



**DE LA COMISIÓN
MUNICIPAL DE BELLAS
ARTES AL MUSEO
CASTAGNINO
LA INSTITUCIONALIZACIÓN
DEL ARTE EN ROSARIO,
1917-1945**

PABLO MONTINI | SABINA FLORIO
VALERIA PRÍNCIPE | GUILLERMO ROBLES

Tapa: Hilarión Hernández Larguía,
el intendente municipal Miguel
Culaciati, los directores de Obras
Públicas y Paseos Públicos y Guido,
Armando, Delfo y Manuel A.
Castagnino sobre el terreno donde se
construiría el MMBAJBC, Rosario,
abril de 1937.
Archivo Miguel Culaciati.

Consejo de Administración

Presidente

Mauro Herlitzka

Secretario

Alejandro Gorodisch

Prosecretario

Adriana Rosenberg

Tesorero

Gabriel Vázquez

Vocales

Teresa A. L. de Bulgheroni

Sergio Butinof

Claudia Caraballo de Quentin

Salvador Carbó

Eduardo Grüneisen

Raúl Naón

Erica Roberts

Gabriel Werthein

Vocal Emmeritus

Marcelo E. Pacheco

Gestión Institucional

Coordinadora General

Marina Baron Supervielle

Asesora de Proyectos Especiales

Patricia M. Artundo

Bibliotecóloga

Analía Trouvé

Asistencia General

Adriana Donini

Presidente

Carlos N. Siegrist

Presidente Honorario

Carlos María Zampettini

Vice-Presidente 1°

Marcelo Martín

Vice-Presidente 2°

Alejandro Weskamp

Secretario

Mario Castagnino

Tesorero

Eugenia Usellini

Pro-Tesorero

Juan José Staffieri

Vocales

Marcela Römer

Itatí Cuevas de Castagnino

Guido Martínez Carbonell

José Gabriel Castagnino

Lidia Sartoris de Angeli

Juan Carlos Bachiochi

Consultores Honorarios

Silvina Ortiz de Couzier

Rosa María Ravera

DE LA COMISIÓN
MUNICIPAL DE BELLAS ARTES
AL MUSEO CASTAGNINO.
LA INSTITUCIONALIZACIÓN
DEL ARTE EN ROSARIO,
1917-1945

Créditos editoriales

Coordinación editorial

Patricia M. Artundo

Marina Baron Supervielle

Diseño gráfico

Estudio Marius Riveiro Villar

Preimpresión e impresión

Ronor®

De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino:
la insitucionalización del arte en Rosario **1917-1945**
Pablo Montini... [et al.]- 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
Fundación Espigas, **2020**.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN **978-987-1398-31-7**

1. Artes Plásticas. I. Montini, Pablo.
CDD **730.982**

©2012, Fundación Espigas

Impreso en la Argentina

Fundación Espigas

Av. Santa Fe 1769, 1º piso | (C1060ABD) Buenos Aires,

Argentina Teléfono +54 11 4815-7606 | Fax +54 11 4815-5648

arte@espigas.org.ar | www.espigas.org.ar

DE LA COMISIÓN
MUNICIPAL DE BELLAS ARTES
AL MUSEO CASTAGNINO.
LA INSTITUCIONALIZACIÓN
DEL ARTE EN ROSARIO,
1917-1945

Textos de
PABLO MONTINI
SABINA FLORIO
VALERIA PRÍNCIPE
GUILLERMO ROBLES

Agradecimientos

Silvina Ortiz de Couzier

Marcela Römer

Ana Rovegno

Adrián Camiletti

Verónica Prieto

Mario A. Castagnino

Eugenia Usellini

Juan M. Castagnino

Sergio Piriz

Miguel Culaciati

Carina Frid

Nancy Rojas



FONDO NACIONAL DE LAS ARTES



FUNDACION BUNGE Y BORN

ÍNDICE

- 9 Mauro Herlitzka
Presentación
- 11 Carlos N. Siegrist
Presentación
- 13 Valeria Príncipe
Cómo fundar un museo. La construcción de un espacio institucional para el arte
- 79 Pablo Montini
Del coleccionismo al mecenazgo: la familia de Juan B. Castagnino en la concreción de su legado, 1925-1942
- 139 Sabina Florio
Un museo moderno para la ciudad de Rosario. Crónica de una gestión
- 185 Guillermo Robles
La cultura intervenida
- 237 Imágenes
- 267 Reseñas biográficas de los autores

Siglas y abreviaturas

AIAPE: Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores.

AMMBAJBC: Archivo Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”.

AMHPDJM: Archivo Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.

ARICANA: Asociación Rosarina de Intercambio Cultural Argentino-Norteamericano.

CMBA: Comisión Municipal de Bellas Artes.

CLES: Colegio Libre de Estudios Superiores.

DNBA: Dirección Nacional de Bellas Artes.

DMC: Dirección Municipal de Cultura.

MNBA: Museo Nacional de Bellas Artes.

MMBAJBC: Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”.

SAAP: Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

UNL: Universidad Nacional del Litoral.

PRESENTACIÓN

Desde sus inicios en 1993, Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la historia de las Artes Visuales en la Argentina ha tenido como misión recopilar, clasificar y poner a disposición del público la mayor cantidad de documentos relacionados con la Historia del Arte en nuestro país. Hemos promovido la investigación, establecido concursos, contribuido con publicaciones y desarrollado nuestro propio programa editorial, abarcando períodos muy extensos de nuestra historia.

La creación y desarrollo artístico ha sido importante en la Argentina y en sus principales ciudades, entre ellas Rosario, ciudad que no solo dio grandes artistas sino también se destacó por el desarrollo de una institucionalidad ejemplar desde temprano el siglo xx. Sus familias adineradas, políticos, empresarios, artistas, críticos y gestores culturales, constituyeron un tramado rico y activo, que dejó un legado del que hoy podemos disfrutar: la apertura en 1920 del Museo Municipal de Bellas Artes, hoy Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”.

Otras instituciones destacadas conforman hoy el sistema de museos de la ciudad de Rosario con importantes acervos como el Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez y el Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc, todos ellos con colecciones únicas en nuestro país.

En 2008 en colaboración con el CEHIPE - Centro de Estudios Históricos e Información de Parque España, coeditamos *El Coleccionismo de Arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones 1880- 1970*. En la misma línea de contenido editorial presentamos en coedición con la Fundación Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, el presente libro, *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945*, que da cuenta de la conformación de la institucionalidad artística de Rosario que lleva a la creación de su principal Museo de Bellas Artes.

Con la valiosa colaboración de la Dra. Patricia M. Artundo, quien asesoró en el desarrollo de la presente edición, se presentan los trabajos de cuatro investigaciones realizadas por: Pablo Montini, Sabina Florio, Valeria Príncipe y Guillermo Robles.

Este libro se logra gracias a un esfuerzo editorial conjunto realizado con la Fundación Castagnino. Queremos agradecer muy especialmente a su presidente Dr. Carlos N. Siegrist, a Alejandro Weskamp y a su ex presidente Silvina Ortiz de Couzier, quienes desde el inicio apoyaron con mucho entusiasmo esta edición.

También queremos expresar nuestro agradecimiento a la Fundación Bunge y Born y al Fondo Nacional de las Artes por su apoyo al presente proyecto.

Nuestra misión de trabajar conjuntamente con otras instituciones en divulgar el conocimiento del Arte Argentino a través de este libro cumple una nueva etapa y esperamos su publicación motive otras investigaciones acerca de un campo que aún resta trabajar exhaustivamente.

Mauro Herlitzka
Presidente
Fundación Espigas

PRESENTACIÓN

En 1977, por iniciativa de la familia Castagnino, se constituyó la Fundación Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” con la misión de cooperar con la dirección del museo para acrecentar su patrimonio, su nivel de excelencia, la capacitación de su personal especializado y los servicios que el museo presta a la comunidad.

A lo largo de más de tres décadas la Fundación Castagnino ha donado obras fundamentales al museo, editado catálogos y libros, contribuido en la realización de Salones, exposiciones, seminarios y cursos, cooperando con el perfeccionamiento de conservadores y educadores del museo y sostenido con su aporte otras actividades de interés cultural para nuestra ciudad. El apoyo de la Fundación Castagnino fue fundamental en la conformación de la colección de arte contemporáneo que dio lugar a la creación del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario.

Por ello la Fundación Castagnino en el año 2010, a través de su presidenta Silvina Ortiz de Couzier, decidió apoyar el proyecto de investigación sobre las instituciones artísticas rosarinas de la primera mitad del siglo xx coordinado por la Fundación Espigas y que hoy felizmente, gracias a las gestiones de su Presidente Mauro Herlitzka, sale a la luz a través de esta publicación que contiene los trabajos de jóvenes y destacados historiadores del arte de Rosario. Así hemos cumplido con el propósito común de estimular la investigación sobre las precursoras instituciones artísticas de la ciudad, de las que sin dudas la Fundación Castagnino ha tomado la responsabilidad de continuar con sus objetivos.

Con *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945* esperamos cumplir con la misión de nuestra institución brindando al público esta importante investigación para poder entender la rica y compleja historia del arte de Rosario, de la que no sólo se han destacado célebres artistas con fama nacional e internacional, sino también instituciones como el Museo Municipal de

Bellas Artes “Juan B. Castagnino” y las ya desaparecidas Comisión Municipal de Bellas Artes y Dirección Municipal de Cultura que adquirieron a lo largo de su historia un destacado prestigio en el ámbito cultural.

Dr. Carlos N. Siegrist
Presidente Fundación Museo Municipal de Bellas Artes
“Juan B. Castagnino”

CÓMO FUNDAR
UN MUSEO.
LA CONSTRUCCIÓN
DE UN ESPACIO
INSTITUCIONAL
PARA EL ARTE

por

VALERIA PRÍNCIPE

¿Qué es un museo? ¿Qué lo define? ¿Hasta dónde puede remontarse su historia? Probablemente, los habitantes de la ciudad de Rosario que circulan frente al Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, situado en uno de los accesos al Parque de la Independencia, rodeado de árboles e integrado tanto al parque como a la ciudad, crean que tan rotundo edificio, con sus imponentes esculturas al frente y sus líneas modernas nacieron junto con la institución, con la reunión de la colección, con las exposiciones. Si se lo preguntaran, la respuesta inmediata sería esa, más que nada porque así parecen indicarlo la solidez de la construcción, la amplitud de sus salas, su sobria iluminación y la complementariedad de todo el conjunto.

Pero hubo una historia previa que la inauguración de este edificio vino a cerrar, una historia de dos décadas en las cuales se construyeron los cimientos institucionales del Museo. Veinte años a través de los cuales pasó de ser un proyecto, una idea, a materializarse en un espacio y un conjunto de obras que de a poco fue creciendo, paralelamente a su peso institucional. Desde su inauguración en 1920, en un local que siempre quiso ser provisorio, hasta finales de 1936, el Museo fue dirigido por diferentes grupos que formaron las sucesivas comisiones de bellas artes. No hubo un director, sino permanentes debates y negociaciones, internas y externas, en un contexto que no brindaba garantías y con amenaza permanente de extinción.

Estas dos décadas fueron muy significativas para la historia del siglo xx en nuestro país, ya que atraviesan el primer quiebre institucional, la gran crisis económica mundial y el tránsito hacia los nacionalismos de entreguerras. Las repercusiones de estos fenómenos en la ciudad de Rosario fueron inevitables, tanto en lo económico –por ser un eslabón fundamental en la cadena de la economía exportadora– como en lo político, por quebrarse la continuidad de los gobiernos radicales en la provincia luego del golpe militar de José Félix Uriburu así como por los conflictos sociales que impregnaron esos años.

Al margen aparentemente de todo este escenario, surgió la Comisión Municipal de Bellas Artes en la ciudad de Rosario, nacida de una iniciativa privada pero pronto avalada por la Intendencia, para proveer a la ciudad, tan fenicia y politizada, de un espacio dedicado a educar el gusto y el sentido sensible de sus habitantes. La primera misión que le fue encomendada fue la creación de un museo, además de la celebración de los salones anuales donde se exhibía y calificaba la producción de los artistas locales y de las demás provincias. Como mencionamos más arriba, la concreción del Museo se logró en 1920, si bien en una locación provisoria que permanentemente planteaba la necesidad de una sede definitiva que reuniera las condiciones adecuadas. La Comisión, entonces, administró el Museo Municipal durante más de quince años hasta que el problema edilicio se resolvió de un modo categórico y definitivo luego de años de gestiones infructuosas e intervención de diversos actores con intereses encontrados con el consecuente desgaste institucional para la CMBA.

El estudio de este período podría abordarse, entonces, entendiéndolo como el origen de las tendencias que se van a manifestar luego en el nuevo Museo, es decir, como un boceto de lo que luego se pasará en limpio en la flamante institución, pero también puede estudiarse en su propia dinámica con sus actores, contextos e internas que atravesaron esos cambiantes años que vivió la sociedad rosarina. La Comisión Municipal de Bellas Artes (en adelante, CMBA) fue la condición necesaria y excluyente para la creación del Museo de Bellas Artes, y su actuación es el claro antecedente del proceso de institucionalización del campo artístico en la ciudad. Pero al ver de cerca su cotidianeidad se hace necesario ir más allá de su rol de precursora del Museo para insertarla en una dinámica más compleja que incluya variables del campo político, social, económico y artístico de los años 20 y 30 en la ciudad. La CMBA se transformó a poco de ser creada por la Ordenanza N° 24 en un actor socio cultural que fue sumando espacios y poder de veto en diversas cuestiones vinculadas con la educación del gusto de los rosarinos, y su rol fue fundamental como referente para el naci-

te movimiento artístico de la ciudad. Los salones anuales –cuya organización constituyó uno de sus primeros objetivos planteados en los estatutos fundacionales– pronto se transformaron en espacios estratégicos en términos de visibilidad y consagración para un campo artístico en desarrollo que necesitaba canales de expresión.

Como todo organismo oficial, la CMBA subsistió durante estos años a pesar de las difíciles condiciones en las que tuvo que actuar y que amenazaban su existencia misma. Como lo indicamos antes, la permanente disputa y gestión por la obtención de un edificio propio y adecuado a sus fines es uno de los temas que atraviesan la actuación de la Comisión a lo largo de su existencia, ya que la creación de un museo era uno de los objetivos principales para el que había sido creada. Esta cuestión demandó enormes esfuerzos para las sucesivas comisiones, y provocó fuertes disputas internas que en algunos casos llevaron a la renuncia de su presidente. La mención en las actas de las reuniones de la CMBA es casi permanente, y su seguimiento por momentos se torna confuso y agotador por la constante modificación en los proyectos y acuerdos en consonancia con las promesas e incumplimiento de los poderes públicos a este respecto. Por esta razón nos ocuparemos de este tema de modo sólo tangencial dando cuenta de las principales líneas de acción.

Más decisiva aún era la variable económica, otra de las constantes en las actas. Permanentemente se brindan informes sobre gestiones vinculadas con la obtención de fondos, que se llevan adelante tanto frente a los organismos públicos que se habían comprometido en su sostenimiento desde su creación, como también acudiendo a entes privados, a los que se apeló en múltiples oportunidades. En este sentido, es necesario tener presente que los distintos elencos que formaron parte de la CMBA estaban integrados por hombres que por su profesión, su origen familiar o sus relaciones de amistad se encontraban vinculados de un modo inevitable con el ambiente político y la “alta sociedad” rosarina, de la que formaban parte: las redes tienen, en este caso, un rol fundamental.

Es necesario también hacer referencia a las características de la documentación en la que nos hemos basado para la estructuración de este planteo: durante su existencia la CMBA registró cada una de sus reuniones en actas manuscritas y firmadas por sus asistentes donde se detallan los temas tratados y los debates en torno a ellos, se mencionan algunas votaciones en los temas más reñidos, se lee la correspondencia recibida y las repercusiones en la prensa y –fundamentalmente– se toman las decisiones sobre las compras y adquisiciones para el futuro museo. Este tipo de registro institucional, sin dudas, no puede ser considerado como totalmente objetivo ni como un reflejo absoluto de las actividades de la Comisión porque al confrontarlas con otros documentos se advierte que en estos escritos no se plasmaban absolutamente todas las actividades y gestiones. Por tal motivo es necesario complementarlas con la correspondencia, libros copiadores, catálogos y –llegado el caso– la prensa. Pero lo valioso de este tipo de documentos es que a través de ellos puede recuperarse cierta intencionalidad en la construcción de una imagen, donde se advierte el predominio de la idea de *continuidad*. Es precisamente allí desde donde vamos a partir preguntándonos por la validez de este principio, su alcance, sus mecanismos. Es tentador definir el rol de la Comisión como el de una etapa previa al Museo y a la Dirección Municipal de Cultura que durante dos décadas organiza el espacio institucional y que, logrado su objetivo, se disuelve, pero nuestra pregunta será acerca de las condiciones en las que se desarrolló este proceso y cuáles fueron las variables que objetaron esta continuidad, tanto internas como externas.¹

¹ Cabe mencionar que este archivo ya ha sido estudiado con gran precisión por Verónica Prieto en su artículo “Archivo del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino”, editado en el volumen *Colección histórica del Museo de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”*, Rosario, Ediciones Castagnino/Macro, 2007, p. 163-185. Remitimos a su lectura para complementar aquellos aspectos que no son tratados en este trabajo. En ese mismo volumen se incluye, además, un listado con la nómina de los integrantes de las sucesivas comisiones de bellas artes y un listado de los salones.

Otra de las fuentes consultadas para los años 1917 a 1928 es el registro impecable que de las actividades de la Comisión hizo Nicolás Amuchástegui, y que donó al Museo como ofrenda una vez inaugurada la sede definitiva y disuelta la Comisión en la Dirección General de Cultura.² Este libro es un compilado de cartas, notas, notas de prensa, discursos, catálogos y papeles administrativos de distinta índole que constituye un documento invaluable acerca de la actuación de la Comisión entre 1916 (es decir, antes de ser municipal) y 1928, cuando asume la presidencia el Dr. Antonio Cafferata. Con este registro es posible contraponer los textos de las actas, lo que da como resultado una percepción más precisa del período.

En primer lugar creemos que lo que hay que establecer es una periodización que marque diferentes etapas dentro de estas dos décadas. La cuestión de qué criterios utilizar para realizar los cortes presenta varias opciones: si nuestro eje fuera la construcción del museo definitivo, deberíamos hacer un solo corte en 1920 con la inauguración del Museo de la calle Santa Fe y después otro al final del período con la nueva sede (y la desaparición de la Comisión). Si, en cambio, nuestro acento estuviera puesto en la situación financiera de la Comisión, se podrían establecer ciclos y oscilaciones que transitan desde una “situación angustiosa” –que implica cancelación de salones, amenazas de desalojo y deudas por doquier– hacia etapas más estables y hasta de cierta abundancia que se refleja en las adquisiciones y premios. Otro criterio podría ser el estrictamente artístico, que implicaría analizar la política de adquisiciones y premios en los distintos salones así como las relaciones que se establecieron tanto hacia las instituciones ya existentes y rectoras como la Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA) como con las numerosas agrupaciones de artistas locales que pronto comenzaron a surgir y que inevitablemente deben vincularse con la CMBA.

² Nicolás Amuchástegui, *Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”. Ofrenda*. Rosario, 1938. Archivo del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino (AMMBAJBC).

Al intentar hacer jugar todos los niveles a la vez, hemos decidido que el criterio de periodización esté establecido por la dinámica propia de la Comisión, esto es, no por un tema en especial sino por momentos que consideramos puntos de inflexión en su existencia. Por tanto, el primer período estaría demarcado entre su surgimiento y la inauguración de la sede provisoria del Museo (1917-1920) que consideramos una etapa de iniciación, de estabilización institucional y de afirmación que alcanza su momento culminante con la inauguración de las salas.

La siguiente etapa, que comprende desde 1920 hasta 1928, presenta continuidades con la anterior (por los elencos que la componen, por lo inestable de la situación económica) pero es claro que la CMBA ha logrado generar un espacio de mayor legitimidad, lo cual le permite establecer pautas tanto en lo referente a la educación del gusto así como del “deber ser” de las instituciones artísticas. Esto se manifiesta claramente en ocasión de la presentación del proyecto museístico del bicentenario en 1925 como con el Concurso por el Monumento a la Bandera. Esta etapa se extiende hasta el fin de la década, cuando se produce un cambio en la política interna de la Comisión.

Con la gestión del Dr. Antonio Cafferata (1928 y 1929) el Museo intenta lograr una mayor presencia institucional y una mejor organización. A los pocos años los integrantes cambian totalmente, se modifican los criterios de selección para participar en los salones y se evidencian los efectos de la crisis económica. Los años 30 impactaron fuertemente en la política local, reconfigurando los escenarios y las alianzas. La crisis económica, sumada a la inestabilidad política y a la excepcionalidad del caso santafesino dentro del panorama político nacional, hizo su impacto en instituciones como la CMBA que vieron afectados sus espacios de acción con lo que se puso a prueba su capacidad de adaptación al cambio.³ Esos ámbitos, a su

³ Para un análisis del contexto político del período, puede verse Mathew Karush, “Radicalismo y conflicto obrero urbano”, en: Oscar Videla, *Nueva historia de Santa Fe. El siglo veinte: problemas sociales, políticas de Estado y economías regionales (1912-1976)*, Rosario, Prohistoria, 2006, p. 39-84.

vez, dejaron de ser exclusivos y debieron empezar a compartirse con agrupaciones de artistas que surgen en este período y que van a mantener con la Comisión oficial diversos lazos de convivencia. Esta es la última etapa de existencia de la CMBA, cuyas reuniones se mantendrán hasta octubre de 1936 y que se disolverá formalmente en 1937 con la designación de un Director Interino.

Estos tres períodos están, por tanto, delimitados por factores internos a la Comisión: un primer momento, en el que todas las energías están puestas en la inauguración del museo; la década de 1920, en el que se despliegan las estrategias de estabilización y proyección, con muchos altibajos económicos y con el marco de una gran inestabilidad política local y una última etapa de renovación de miembros donde la cuestión de la nueva sede del Museo se vuelve determinante. Tres momentos dentro de una continuidad institucional de veinte años, que no la desmienten sino que la enriquecen. La CMBA representó la institucionalización del campo artístico en la ciudad a través de un lento proceso de maduración. Este proceso reformuló las reglas del juego, que progresivamente se fueron complejizando: así, las distintas etapas presentan progresos y nuevos desafíos, interpelaciones, debates, nuevos actores y alianzas cambiantes. La Comisión se adaptó y fue acomodando sus fines a los distintos escenarios, sucumbiendo a su propia lógica en algunas oportunidades. Un recorrido sobre estos momentos es lo que proponemos a continuación.

I. LOS INICIOS: EL AFIANZAMIENTO INSTITUCIONAL (1917-1920)

La primera Comisión de Bellas Artes fue creada por la Asociación Cultural *El Círculo* en 1916, que a su vez había surgido de las reuniones celebradas en la recientemente creada Biblioteca Argentina y que se había propuesto la tarea de difundir las expresiones artísticas en la ciudad que –si bien daba cuenta de una incipiente actividad– hasta el momento no contaba con un espacio de esta

naturaleza.⁴ Los miembros fueron seleccionados entre los integrantes de la Asociación y pertenecían a familias locales de gran prestigio y actuación pública reconocida. Todos estaban vinculados de alguna manera con manifestaciones culturales o con la creación de instituciones orientadas a su difusión y algunos de ellos eran coleccionistas de importancia que posteriormente realizaron donaciones a las instituciones en cuya creación habían estado involucrados. Podría definirse este momento como el de la puesta en marcha de un modelo pedagógico de difusión de expresiones artísticas y de alta cultura que funcionaba tanto hacia afuera (“educar al pueblo”) como hacia adentro, hacia las élites enriquecidas desacostumbradas al consumo cultural que tanto acomplexaban a estos intelectuales.

La primera experiencia de este grupo original fue la celebración del Primer Salón de Otoño en 1917. Los integrantes de esta Comisión presidida por Nicolás Amuchástegui eran Fermín Lejarza, Julio Bello, Emilio Ortiz Grognet, Juan B. Castagnino y Luis Ortiz de Guinea, quien renuncia al poco tiempo y es reemplazado por Augusto Flondrois. La convocatoria al salón se planteó como de carácter nacional, y se invitó a 143 artistas mediante el envío de una invitación personal;⁵ para financiar el evento se solicitó colaboración a distintas instituciones, tanto privadas como públicas, entre las que contaban la Cigarrera Piccardo, el Gobierno de la Provincia, el Club Social y el Jockey Club. De estas solicitudes, se obtuvo respuesta del Jockey Club, de Minetti & Cía. y del Gobierno Provincial, que se comprometieron a colaborar para solventar los gastos del evento.

⁴ La Biblioteca Argentina había sido inaugurada en 1912, como resultado de la iniciativa del Dr. Juan Álvarez que había presentado el proyecto siendo secretario de la Intendencia. *El Círculo* surgió de las reuniones llevadas a cabo en su salón de lectura y lo integraron destacadas figuras intelectuales y profesionales de la ciudad. Como ejemplo de su trascendencia y del éxito de sus primeras intervenciones, baste mencionar la organización del Primer Salón de Bellas Artes en 1913 en el que se reunieron obras de las colecciones particulares de la ciudad y que contó con la presencia del Presidente Roque Sáenz Peña.

⁵ Nicolás Amuchástegui, *Ofrenda*, *op. cit.*, p. 118-120.

Todas las redes fueron contactadas para lograr el éxito del salón a celebrarse en el local de la calle Santa Fe 835, propiedad de Ciro Echesortu, reconocido empresario local, y las respuestas obtenidas permitieron hacer frente a los premios y los gastos vinculados con la instalación de la muestra. La presencia de Cupertino del Campo, Director del Museo Nacional de Bellas Artes, otorgaba al evento la legitimación institucional necesaria que diferenciaba este acto de las muestras ya existentes en galerías privadas o casas particulares, como había sido el caso del *Petit Salon* organizado en 1912 en la mansión de Casildo de Souza. En todo caso, esta nueva empresa ligaba su antecedente con el Primer Salón de Bellas Artes de 1913 organizado también por *El Círculo* en la Biblioteca Argentina donde se exhibieron obras pertenecientes a los coleccionistas privados de la ciudad.

En este sentido, es necesario señalar que la irrupción de este grupo en el campo cultural local se realizó con el deseo de establecer pautas organizativas firmes y con voluntad de permanencia en el largo plazo. Es a partir de esta primera experiencia que se establecen los fundamentos en torno al alcance de las convocatorias, la selección de los jurados, la política de adquisiciones, etc. Según confiesa Amuchástegui al artista Carlos Ripamonte en un intercambio epistolar durante la organización del Primer Salón, los modelos que se tuvieron en cuenta fueron “los planes de Buenos Aires y Córdoba, únicos que tuvimos a la mano para guiar a nuestra iniciativa”.⁶ De todas maneras, los criterios se reajustaron una vez que la Comisión fue oficializada, para poder cumplir con el objetivo principal consistente en la fundación de un museo, lo que la dotaría de una estructura institucional sólida desde la cual actuar posteriormente. En virtud de ello, el acuerdo alcanzado por los miembros consistió en destinar gran parte de los fondos obtenidos para la adquisición de obras para formar la colección.

6 Nicolás Amuchástegui, Carta a Carlos Ripamonte, datada “Rosario, Febrero 28 de 1917”. *Ibidem*, p. 88.

Los debates e intercambios de opinión en torno a la selección del jurado dan cuenta de lo delicado de la decisión para un grupo con pretensiones de permanencia, intentando operar y erigirse como referente del gusto en un espacio plagado de competencias y subjetividades como es el ambiente artístico. Fundamentalmente, lo que se ponía en juego en la elección de un jurado inadecuado era la legitimidad del certamen mismo, por lo que la cuestión merecía ser estudiada cuidadosamente. Las opiniones giraban en torno a privilegiar a los participantes que se destacaran en el manejo de la técnica o a aquellos que poseyeran una sensibilidad artística manifiesta, pero siempre buscando un equilibrio muy delicado que no afectara la susceptibilidad de los participantes, lo que hubiera podido llegar a frustrar el intento de instalar los salones como una práctica anual permanente. Por un lado, la opción de convocar a artistas reconocidos podía llegar a generar rechazo o resquemor entre los convocados, que desistirían de presentarse por temor a enfrentarse a una descalificación. Pero, por otro, era conveniente que el jurado estuviera compuesto por figuras lo suficientemente representativas como para lograr cierto respaldo institucional y garantía de nivel artístico. En el Primer Salón, se privilegió fundamentalmente el hecho de que los miembros fueran reconocidos localmente, y este rasgo en parte fue orientado a definir este nuevo espacio como no contaminado por las internas y entrecruzamientos que habían cuestionado ámbitos como el Salón Nacional en Buenos Aires o las exposiciones organizadas en Córdoba. El mecanismo de los premios también fue considerado como un dispositivo complejo de implementar en tanto podía generar suspicacias o alejamientos no deseados, pero se reconocía que guardaba su eficacia en cuanto estímulo. En el discurso inaugural del Primer Salón, Amuchástegui reflexionaba sobre este punto, y sostenía que si la vida artística en América se hallaba retardada no era por falta de “inspirados”, sino en todo caso por falta de aplausos y estímulos que generaran el impulso creativo de “el arte por el arte”. De este modo, su razonamiento sugería que a partir de este nuevo espacio representado por los Salones de

Otoño se vendría a complementar el aspecto sensible de la sociedad rosarina, con lo que se lograría “demostrar al mundo entero que no por ser el ‘granero universal’ olvidamos que también vivimos del alma”.⁷

La convocatoria fue desde un principio amplia e indiscriminada, lo que tenía como consecuencia que en el mismo espacio se entrecruzaran artistas consagrados con los recién iniciados. Esta decisión también fue objeto de debate entre los miembros, ya que algunos como Amuchástegui tenían reparos al respecto, si bien tampoco eran partidarios de realizar salones a los que sólo concurrían los artistas reconocidos. El espacio fue planteado desde un principio abierto a la producción artística en general, con la asignación de premios, premios estímulo y adquisiciones, y las decisiones a este respecto se acordaban en conjunto.

En el Primer Salón de 1917 los premios se distribuyeron entre *Riña de gallos* de Jorge Bermúdez (primer premio) y *La comunión* de Héctor Rocha, en escultura. El monto del segundo premio en pintura se destinó a adquisiciones, porque se declaró desierto. Entre los premios estímulo se distinguió a Emilia Bertolé, Antonia Ventura Vernazzi y Antonio Oller.⁸ Los fondos para estos premios fueron aportados por instituciones privadas, accediendo a la solicitud realizada por Amuchástegui que durante los últimos meses de 1916 y principios de 1917 se ocupó de la organización e invitaciones, así como las gestiones con los envíos de las obras. El nivel de contactos a los que apeló, y la respuesta inmediata a la que aparentemente todos se vieron obligados da cuenta de la importancia y prestigio de la Asociación *El Círculo* como entidad convocante. En este sentido, es necesario señalar que esta Asociación desde sus

⁷ Nicolás Amuchástegui, *Ofrenda*, op. cit., p. 215.

⁸ El fallo del jurado generó algunas críticas que llegaron hasta la prensa porteña, que también se ocupó de reproducir las protestas generadas por el rechazo en Rosario de una obra que había sido premiada en el Salón Anual de Bellas Artes y seleccionada para la Exposición Internacional de San Francisco (EEUU) entre otros galardones. [Anónimo], “Bellas Artes” *La Razón*, Buenos Aires, 29 de mayo de 1917, recorte, en Nicolás Amuchástegui, *Ofrenda*, op. cit., p. 204.

inicios se había planteado como empresa cultural destinada a crear un espacio diferenciado y legítimo de consumo artístico para las élites locales, por lo que este gesto debe leerse como una prueba del éxito en el cumplimiento de aquel objetivo.⁹

La respuesta de los artistas fue positiva, concurriendo en gran número –cerca de 200 obras entre pintura y escultura– lo que da cuenta de la escasez de estos espacios de exposición. La estrategia era plantear al salón como alternativa al Salón Nacional de Buenos Aires y posicionar a Rosario como un espacio renovado de difusión del arte, objetivo ambicioso pero no imposible. Por su parte, las repercusiones en la prensa fueron múltiples, y los cronistas se esmeraron por destacar lo significativo de este nuevo impulso cultural en la ciudad fenicia. El público también respondió con entusiasmo, por lo que las autoridades municipales y provinciales, presentes en el acto, se apresuraron a apropiarse de la iniciativa y procedieron a oficializar la Comisión.

Mediante un decreto inicial que luego será corroborado por una ordenanza, se nombró la nueva CMBA, cuyos miembros eran designados por el Intendente. El elenco sufrió algunas modificaciones respecto de la anterior: la presidencia recayó en Fermín Lejarza y Amuchástegui pasó a ser el vicepresidente. Uno de los primeros actos de la Comisión Municipal será la adquisición para el futuro Museo del conjunto de cuadros (ocho en total) que componen la serie *La vida de un día* de Fernando Fader, obra que había sido expuesta en la Galería Müller de Buenos Aires. El galerista, constituido en representante del autor desde 1915, era con quien se negociaron los términos de la compra, en la que se invirtieron 7.200 pesos. En este sentido, es significativa la decisión de iniciar la colección del museo con la serie de este artista que se encontraba en la cima de su carrera y cuyas obras cotizaban fuerte en el mercado, lo que indica, además, la adhesión a un parámetro estético en el

⁹ Para un análisis del rol de esta asociación en los inicios de la vida cultural de la ciudad puede verse Sandra Fernández, *La Revista El Círculo o el arte de papel: una experiencia editorial en la Argentina del Centenario*, Murcia, Editum, 2010.

que prevalecía el arte nacional, con preferencia hacia las tendencias más tradicionales ligadas al paisaje y el retrato. Por otro lado, se iniciaron las gestiones con la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes para la cesión de un lote de cuadros que sirvieran como base para la inauguración del Museo; las actividades de la Comisión, por lo tanto, se habían concentrado en la formación de la colección.

El año 1918 será, entonces, de afianzamiento institucional: se redacta el reglamento para los salones, que se supone se mantendrá en lo sucesivo, aunque a lo largo de los años sufrirá numerosas modificaciones. La pretensión de transformar estas exposiciones en instancias de consagración hacía que la fase de definición de las reglas del juego se tornara fundamental, por lo que los debates repetidamente se dedicaron a definir el tema de jurados y premios. En las reuniones previas al Segundo Salón el tema volvió a ser tratado según consta en las actas. Planteada la cuestión de si era conveniente incorporar artistas a los jurados, las opiniones se dividieron entre quienes, como Flondrois y Ortiz Grognet, desconfiaban del *criterio pasionista* de los artistas guiados frecuentemente por personalismos, y preferían no innovar en este aspecto. Por otro lado, Cafferata, Amuchástegui y Castagnino estaban a favor y apoyaron la idea, opinando que al poder fundamentar los veredictos técnicamente se lograría transmitir una mayor objetividad. La cuestión se sometió a votación y se decidió convocar a los artistas, pero ante la negativa de éstos se resolvió componer el jurado de admisión con los miembros de la Comisión. Los artistas designados eran Alberto Lagos, Antonio Alice y Fernando Fader, un escultor y dos pintores.

A poco de andar, la nueva Comisión comenzó a sentir el abandono oficial por la demora en el cumplimiento de los subsidios prometidos. Se iniciaron las gestiones correspondientes a la vez que paralelamente se llevaban adelante las tareas para organizar el Segundo Salón, que se inauguró en mayo de 1918. El éxito del salón replicó al primero, que además sumó presencias consagradas tales como Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós.

Luego de la celebración de este salón, se retoman con preocupación creciente las gestiones para el pago de los subsidios, con lo que se inicia un proceso que conduce a la primera crisis institucional. Las actas reflejan la falta de actividades en el segundo semestre del año, concentradas las energías en encontrar respuesta oficial a los pedidos. Ya a principios del año 1919, y ante la inminencia del Tercer Salón, gran parte de los miembros de la Comisión elevaron una nota al Intendente manifestando la intención de renunciar. Al no obtener respuesta alguna, el presidente Lejarza dejó su puesto, por lo que debió asumir Amuchástegui.

Todo este episodio tuvo gran repercusión en la prensa, que puso el acento en la actitud irresponsable de la Municipalidad, con la excepción del diario *Crónica* que al transcribir el intercambio de notas entre Lejarza y el Intendente, subrayó la “actitud intempestiva e inoportuna asumida por el dimitente”.¹⁰ Las notas que reproduce el diario son dos: una en la que Lejarza eleva su renuncia explicando los motivos, derivados de la indiferencia del gobierno provincial y municipal en el sostenimiento de la Comisión con la que se habían comprometido. La respuesta del Intendente Tobías Arribillaga se publica a continuación, y en ella sostiene que la suma de 6.000 pesos fue asignada “sin provisión de fondos y con el consabido recurso de imputación a rentas generales con que los cuerpos deliberativos acostumbra a solucionar cómodamente las erogaciones que sancionan”.¹¹ Con este argumento, el Intendente deslindaba responsabilidades del ejecutivo y apuntaba hacia el Concejo Deliberante del que, significativamente, Lejarza formaba parte, como presidente de la Comisión de Presupuesto.

Para contextualizar este enfrentamiento, es necesario aportar algunas variables que complementen la situación. Desde la promulgación de la Ley Sáenz Peña, los gobiernos radicales se suce-

¹⁰ [Anónimo], “Comisión de Bellas Artes. La renuncia del Dr. Lejarza. Un desplante inoportuno. Contestación de la Intendencia”, *Crónica*, Rosario, 21 de marzo de 1919, recorte, en Nicolás Amuchástegui, *Ofrenda, op. cit.*, p. 254.

¹¹ *Ibidem*.

dieron en Santa Fe hasta el golpe de 1930, lo que generaba que los intendentes en Rosario tuvieran que lidiar con un escenario bastante particular ya que seguían siendo designados por el Ejecutivo de la provincia pero debían coexistir con un cuerpo legislativo (el Concejo Deliberante) que era producto de la elección de los habitantes de Rosario. Dado que la Liga del Sur mantuvo por muchos años la mayoría entre los concejales, el resultado era una esgrima casi permanente. A esta situación, tensa de por sí, se le fue agregando la propia crisis interna que sufrió la Unión Cívica Radical en estos años, lo que provocaba fracturas y alianzas estratégicas para cada una de las elecciones y que en la ciudad se tradujo en un frecuente recambio de intendentes.¹² Para terminar el cuadro, en los últimos años de la década la conflictividad social se acentuó profundamente tanto en el nivel nacional como en el local, lo que produjo una sucesión de huelgas masivas y enfrentamientos entre trabajadores y policías en las calles de la ciudad.¹³

El Dr. Fermín Lejarza había estado entre los miembros fundadores de la Liga del Sur en la década anterior y seguía teniendo una fuerte participación en la política local, como lo indica la respuesta del Intendente a su renuncia. La acusación que le hace éste acerca de su “complicidad” en la situación ruinosa de la intendencia es un dato que no debe pasarse por alto ya que demuestra lo estrecho del campo político rosarino, donde un espacio de elencos

12 [...] Entre los años 1916 y 1920 hubo cinco intendentes, lo que reflejaba la profunda crisis que atravesaba la Unión Cívica Radical por esos años. A partir de las elecciones de 1916, el partido se había fragmentado y se había desprendido un sector denominado Disidente, que expresaba la oposición de diversos grupos a la figura de Manuel Menchaca, primer gobernador radical de la provincia de Santa Fe. Esta alianza estratégica pronto se reveló inestable, fundamentalmente a partir de los conflictos obreros iniciados en 1917 que inauguran un período de protestas generalizadas, lo que tuvo como consecuencia una aceleración de las contradicciones internas del partido”. Mathew Karush, “Radicalismo y conflicto obrero urbano. 1912-1930”, *op. cit.*

13 Entre octubre de 1918 y enero de 1919 los trabajadores metalúrgicos, el personal municipal, los vendedores de diarios, los conductores de carros, los trabajadores de panaderías, los portuarios y los ferroviarios habían iniciado huelgas. Por primera vez, este conflicto obrero se diseminó hacia el campo circundante: a medida que los organizadores anarquistas que intentaban sindicalizar a los trabajadores agrícolas lograban un éxito significativo. *Ibidem*, p. 56.

reducidos y conocidos entre sí generan permanentes entrecruzamientos institucionales, atravesados por el enfrentamiento partidario entre radicales y liguistas. La situación de los miembros de la Comisión es, en este sentido, bastante ilustrativa ya que la pertenencia simultánea a distintos espacios de decisión los colocaba a menudo en diálogos incómodos o en situaciones conflictivas de las que difícilmente podían salir sin admitir el carácter político de las negociaciones.

La renuncia de Lejarza, entonces, destrabó un conflicto que hacía peligrar la celebración del Tercer Salón y el futuro de la Comisión. Una vez reasumido el mando por Nicolás Amuchástegui se retomaron las negociaciones por los subsidios y se arregló un pago escalonado de las cuotas atrasadas.¹⁴ Así, todas las energías volvieron a estar puestas en la organización, y sobre todo en que la convocatoria fuera exitosa luego de este primer traspie institucional que había colocado a la Comisión en un lugar bastante vulnerable a las internas políticas. Ante todo, se evidencia una decidida intervención del presidente de la Comisión orientada a disipar cualquier sombra de duda sobre la imparcialidad de los jurados, elemento fundamental en el que radicaba la legitimidad del certamen. El intercambio epistolar entre Amuchástegui y Víctor Torrini, representante de la Comisión en Buenos Aires, da cuenta de la gran importancia otorgada a la cuestión, y de las operaciones puestas en marcha para lograr revertir cierta suspicacia que se

¹⁴ El mismo Lejarza admitirá más adelante que la relación entre la Municipalidad y la Comisión mejoró mucho luego de su renuncia: “Ejercí la primera presidencia, a raíz de la creación de la Comisión y debí renunciarla con motivo de un conflicto suscitado con otra posterior Intendencia. Creo que aquella renuncia mía resultó benéfica, pues fueron suministrados después con mayor largueza los exiguos fondos que a mí me eran negados para la subsistencia de la Comisión y realización de sus fines, situación que me obligaba en muchos casos a subvenir los gastos con dinero de mi peculio”. Fermín Lejarza, Carta a la Intendencia, datada “Rosario, 28 de noviembre de 1927”, AMMBAJBC.

había instalado entre los artistas.¹⁵ La figura de Torrini tuvo un rol clave en las redes y contactos establecidos por la Comisión con la difícil comunidad porteña de artistas y fue uno de los operadores más importantes dentro del mercado de arte local, obteniendo porcentajes en las ventas de firmas consagradas en calidad de representante. En cuanto a la Comisión, se ocupaba de difundir sus actividades en Buenos Aires y de que la prensa dedicara un espacio para comentar los eventos o artistas. Tramitaba, además, el traslado de obras para los salones, contactaba a los artistas y negociaba los precios de venta. También operó como asesor en las compras importantes que realizó la Comisión. Así se le reconoce su importante rol en *La Revista de "El Círculo"*:

Recordando el 4to Salón de Otoño que ha tenido un éxito halagador y lleno de promesas para el futuro, es de toda justicia dedicar una palabra de aliento para don Víctor Torrini, su propulsor más entusiasta y tesonero.

El señor Torrini es un florentino típico con muchos años de residencia en el país, dedicados siempre a bregar por la belleza, es un perito en arte, concienzudo, equitativo y ecléctico dispuesto siempre a reconocer el mérito donde quiera que se encuentre, sin reparar en nacionalidades, nombres y escuelas por diversas y antagónicas que pudieran parecer.

Popular entre los expositores y amateurs se ha ganado bien las simpatías de que goza.¹⁶

También el interés estaba puesto en que el prestigio de la Comisión se difundiera en espacios como Córdoba, y que los ar-

¹⁵ El pedido de Amuchástegui a Torrini fue explícito: "Le ruego encarecidamente haga propaganda activa en contra de tal atmósfera. Es infundada. Ya verán este año que las cosas salen bien, conforme salieron el primero". Nicolás Amuchástegui, Carta a Víctor Torrini, datada "Abril 22 de 19..." Nicolás Amuchástegui, *Ofrenda, op. cit.* p. 321/292.

¹⁶ [Nota de la Redacción], "Víctor Torrini", *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, a. 2, n. 21 y 22, septiembre-octubre de 1920, p. 200.

tistas adoptaran como alternativa el envío de obras a los salones rosarinos, ofreciéndolos como ámbitos no tan competitivos como el de Buenos Aires.¹⁷

Una vez equilibradas las finanzas se retoman los preparativos para el Tercer Salón, dejando traslucir que los mecanismos se encontraban más aceitados; las publicaciones en todos los medios y las solicitudes de colaboración a las instituciones tradicionales de la ciudad para que aportaran fondos para los premios estímulo fueron una cuidada estrategia de construcción de prestigio, que hacía aparecer como una excelente oportunidad a esos destinatarios de vincularse con un evento tan reconocido. El tono en el que Amuchástegui se dirige a las instituciones privadas de la ciudad, ofreciendo la posibilidad de sumarse al programa oficial de difusión cultural encarnado por la Comisión, deja traslucir un matiz de superioridad y distinción que lejos está de reflejar la delicada situación económica y las infructuosas gestiones con los poderes públicos que se planteaban a diario.

La crónica del diario *La Capital* destacó que entre las 199 obras que se presentaron estaban presentes “las firmas de los meritorios maestros orientadores del arte nacional: Carnacini, Del Campo, Fader, Malinverno, Menghi, Ripamonte, Rossi (que por error figura como argentino en el catálogo) Troiani y otros que reafirman con sus nuevos lienzos los méritos indiscutibles de sus paletas”. Se señalaba, sin embargo “que los autores locales están en menor número pero su labor es selecta y digna del más franco estímulo”. Por su parte, el cronista consideraba que la labor crítica no le correspondía en detalle, y opinaba que “los defectos que los críticos adustos señalan con severidad implacable, son más bien rasgos definidores de un temperamento, explosiones de un entusiasmo”, cerrando la nota en un tono más bien optimista que reconocía que

¹⁷ Amuchástegui agregó a los recortes seleccionados unas líneas aclaratorias acerca de las gestiones realizadas por él mismo en pos de la difusión del evento: “Durante mi estadía en Córdoba, del 12 al 19 del corriente, visité *La Voz del Interior* y *Los principios*, con el intento de que ambos órganos de publicidad prestigiaran nuestro “Salón de Otoño”. Nicolás Amuchástegui, *Ofrenda, op. cit.*, p. 295.

este tipo de actividades merecían el franco apoyo de la prensa.¹⁸ Por el contrario, hubo reseñas que fueron lapidarias, como la que publicó el diario *Crónica*:

Cumplida nuestra promesa del lunes último, al informar sobre la inauguración del Salón de Otoño, diremos que la labor desplegada por la Comisión Municipal de Bellas Artes no ha obtenido, esta vez, el correspondiente premio.

El Tercer Salón de Otoño, en lo que respecta a valores artísticos, es de una pobreza impresionante. No es que abunden las obras netamente absurdas, pero por ninguna parte asoma la producción que lleve el sello del talento interpretativo.

Y ello se debe, en su mayor parte, a que no han concurrido al certamen muchos pintores y escultores de nota.¹⁹

El artículo continúa con un severo reproche a los artistas jóvenes que han demostrado tener talento pero que se han acomodado en una inexplicable mediocridad de la que parecen no poder escapar, y un reclamo a los consagrados que envían telas de segunda categoría a los certámenes del interior. Es de destacar, en este sentido, que los espacios dedicados a la crítica de arte en la prensa rosarina fueron adquiriendo profesionalismo y exigencia a medida que los salones anuales se iban tornando una costumbre que generaba grandes expectativas. Las crónicas que reseñaban estos even-

¹⁸ [Anónimo], “El Tercer Salón de Otoño. Su inauguración”, *La Capital*, Rosario, 25 de mayo de 1919, recorte, en Nicolás Amuchástegui, *Ofrenda, op. cit.*, p. 313.

¹⁹ [Anónimo], “Notas de arte. Tercer Salón de Otoño. Reseña de la exposición”, *Crónica*, Rosario, 31 de mayo de 1919, recorte, en Nicolás Amuchástegui, *Ofrenda, op. cit.*, p. 313. Hubo, también, severos comentarios a las decisiones del jurado entre analistas más especializados, lo que transformó al Tercer Salón uno de los más criticados. Por ejemplo, Hilarión Hernández, que califica su actuación como “*record* entre los jurados malos”. *Apud* Hilarión Hernández, “III Salón de Otoño en Rosario”, *Ideas. Órgano del Ateneo Universitario*, Buenos Aires, a. 4, n. 22, agosto de 1919, p. 123-124 en Pablo Montini, “Del caduceo a las musas: un inventario del coleccionismo profesional en Rosario. La colección artística de Juan B. Castagnino, 1907-1925”, en Patricia M. Artundo y Carina Frid (editoras), *El coleccionismo de arte en Rosario: colecciones, mercado y exhibiciones. 1880-1970*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2008, p. 50.

tos empezaron a ocupar un centimetro considerable, donde los articulistas permanecían atentos a las trayectorias de los artistas, su evolución y estilo, informaban sobre cada uno de los trabajos sin temer el empleo de términos específicos y casi técnicos por cada uno de los trabajos presentados, a la vez que sin disimular críticas acerca de las decisiones del jurado manifestando abiertamente su desacuerdo. El lugar que ocupó la prensa en el desarrollo de estos espacios fue fundamental, ya que más allá de la difusión de las actividades artísticas aparece como un actor insoslayable que comenta, critica y vigila muy de cerca la actividad cultural.

Esta mirada atenta, sumada a las sospechas de parcialidad que se habían instalado y que, como vimos, Amuchástegui estaba ansioso por disipar, probablemente provocó que el jurado haya actuado de un modo más exigente, decidiendo declarar desiertos los primeros premios. La Comisión, tal vez, haya evaluado que era poco conveniente dejar crecer la mínima suspicacia en torno a preferencias por artistas locales o amigos, por lo que se quiso dejar bien claro que el certamen actuaba con los niveles de exigencia necesarios. Se decidió otorgar medalla de plata para *El remanso* de Jorge Soto Acebal y *Overa hosca de la cordillera* de Luis Cordiviola. En escultura, se premió a Guillermo Gianinazzi por *Marcha fúnebre* y a José Fioravanti por *Ocaso*. El premio estímulo del Jockey Club correspondió a Francisco Vidal por *Autorretrato*, obra que posteriormente fue adquirida por *El Círculo* y donada para el futuro museo.

El balance sobre el Tercer Salón, por tanto, era despaje y dividía las opiniones en cuanto a las responsabilidades sobre tan dispar resultado. En el caso del diario *La Época*, el cronista destacaba la acción desinteresada y esforzada de los miembros de la Comisión, aunque advertía acerca de su esterilidad si no se contaba con la respuesta y el compromiso de los artistas:

Debe resultar hiriente para el desinteresado entusiasmo que la Comisión organizadora ha puesto en su propósito, este incomprensible alarde de suficiencia que estilizan de tal modo los artistas

argentinos. Felizmente que existen excepciones brillantes que nos hacen olvidar la mezquindad por demás habitual de ese pequeño mundo heterogéneo y contradictorio de la pintura.²⁰

Por el contrario, la reseña de *La Verdad*, orientaba en distinto sentido las responsabilidades y hacía cargo directamente a la Comisión de la pobre calidad de la muestra, afirmando que “el peligro que *La Verdad* apuntara el año anterior referido al alejamiento de artistas y de obras de primera línea, como consecuencia de la falta de preparación de los dirigentes de este Salón, se ha podido comprobar este año que no fue una alarma infundada”. Se les reconocía, sin embargo, “un poco más de acierto que en años anteriores”, pero hubo coincidencia con los otros medios en que las firmas consagradas habían participado con obras de segunda categoría. La crítica sigue luego con observaciones sobre cada uno de los autores más importantes.²¹

Por su parte, la revista de *El Círculo* dedicó varias páginas a reseñar en una nota ilustrada el Salón de Otoño de ese año, que se había anunciado como uno de los eventos culturales más importantes de la ciudad junto con el resto de las muestras que aparentemente sincronizaban sus exhibiciones en correspondencia con él. Esta publicación constituía uno de los medios más especializados en el tema, a la vez que los miembros de la asociación estaban vinculados en más de un sentido con la CMBA lo que en cierto modo habilitaba a dar consejos y recomendaciones. La crónica se iniciaba lamentando la ausencia de firmas consagradas, que “siempre deberían estar representados en esta clase de certámenes”. El carácter y el nivel que otorgarían esas presencias evitaría esa sensación que ofrece esta edición del Salón en la que aparenta más *como una simple galería de ventas* que otra cosa, ya que los artistas ha-

²⁰ [Anónimo], “Bellas Artes. III Salón de Otoño del Rosario”, *La Época*, Buenos Aires, 17 de junio de 1919, recorte, en Nicolás Amuchástegui, *Ofrenda, op. cit.*, p. 337.

²¹ [Anónimo], “Exposición del Rosario”, *La Verdad*, Buenos Aires, 20 de junio de 1919, recorte, en Nicolás Amuchástegui, *Ofrenda, op. cit.*, p. 338.

bían aprovechado para colgar obras ya presentadas en el Salón Nacional, con claras intenciones comerciales de promocionar producciones premiadas, operación que quedaba al descubierto inmediatamente en un ambiente tan reducido como el artístico.²²

Además de la organización de los salones, la razón de ser de la Comisión estaba ligada a la creación del Museo, por lo que simultáneamente a la organización de las exhibiciones se estaba gestionando la reunión de una colección que, si bien modesta, reflejara el estado de la creación artística local, e incluyera además con algunos ejemplos siempre prestigiosos de obras de arte internacional. En octubre del año 1919 se reciben las obras cedidas por el Museo Nacional de Bellas Artes como aporte a la colección del futuro museo rosarino. El lote estaba constituido por 82 cuadros y 3 esculturas, de las cuales en una primera instancia se rechazan 29 solicitando su reemplazo por otras obras. Ante la negativa de Cupertino del Campo, y a riesgo de generar un enfriamiento en un vínculo tanpreciado, se reconsideró la actitud, y finalmente se descartaron sólo 8 obras, que si bien no fueron devueltas no se colgaron al momento de la inauguración. Paralelamente, se efectuaron pedidos de colaboración a centros sociales, clubes y particulares para que donaran obras de arte de su propiedad que pudieran ser exhibidos en el Museo, como un modo de completar el espacio disponible en las salas.

La inauguración se fijó para enero de 1920 y los diarios locales fueron siguiendo el proceso con atención. El primer medio en asistir fue el diario *La Capital*, que accedió al Museo antes de que se abrieran sus puertas. En su comentario, se destacaba la tarea

²² Emilio Ortiz Grognet, “Tercer Salón de Otoño”, *La Revista de El Circulo*, Rosario, a. 1, n. VI, junio de 1919, p. 121. La importancia y el peso que tenían las críticas de arte de esta revista en el campo cultural local no deben olvidarse al momento de leer la cita. Sobre esta influencia, además del trabajo de Sandra Fernández sugerido más arriba, puede consultarse el artículo ya clásico de Adriana Armando “Entre los Andes y el Paraná: La Revista de *El Circulo* de Rosario”, en *Cuadernos del Ciesal*, a. 4, n. 5, Rosario, Editorial de la U.N.R., Segundo Semestre, 1998, p. 79-88, si bien se refiere a la segunda época de la publicación, esto es, 1923 a 1925.

esforzada de la Comisión, aunque también se señalaba la modestia de la colección cuya mayor parte había sido cedida por el MNBA y entre las que se contaban piezas de arte antiguo que el cronista juzgaba de dudosa autenticidad. Las salas destinadas al arte argentino, en cambio, fueron apreciadas positivamente, ya que constituían demostraciones “del progreso alcanzado por las bellas artes en nuestro país”. Entre los artistas, además, se incluía a un representante del arte local, Alfredo Guido compartiendo el espacio con la serie de Fader, *La vida de un día*, cuya adquisición “acredita a la Comisión de bellas artes un acierto encomiable”.²³ El artículo del diario, publicado antes de la inauguración, constituye una cuidada intervención destinada a preparar la mirada del público asistente guiándolo en su recorrido, enseñándole a detenerse en lo que era preciso valorar y brindando un resumen procesado de lo que esperaba al visitante, un catálogo comentado para la ciudad que abría su primer museo.

Otros medios de prensa estuvieron más atentos a los pormenores políticos que sirvieron de trasfondo a la creación del museo, e hicieron foco en la figura de Amuchástegui quien, según *La Acción*, mantenía acuerdos secretos que lo vinculaban con el Intendente:

Tuvo lugar anoche la inauguración del Museo Municipal de Bellas Artes. La inauguración no ha tenido otro objeto que dar ocasión al Dr. Nicolás Amuchástegui, presidente actual de la Comisión, para pronunciar un discurso. El Dr. Amuchástegui ha creído que ésta sería ocasión de destacar su personalidad, pues recientemente se ha hecho radical y se lo indica como candidato de los disidentes a la senaduría de Caseros. No ha sido radical, pero merece serlo. Su discurso lo incorpora definitivamente a sus filas. [...]

Parece excusado decir que el doctor Amuchástegui no señaló en forma alguna la acción desenvuelta por el doctor Fermín Lejarza,

²³ [Anónimo], “Impresiones”, *La Capital*, Rosario, 15 de enero de 1920, recorte, en Nicolás Amuchástegui, *Ofrenda*, op. cit., p. 385.

durante el tiempo que presidió la Comisión, hasta que debió abandonarla, precisamente por la torpeza del intendente [...].²⁴

Más allá de lo denunciado por el diario, lo cierto es que Amuchástegui había confesado en una de sus cartas a Cupertino del Campo su deseo de que la inauguración del Museo se concretara durante su mandato y evidentemente hizo lo posible por lograrlo. La personalidad de Amuchástegui constituye un elemento clave en la vida de la Comisión en sus primeros años: su dedicación, su impulso, su convencimiento pleno de lo valioso del proyecto resultaron elementos esenciales en los momentos en que la Comisión decaía por invertir todas sus energías en su propio sustento. Queda para más adelante una investigación detallada acerca de la vida de este protagonista y partícipe central en la creación de numerosas instituciones locales.

La “modesta colección” con la que abrió sus puertas el Museo contó además con el aporte de los coleccionistas de la ciudad, que habían cedido temporalmente algunas de sus obras para completar las salas; la sección escultura, por su parte, manifestaba una llamativa pobreza en cantidad y en calidad.²⁵

La base institucional estaba instalada y en marcha. Mientras tanto, la deuda que mantenía la Comisión con sus diversos acreedores ascendía a 12.390 pesos, según el cálculo de fines del año 1919.

²⁴ [Anónimo], “Retribuyendo... El Museo de Bellas Artes”, *La Acción*, Rosario, 16 de enero de 1920, recorte, en Nicolás Amuchástegui, *Ofrenda, op. cit.*, p. 393.

²⁵ Rubén Vila Ortiz donó un cuadro de Pons Arnau, el Ing. Julio Bello, un busto de Alberdi realizado por Herminio Blotta, el escultor José Gerbino una cabeza de estudio, Victor de Pol, ofreció una *maquette* del monumento a Sarmiento, Américo Cánepa donó un cuadro de Antonio María Esquivel, Hércules Aghina un cuadro de López Cabrera y Antonio Cafferata su colección de medallas de arte francés.

II. AFIANZAMIENTO, INTERNAS Y NUEVOS DESAFÍOS (1920-1928)

Este período estuvo colmado de acontecimientos para la Comisión. Plenamente instalada en el campo artístico y cultural de Rosario, su situación de exposición la obligaba a mantener enfrentamientos, ajustes, tomas de posición y definiciones frente a otros actores participantes de su ámbito de acción tales como el Departamento Ejecutivo de la Municipalidad –del que dependía para su financiamiento– la prensa, que como hemos visto, cubría los eventos organizados por la Comisión y hacía públicos sus reclamos y negociaciones, las otras instituciones culturales tales como *El Círculo*, la CNBA y los directivos de otros museos, con los que mantenía permanente contacto e informaba sobre sus actividades, y el mundo artístico en general, que comprendía las asociaciones de artistas que estaban empezando a surgir, los coleccionistas, las galerías, los comercializadores de arte, etc.

La permanencia de los miembros del grupo en este período –con las rotaciones del caso– constituye un dato que le otorga cierta continuidad dentro de lo profuso de los acontecimientos por los que atraviesa la Comisión en estos años. Por ello, y como modo de mantener cierta línea expositiva, hemos optado por analizar el aspecto estrictamente institucional, que incluye los vínculos con los poderes públicos y privados, con los artistas, con los mecenas, con los *marchands*, así como las gestiones llevadas adelante en torno al tema del edificio, las intervenciones hechas con respecto a otros proyectos urbanos, y las siempre presentes gestiones por los subsidios. La incorporación de nuevas obras mantuvo en esta etapa una dinámica que se mantuvo al ritmo de la situación económica y si bien ésta, por un breve momento, logró estabilizar sus cuentas y alcanzó un saldo positivo, ese momento coincidió con una fuerte crisis institucional interna que terminó provocando la renuncia colectiva.

Las primeras reuniones que llevó a cabo la Comisión luego de la inauguración del Museo en 1920 estuvieron dedicadas a la dis-

cusión de reglamentos y la fijación de los objetivos institucionales entre los que se incluía, además de la dirección del Museo, la de reservarse un poder fiscalizador en todo lo referente a temas estéticos urbanos que el Intendente tuviera que llegar a resolver, así como la dirección en la formación de recursos, lo cual implicaba la fundación de una academia de bellas artes dependiente del Museo y el otorgamiento de becas de perfeccionamiento para artistas tanto en el país como en el exterior. La CMBA se planteaba, de este modo, como un referente insoslayable, un control permanente del espacio artístico local, que no sólo se limitaba a la dirección de un museo, sino que comandaba los aspectos pedagógicos y de formación profesional de los artistas. La dirección del Museo era sólo uno de los roles que la Comisión se había propuesto cumplir y si bien era uno de los más importantes estaba incluido dentro de un proyecto mucho más integral. Veamos los puntos principales que se señalan como objetivos:

1. Dirigir los trabajos necesarios para la celebración anual de un Salón de pintura, escultura y arte decorativo.
2. Realizar los trabajos necesarios para la fundación de un Museo de Bellas Artes.
3. Tener la dirección del mismo una vez creado.
4. Asesorar a la Municipalidad en los casos de adquisiciones de obras de arte, de aceptación de legados y donaciones de obras de arte y de decoración y ornato de obras públicas.
5. Fundar y dirigir una Academia de Bellas Artes.
6. Acordar becas y asesorar a la Municipalidad en los casos de su otorgamiento, para cursar estudios artísticos en el extranjero.²⁶

El texto del reglamento interno fue redactado íntegramente por el Dr. Amuchástegui y sometido a la aprobación del resto, y allí se detallan, además de los objetivos, los mecanismos de selección

²⁶ *Reglamento Interno para la Comisión Municipal de Bellas Artes del Rosario, 1920*, reproducido en Nicolás Amuchástegui, *Ofrenda*, op. cit., p. 424.

de las autoridades. Es de destacar que el Art. 5 prevé mantener la autonomía en este punto por lo que, a pesar de que los integrantes eran seleccionados por el Intendente, ingresaban como miembros y luego los cargos se decidían por votación interna.

En este período, además, quedaron al descubierto algunas internas existentes –e inevitables– dentro de este conjunto de hombres públicos que, como mencionamos anteriormente, participaban simultáneamente de otros espacios (políticos, artísticos, comisiones varias), las que pueden ilustrarse con varios ejemplos: Amuchástegui que menciona “como al pasar” el disgusto de uno de sus compañeros por no favorecer a su artista favorito con los premios de un Salón; el caso del Dr. Cafferata que presenta su renuncia por la aceptación por parte del Jurado de Admisión de un cuadro que él considera inapropiado; el momento en que la Comisión en pleno se enfrenta a su presidente Fermín Lejarza, y lo obliga a renunciar por sospecharlo de conspiración en contra del proyecto de traslado del Museo al Parque Independencia; la renuncia presentada por Alfredo Guido luego de que el proyecto de su hermano Ángel no fuera seleccionado como ganador en el concurso de anteproyectos de museo, etc. Los ejemplos mencionados ocasionaron diversos grados de crisis interna en su momento, pero la enumeración es útil para ilustrar el mar de fondo de las discusiones institucionales.

Los dos primeros años (1920 y 1921) luego de la inauguración del Museo fueron muy críticos económicamente para la Comisión, ya que los subsidios prometidos por la Municipalidad en el decreto de creación perdieron regularidad y finalmente se suspendieron por tiempo indeterminado, sin previo aviso. Cabe agregar que la situación institucional del Intendente Arribillaga por esos días era bastante delicada, ya que estaba atravesando un pedido de destitución que el Poder Ejecutivo de la Provincia estaba demorando, a lo que se sumaba un escenario de conflictividad social muy intensa y de alianzas encontradas dentro del radicalismo gobernante. La situación financiera de la Comisión se había vuelto delicada

a tal punto que en noviembre de 1920 el Intendente Fernando Schelisinger (Arribillaga había renunciado) firmó el decreto para desalojo del local que ocupaba el Museo como consecuencia de la deuda generada por alquileres impagos. Finalmente, se negoció un nuevo plazo de moratoria, pero como resultado de esta tensa situación Amuchástegui presentó su renuncia a la presidencia, por lo que provisoriamente asumió el Dr. Cafferata. Los primeros días de 1921 abandonará el cargo para cumplir su obligación de convencional constituyente en Santa Fe, y es reemplazado por Magín Anglada.²⁷

Como se puede apreciar, este no parecía ser un buen comienzo para el flamante Museo que veía tambalearse sus bases materiales tan tempranamente, lo cual generaba una doble situación: por un lado, los sucesivos presidentes no podían dejar de sostener esa gestión permanente por los recursos y se iban desgastando en esa tarea y, por otro, se hacía evidente la necesidad de un edificio propio, que no presentara la constante amenaza de desalojo y que además fuera adecuado para poder llevar adelante su misión, consistente en mostrar la colección en constante crecimiento. Las reuniones de la Comisión se destinaban principalmente a la lectura de las demandas de los acreedores, entre los que se encontraban también algunos artistas que reclamaban el pago de sus obras premiadas y adquiridas en los Salones.

En abril de 1921 la Comisión dirige una extensa carta al Presidente del Concejo Deliberante con la intención de expresar lo angustiados de su situación económica, y poniendo el acento de la argumentación en la inhibición institucional que representaba para el Museo el hecho de no poder contar con la certidumbre de un local propio:

²⁷ En el año 1921 el gobierno radical del Dr. Enrique Mosca convoca a Convención Constituyente para reformar la Constitución de la Provincia de Santa Fe y el Dr. Cafferata asistió como representante del Partido Demócrata Progresista. Sus fuertes convicciones católicas lo enfrentaron con los miembros de su mismo partido con ocasión de la discusión sobre la tendencia laica o religiosa de la nueva constitución.

El Museo Municipal de Bellas Artes debe ser permanentemente de propiedad de la ciudad, y mientras no se asegure su estabilidad en un local propio su existencia será precaria y mendicante como todas las instituciones abandonadas al azar de un local volante cuya duración depende muchas veces de una mala inteligencia de los poderes o de la voluntad de los propietarios. [...]

La mayoría de los Museos de tal índole han enriquecido sus colecciones en un gran porcentaje por la magnificencia particular, y un ejemplo lo es el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires formado casi exclusivamente por ese sistema de liberalidades en lo mejor de sus obras de arte trascendental. Nosotros no podremos contar con ese importantísimo factor de engrandecimiento sino cuando nuestro museo esté instalado definitivamente e inspire confianza al asegurar justas emulaciones para los futuros donadores y legatarios.²⁸

Los miembros de la Comisión advertían que el escaso compromiso asumido por la Municipalidad había generado entre los coleccionistas una sensación de transitoriedad que no era compatible con la donación de legados en pos de la trascendencia. De todas maneras, la nota no se quedaba en quejas sino que agregaba una serie de proyectos factibles de llevar adelante siempre y cuando se lograra el apoyo y la estabilidad deseados, y que redoblaban la apuesta cultural. Entre las propuestas, por ejemplo, figura la creación de un Salón Anual Provincial, que se llamaría “Salón Primavera” y la celebración cada dos años de un Salón Internacional Rosario. A este respecto se señala que

Desde el año 1910 no se ha celebrado en la República ningún salón internacional y su institución periódica en Buenos Aires y en el Rosario nos pondría en contacto con las últimas manifestaciones de la producción artística mundial y sería ofrecida, con la intervención de la Comisión directamente por los artistas a los adquirentes.

²⁸ CMBA. *Libro de actas*, Acta N° 46, Rosario, 25 de abril de 1921, p. 102-103, AMMBAJBC.

Es indudable que las exposiciones de este género son las escuelas insustituibles en el refinamiento del gusto artístico [...] El “Salón Internacional del Rosario” es el proyecto complementario del museo, de las Academias, del Salón Primavera y de la Biblioteca, y la concurrencia de aquellas exposiciones amplias es el ideal de los artistas formados para luchar y triunfar en sus mejores obras realizándose el enriquecimiento del museo y de las colecciones particulares, suprimiendo el “marchand golondrina”, verdadero azote de los pintores europeos y explotador de la credibilidad del capitalista sugestionable que ha llenado el país –especialmente las colecciones de Buenos Aires– de malos cuadros de firmas acreditadas y de telas falsificadas.²⁹

El proyecto pedagógico de la Comisión se planteaba de amplio alcance ya que estaba orientado no sólo a profesionalizar al grupo de artistas y el gusto del público, sino que también se destinaba a educar a los coleccionistas locales que se habían transformado en presa fácil de estos funestos intermediarios del mercado de arte por no tener acceso a las manifestaciones artísticas de calidad internacional:

El marchand golondrina ha sido la cátedra y embajador del mal arte europeo –salvo para los pocos coleccionistas metropolitanos de criterio– y en afán de destruir todo lo bueno organiza siempre sus campañas preconizando por las [ilegible] audaces y los críticos a la violeta. Nos encontramos pues, H^o Señor, en el período inicial y razonable de realización y estudio y el plan diseñado no se podrá encaminar sino con la intervención de los poderes públicos.³⁰

La Comisión ponía de manifiesto en este texto la imposibilidad de seguir adelante sin el apoyo económico del Estado, ausencia que entre otras cosas la llevó a suspender el Salón de 1921. En este

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

contexto, la renuncia de Anglada se hizo inevitable, y mientras Flondrois se hacía cargo de la presidencia, los medios publicaban sobre la amenaza de renuncia colectiva. El diario *La Nación* se ocupó del tema, destacando la importancia adquirida por el Salón en su corta existencia, que había llegado no sólo a competir sino a superar en calidad al Salón Nacional, ya que al salón rosarino habían asistido “firmas ya consagradas como la de los pintores Fader, Alice o Quirós, que desde hace varios años no concurrían al Salón Nacional”, lo que se había traducido en el “aliento inmediato” a los artistas locales como así en la formación de las primeras colecciones. El cronista dejaba claro que el punto crítico al que se había arribado no tenía otro origen más que la inoperancia de los poderes públicos, que estaban malogrando este proyecto originado en la iniciativa privada, por lo que el diario sugería que *El Círculo* retomara el control de la situación como última opción antes del derrumbe.³¹

Llegado a este punto, los miembros de la Comisión sometieron a votación su propia permanencia, preguntándose si las negociaciones podían considerarse agotadas. Decidieron que no, y siguieron adelante, y en noviembre eligieron a Mario Goyenechea como presidente. Indudablemente, alguna señal positiva se había emitido desde la Municipalidad, ya que a fin de año logran cobrar \$17.000 en títulos, suma que cubría los subsidios adeudados, más \$ 5.000 extras. Este nuevo impulso permitió asegurar la realización del v Salón, pero también se acordó reglamentar la cesión de los salones para exposiciones individuales o de grupo, implementando una comisión del 5% que los artistas abonarían por cada

31 “¿Será acaso necesario que vuelvan los particulares a amparar con el esfuerzo privado esa obra de cultura popular precipitada al fracaso por el abandono oficial? [...] Este es el caso de que *El Círculo* recoja su obra antes de que se derrumbe del todo, ya que la indiferencia de los poderes públicos tanto municipal como provincial subsiste sin remedio”. [Anónimo], “El salón de otoño parece condenado a desaparecer”, *La Nación*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1921, reproducido en Nicolás Amuchástegui, *Ofrenda*, op. cit., p. 464.

venta. Se aprobó, con el desacuerdo del tesorero Castagnino, que vota en contra.³²

Las actividades se estabilizaron considerablemente luego de la regularización de las finanzas, y se inició una etapa más serena, en donde prevalecieron las actividades artísticas e institucionales, y no tanto los debates centrados en los subsidios. A fines del año 1924 (Juan B. Castagnino presidía desde marzo de 1923), la Comisión elevó una nota a la intendencia, emitiendo su juicio sobre la maqueta de la obra de Lola Mora, futuro proyecto de monumento a la bandera, donde “considera que la realización de dicha obra no interpreta debidamente la noble idea y propósito que guió a sus iniciadores y la juzga antiestética y de un nivel inferior a nuestra actual cultura artística, y en consecuencia pide se suspenda la ejecución del monumento referido”.³³ Este episodio inaugura la intervención decidida que va a llevar adelante la Comisión en torno al tema del Monumento. Si bien la consulta también había sido realizada por la Comisión Pro Monumento a otras instituciones tales como la Junta de Historia y Numismática, la Comisión Nacional de Bellas Artes y el rectorado de la Universidad Nacional del Litoral, la CMBA desde un principio exigirá competencia exclusiva en este tema como en cualquier otra decisión de tema artístico en la ciudad, tal como le había sido otorgado en su decreto de creación.

Esta tensión y demanda de reconocimiento de su función se manifestará fuertemente en el año 1925, con motivo de los festejos de-

32 Sobre la actuación de Juan B. Castagnino en la CMBA véase Pablo Montini, “Del caduceo a las musas...” , *op. cit.*, pp.19-66.

33 La obra del Monumento a la Bandera había sido encargada a la artista Lola Mora por la Comisión del Centenario en 1910. Ya habían surgido dificultades con motivo de algunas observaciones que se le habían hecho, por lo que se intentó cancelar el contrato que finalmente se retomó en 1913. Para el momento en que la Comisión emite su opinión, habían transcurrido ya casi 15 años sin que este tema se resolviera. Una reconstrucción de los diversos proyectos de Monumento a la Bandera puede seguirse en VVAA *Las huellas de un símbolo: Monumento Nacional a la Bandera*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño/CEDODAL, 2007. Para un análisis de la obra de la escultora Lola Mora, ver Patricia Corsani, *El poder del mármol*, Buenos Aires, Editorial Vestales, 2009.

cretados por la celebración del Segundo Centenario de la ciudad.³⁴ Castagnino fue invitado a participar de la Comisión Provisoria Pro Conmemoración, en su calidad de presidente de la CMBA, a la vez que Antonio Cafferata, vocal en ese período, participó como concejal de los debates en torno a la fecha exacta de celebración de los festejos. Como la evidencia histórica no era muy firme en cuanto a qué era exactamente lo que debía festejarse, Cafferata propuso el día de la Virgen como fecha central, y la idea fue aceptada. El conflicto devino al momento de incluirse entre los festejos la inauguración de un museo artístico y científico, que entre sus secciones incluiría un Museo de Bellas Artes.

La CMBA, que hasta ese momento había adherido a la celebración modificando la fecha del Salón de Otoño y cambiando el nombre por “Salón Rosario”, recibió con gran descontento la publicación de este proyecto, que estaba tomando cuerpo sin que se consultara en ningún momento su opinión. Este descontento se refleja en las actas:

El Señor Presidente hace saber que la Comisión de Gobierno del Concejo Deliberante ha corrido vista a la Comisión de Bellas Artes de las actuaciones promovidas con el pedido de autorización de la Intendencia Municipal para disponer de la manzana propiedad de la comuna situada en las calles Boulevard Oroño, Pellegrini, Montevideo y Balcarce con destino al Museo Artístico, Histórico y Científico proyectado por la Junta Ejecutiva Pro Conmemoración

³⁴ En 1925, se manifestó una tendencia que venía ganando fuerza entre algunos estudiosos locales en torno a ubicar los orígenes de la ciudad en 1725. Este argumento convenció a algunos funcionarios que acordaron dar marco institucional a la conmemoración. Para una explicación más detallada de los debates en torno a los festejos puede verse Marta Frutos de Prieto, *La polémica fundación de Rosario. Su historiografía*, Rosario, Editorial Fundación Ross, 1985, pp. 95-97 y José Oliva Nogueira, *Orígenes de la ciudad de Rosario de Santa Fe con inclusión de la relación histórica de Pedro Tuella*, Rosario, Talleres Gráficos La Cervantina, 1925. Con respecto a la postura de Cafferata en particular, puede verse Valeria Príncipe “El museo antes del museo: la colección histórica del Dr. Antonio Cafferata” en Patricia M. Artundo y Carina Frid (editoras) “*El coleccionismo de arte en Rosario*”, *op. cit.*, p. 67-114.

del Segundo Centenario del Rosario. Se resuelve autorizar al Señor Presidente a evacuar la vista conferida objetando la ubicación inadecuada que pretende darse a ese edificio en cuanto ha de contener el Museo de Bellas Artes y objetar también el carácter ecléctico que se pretende, pues quitaría autonomía a esta corporación y obligaría a un presupuesto costoso con el que será difícil cumplir la Municipalidad del Rosario.³⁵

Los dos frentes estaban abiertos: con la Comisión Pro Monumento a la Bandera y con la Junta Ejecutiva de los festejos del Bicentenario, en los dos casos por el mismo motivo: la Comisión exigía que se le reconozca su lugar para emitir veredicto y, como se advierte, ese lugar se encontraba todavía en construcción. La muerte de Castagnino, acaecida en julio de ese año, había impactado fuertemente en el grupo, que luego de una breve asunción de Amuchástegui convoca nuevamente a Fermín Lejarza para la presidencia. Su retorno generará una fuerte crisis institucional en los próximos años en torno al tema del museo definitivo.

1925 fue además muy importante en cuanto al crecimiento de la colección por varios motivos; además de los subsidios aumentados con motivo de la conmemoración del Bicentenario, hubo grandes donaciones tanto en obras como en efectivo. Contrasta en este sentido con la situación al año siguiente, en que debió suspenderse el Salón por falta de fondos y de espacio, por lo que se decidió organizar exposiciones individuales que no obligaran a mover toda la colección. Los artistas a los cuales se les cedió el permiso fueron Luis Ragaria, Alberto Lagos y Pedro Figari.

Entretanto, la Comisión fue ganando terreno en sus vínculos con otras organizaciones de artistas, aunque siempre conservando una posición dominante. A fin de año, por ejemplo, se acuerda ceder un espacio para las reuniones de un grupo de artistas locales congregados bajo el nombre de *Nexus* junto a un subsidio de cincuenta pesos para pagar a los modelos. Entre el grupo fundador contaban

³⁵ CMBA. *Libro de actas*, Acta N° 92, Rosario, 8 de septiembre de 1925, p. 2, AMMBAJBC.

Demetrio Antoniadis, un muy joven Antonio Berni, Manuel Ferrer Dodero, José L. Fantín, Luis Ouvrard y Pablo Pierre entre otros.

Evidentemente, los artistas locales se acercaban a la Comisión buscando la protección de un organismo oficial que estimulara de alguna manera sus actividades; en este sentido, con motivo de los fondos extras que la Municipalidad había destinado a la Comisión para las adquisiciones, hubo pedidos informales al Presidente para que fueran utilizados íntegramente en obras de artistas de la ciudad, a lo que se respondió que no se modificaría el criterio acostumbrado, ateniéndose al valor artístico y no a la procedencia.³⁶

En 1926 *Nexus* decidió organizar un salón destinado específicamente a artistas locales, haciendo uso, además, de la oportunidad brindada por la suspensión del salón oficial. La CMBA apoyó la iniciativa decididamente y destinó una medalla de oro como premio, además de integrar el jurado. La muestra se llevó a cabo en salón Witcomb y participaron 34 expositores. Hubo impresión de catálogo ilustrado, con una introducción a cargo de Emilio Ortiz Grognet, que saludó la iniciativa:

Esta primera exposición colectiva es un modesto ensayo que demuestra la fe y el anhelo que los alienta.

Sus vocaciones nacidas en gran parte al influjo alentador de los ocho Salones que la Comisión de Bellas Artes ha realizado, tienen una buena y promisoría orientación.

En esta primera muestra figuran ya firmas que son más que una promesa y todas tienden a avanzar y superarse.³⁷

En este primer momento, la agrupación había logrado no sólo el auspicio de la Comisión, sino que además contó con el apoyo económico de Rosa Tiscornia, quien donó 5.000 pesos para ser destinado a premios. La exposición da cuenta de la progresiva

³⁶ *Ibidem*, p. 3 y Acta N° 100, Rosario, 11 de diciembre de 1925, p. 16, AMBAJBC.

³⁷ Emilio Ortiz Grognet, "En marcha", *Catálogo ilustrado del Primer Salón de Artistas Rosarinos*, Rosario, 1926.

complejización del campo artístico en la ciudad, con la integración de nuevos actores: con más frecuencia que antes, comenzaron a surgir grupos de artistas reunidos en torno a una tendencia estética o ideológica, que mantuvieron una relación no siempre armónica con las instituciones oficiales.

Por el momento, las buenas relaciones entre la CMBA y los artistas locales continuaron en el año siguiente, ya que al presentar sus obras en el IX Salón recibieron numerosos premios. Este hecho repercutió en algunos medios dejando deslizar suspicacias acerca de la decisión del jurado de haber “entregado medallas de oro a un miembro de la Comisión de Bellas Artes y a un pintor local, Manuel Musto”, desconociendo la obra de Giordano Larrosa, *Tracción humana* que, “de haber sido interpretada en su alcance por el jurado hubiera obtenido el primer premio de pintura”.³⁸

Mientras tanto, la cuestión del edificio seguía sin definición. Para la realización, la Comisión contaba con los fondos prometidos tanto por la Nación (100.000 pesos) como por el Gobierno de la Provincia (200.000) según había informado su Presidente en las reuniones de marzo y abril de 1927. No obstante, en junio se decide por unanimidad elevar una nota a la Sra. de Castagnino solicitándole “cooperación en la forma de cesión de un terreno”, a lo que Rosa Tiscornia respondió negativamente, manifestando serias dudas de que esos subsidios oficiales realmente se hicieran efectivos.³⁹

Hubo intensa actividad en esos días, considerando múltiples propuestas de ubicación; Lejarza sugería adquirir un terreno en la esquina de Maipú y San Lorenzo, pero quedó sin efecto; Ángel Guido por su parte señaló un lote en la zona de Pellegrini entre Bv. Oroño y Alvear, a la vez que se consideraba la posibilidad de adquirir un terreno en Oroño entre San Juan y Mendoza (informado por

³⁸ José Chillemi, “El IX Salón de Otoño”, *Mirando vivir*, s.l., s.f., recorte, en Nicolás Amuchástegui, *Ofrenda*, op. cit.

³⁹ Sobre la actuación de Rosa Tiscornia, ver el artículo de Pablo Montini en este mismo volumen.

Lejarza, propiedad de Pablo Recagno), en Belgrano entre Laprida y Urquiza (propiedad de Roullión) o Belgrano entre Laprida y Maipú, propiedad de Carlos Thomas. El tiempo apremiaba porque el subsidio nacional debía ser rendido contra presentación de proyectos con planos y presupuesto por lo que la prolongada indecisión comenzó a generar fuertes tensiones dentro del grupo. Aparentemente, la disyuntiva se planteaba entre decidir una ubicación céntrica (idea sostenida por Lejarza) que significaba privilegiar la comodidad del público para asistir no sólo a las muestras sino también a los institutos de enseñanza proyectados, a la que se contraponía la propuesta de Guido y Cafferata, que preferían apostar a las zonas alejadas del centro pero cercanas a los centros de esparcimiento como el Parque de la Independencia, imitando las nuevas tendencias museísticas del mundo. Inclusive, dentro del espacio del Parque tampoco había acuerdo sobre qué lote o manzana escoger, pero eso dependía en todo caso de la disponibilidad de terrenos por parte de la Municipalidad. El desacuerdo llegó a tal punto que se produjo un tenso clima en el que se generaron celos y sospechas de conspiraciones internas que apuntaban directamente a la figura de Lejarza. En este escenario, el resto de los miembros cerró filas, acusando al Presidente de realizar una campaña en contra del éxito del proyecto de museo en el Parque, y Lejarza presentó la renuncia.

La presidencia la asumió Alfredo Guido, y se continuaron las reuniones con los temas habituales. Se hizo una declaración pública en los medios “con motivo de las publicaciones en contra de la Comisión”, como un modo de disipar los comentarios acerca de su fragmentación interna y aclarando que “no han mediado ni median en su seno otras discrepancias que las habidas con su ex-presidente Dr. Fermín Lejarza terminadas con su eliminación del cargo” por lo que ahora “sus miembros se encuentran unidos por una solidaridad absoluta de aspiraciones y de trabajo, que antes les faltaba”.⁴⁰

40 CMBA. *Libro de actas*, Acta N° 120, Rosario, 13 de diciembre de 1927. p. 48, AMMBAJBC.

En marzo de 1928 se renovaron las autoridades, y al presentar el estado de las cuentas del ejercicio anterior quedó demostrada la etapa de prosperidad por la que estaba pasando la Comisión en ese período: por primera vez desde su creación, contaban con un saldo favorable de casi 10.000 pesos.⁴¹ Intentando demostrar cohesión y reflejos institucionales luego de haber atravesado fuertes internas (renuncias de Cafferata y Lejarza) el nuevo elenco decide intervenir firmemente en el tema del concurso del Monumento a la Bandera, exigiendo que su opinión fuese considerada. Esta intervención debe ser leída en el marco de un debate más amplio en torno a los alcances del arte nacional, que se había iniciado en la primera década del siglo y que volvía a actualizarse con cuestiones tales como la erección de un monumento nacional. En este episodio intervinieron muchos actores institucionales y la Comisión tomó posición por la defensa corporativa de los artistas argentinos como destinatarios excluyentes del concurso, quienes agradecieron el gesto.⁴² Por otra parte, estas declaraciones eran parte de su acción permanente en pos del reconocimiento del espacio institucional ocupado que necesariamente debía traducirse en la forma de veredictos inapelables; lo que se reclamaba fundamentalmente era la afirmación de la legitimidad que le estaba conferida en estos asuntos. Las declaraciones gravitaban en torno a los siguientes ejes:

- 41 Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el subsidio municipal seguía atrasándose sistemáticamente. En julio del año siguiente se brinda un informe en el que queda sentado que se adeudan subvenciones desde hace 19 meses (julio a diciembre de 1926, abril a diciembre de 1927 y marzo a junio de 1928). CMBA. *Libro de actas*, Acta N° 131, Rosario, 4 de julio de 1928, p. 73, AMMBAJBC.
- 42 A principios de enero del año 1928, la CMBA había recibido una nota de la Sociedad de Artistas Argentinos fechada en Buenos Aires el 26 de diciembre en la cual se manifestaba el aplauso por “la actitud asumida respecto a los proyectos de ubicación del futuro Museo de Bellas Artes de esta ciudad”. A continuación se da lectura a otra en la que se notificaba acerca de la “protesta formulada por aquella institución por la forma como han sido resueltas las bases para el concurso de proyectos relativos al monumento a erigirse”. En agosto, se recibe una nota de felicitación por parte de los artistas argentinos con motivo de la firma del Decreto del Gobierno Nacional declarando desierto el Concurso del Monumento a la Bandera. CMBA. *Libro de actas*, Acta N° 121, Rosario, 2 de enero de 1928 y Acta N° 134, Rosario, 8 de agosto de 1928, p. 80, AMMBAJBC.

1° Que se ratifica en la fe inquebrantable que siempre ha tenido en los artistas argentinos a quienes considera capacitados, y en este caso los más indicados para producir el Monumento que se proyecta ya que esa obra debe constituir la expresión máxima del sentimiento nacional.

2° Que el alejamiento de los artistas argentinos en la emergencia no puede ser atribuido más que a los errores de los que adolecen las bases de este concurso.

[...]

4° Que la Comisión Pro Monumento a la Bandera, al excluir deliberadamente de entender en este asunto a la Comisión Municipal de Bellas Artes, ha contravenido ordenanzas en vigencia que asignaban a esta última el carácter de asesora en cuestiones edilicias y artísticas anejas a la ciudad, poniendo de manifiesto un propósito inexplicable de evitar el contralor de la entidad local más autorizada para ello.

5° Que por los hechos expuestos y teniendo además en cuenta que ninguno de los proyectos presentados acreditaba aquel alto valor que pudiera justificar o disculpar las transgresiones apuntadas, la Comisión Municipal de Bellas Artes del Rosario considera imprescindible que se declare desierto el concurso del Monumento a la Bandera.⁴³

Esta intervención se alineaba con la actitud defensora de los artistas argentinos que desde un principio había llevado adelante la Comisión. Puede mencionarse, en este sentido, la aprobación de la propuesta del presidente Guido de destinar “dos salas especiales para obras exclusivas de dos artistas argentinos a quienes en cada caso invitará la Comisión” en el marco del Salón de ese año, con motivo de la cual, provisoriamente se invita a Manuel Musto.⁴⁴

Como sostiene María Isabel Baldasarre, a partir de la creación del Salón Nacional en 1911 y la posterior fundación de sucesivas

43 *Ibidem*, Acta N° 126, Rosario, 8 de mayo de 1928, p. 62-63, AMMBAJBC.

44 CMBA. *Libro de actas*, Acta N° 122, Rosario, 27 de enero de 1928, p. 52, AMMBAJBC.

comisiones de bellas artes en el interior del país, se logró una mayor disponibilidad de arte nacional a la que podían acceder los coleccionistas, lo que se tradujo en un gran impulso inicial dado al comercio de arte argentino.⁴⁵ En el caso del museo rosarino, esta preferencia se reflejó en los primeros momentos de la formación de la colección, que privilegió la pintura costumbrista y de paisajes “nacionales”, con cierta inclinación hacia un nacionalismo más tradicionalista y que avanzando en el tiempo irá incorporando variantes locales del modernismo.⁴⁶

En abril la Municipalidad finalmente firma el decreto de cesión de un terreno ubicado en el Parque Independencia para ser destinado al edificio del Museo en un lote ubicado al este del Bv. Oroño por lo que la Comisión dispuso la organización de un concurso de proyectos. En un primer momento se planteó como condición que sólo participarían arquitectos rosarinos o con cinco años de residencia en la ciudad, pero después se abrió a “los arquitectos del país” por no haber sido bien recibida esta limitación.⁴⁷

45 María Isabel Baldasarre, “Una historia de soslayos; la génesis de un mercado para el arte argentino”, en *VVAA Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido*, IV Congreso internacional de Teoría e Historia de las Artes, XII Jornadas CAIA, Buenos Aires, 2007, p. 331-344. La autora destaca, además, cierto rasgo “endogámico” a la hora de describir algunas características del salón rosarino, que estaba dado por la composición de la misma Comisión entre los que contaban varios coleccionistas que luego compraban en sus mismos salones.

46 Este “nacionalismo cultural” obviamente no era privativo de la esfera artística sino que atravesaba todos los niveles del discurso oficial para las primeras décadas del siglo. Con motivo de la celebración del Centenario, se demostró preocupación entre las élites políticas por precisar el rumbo y fortalecer la identidad nacional. Este proceso, que se había iniciado unas décadas antes, adquiere contornos más precisos con esta coyuntura. Un análisis referido al campo intelectual en la época del Centenario puede verse en el conocido artículo de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos” en *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Editorial Ariel, 1997, p. 161-199. Con relación a las tendencias artísticas presentes en la colección del Museo, puede verse Nancy Rojas, “Un caso significativo en el proceso de institucionalización del arte en Argentina” en *Colección histórica del Museo de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”*, *op. cit.*, p. 199-207.

47 CMBA. *Libro de actas*, Acta N° 125, Rosario, 7 de mayo de 1928, p. 61 y Acta N° 127, Rosario, 24 de mayo de 1928, p. 65. AMMBAJBC

El jurado estaba integrado por representantes de la Comisión de Bellas Artes, de la Sociedad Central de Arquitectos, de Obras Públicas de la Municipalidad y de la Dirección de Arquitectura de la Nación, y seleccionaron en primer lugar el proyecto de los arquitectos De Lorenzi, Otaola y Rocca.⁴⁸

Todo parecía encaminado: las disidencias internas disipadas, la situación económica favorable, el lugar del edificio elegido y cedido por la Municipalidad, el proyecto concursado y seleccionado. Pero un nuevo conflicto institucional desató la inestabilidad que se había evitado en otras oportunidades luego de que uno de los miembros de la Comisión comunica al resto que el Intendente Tobías Arribillaga –cuya designación había sido saludada por la Comisión con satisfacción por considerarlo “el único que se ocupó de la marcha de la corporación”– había emitido “juicios despectivos” sobre la Comisión. Rápidamente y en la misma reunión se resolvió firmar la renuncia colectiva, argumentando que los integrantes de la Comisión “no se encuentran dispuestos a tolerar la más mínima falta de confianza o de consideración por parte del Departamento Ejecutivo Municipal”.⁴⁹ En una actitud por demás expeditiva, se procedió además a liquidar las deudas pendientes –entre las que se contaban el segundo y tercer premio del concurso de anteproyectos– utilizando fondos de la nación recibidos en concepto de subsidios atrasados.

A poco menos de un año de haber sufrido una fuerte crisis institucional que provocó la renuncia de Lejarza, la CMBA se vuelve a encontrar en un momento sumamente crítico que amenazaba su propia continuidad. Nuevamente, el desamparo oficial fue el motivo desencadenante, luego de haber atravesado con mucho esfuerzo un período plagado de enfrentamientos con otras instituciones y de reclamar su espacio legítimo, que finalmente había resulta-

⁴⁸ Ángel Guido quedó en segundo lugar, motivo por el cual Alfredo Guido ofreció su renuncia en la siguiente reunión “a raíz de la incidencia de ésta (la CMBA) con su señor hermano”, pero su pedido fue desestimado. *Ibidem*, Acta N° 137, Rosario, 19 de septiembre de 1928, p. 89. AMMBAJBC.

⁴⁹ *Ibidem*, p.91.

do exitoso. El viejo elenco que, con rotaciones, había atravesado toda la existencia de la Comisión desde sus inicios se encontraba absolutamente desgastado por la permanente lucha por el reconocimiento entre sus pares y el de los sucesivos departamentos ejecutivos municipales que, con su inestabilidad, obligaban constantemente a reiniciar las negociaciones por los subsidios. El límite lo encontraron en los ataques verbales de un Intendente que en otro momento había sido aliado y que ahora también los abandonaba. La relación de fuerzas se había tensionado: la CMBA, como se dijo, había logrado capitalizar su presencia institucional en el campo artístico rosarino con gran esfuerzo y con buenos resultados, pero no podía dejar de depender del financiamiento oficial y de una buena relación con el Intendente. La deuda municipal, mientras tanto, llevaba meses de atraso.

III. RENOVACIÓN Y CRISIS (1928-1936)

Luego de la renuncia colectiva, el Intendente designó una nueva Comisión encabezada por el Dr. Cafferata, con miembros que nunca habían formado parte de la CMBA (excepto el caso de Emilio Ortiz Grognet y del mismo Cafferata), pero que por lazos de amistad e intereses afines habían permanecido cercanos a la institución. Sin dudas, fue necesario efectuar una renovación profunda luego de tantas situaciones complejas y superposición de cargos que se habían producido en la última década.

Pero, de igual manera, los temas centrales que deberá enfrentar la Comisión en los años siguientes serán fundamentalmente los mismos que hasta entonces aunque con diferente intensidad, lo que a la larga transformará a algunos en determinantes. Por un lado, se observa en este último tramo de existencia de la Comisión una fuerte renovación en la organización de los Salones, lo que implicó modificaciones en los términos de la convocatoria y una amplia respuesta tanto de artistas como de público; evidentemente

el fin de la década generó la necesidad de buscar adaptaciones a los cambios producidos en casi todos los aspectos de la sociedad argentina. En este sentido, uno de los factores que más incidencia tuvo en estos años fue la crisis económica desatada luego del año 1929, y que provocó fuertes oscilaciones en la situación financiera de la CMBA resultando en adquisiciones cuantiosas e importantes en algunos años y cancelación de Salones y regateos permanentes en otros.

Por otro lado, el siempre presente tema del edificio fue adquiriendo una densidad muy difícil de manejar para el grupo, que finalmente sucumbió al problema. Durante casi una década se siguió debatiendo acerca de la ubicación, los proyectos y la financiación de los mismos mientras se adoptaban soluciones transitorias para poder mantener la celebración de los salones anuales, lo que implicó reformas en la vieja sede de calle Santa Fe o el alquiler temporario de salones. En estos años el fuerte crecimiento de la colección y la masividad de la concurrencia a los Salones, particularmente en aquellos en los que las convocatorias fueron más abiertas, hicieron que la necesidad de un espacio adecuado fuera cada vez más imperiosa.

Antonio F. Cafferata presidió la Comisión desde octubre de 1928 hasta octubre de 1930, y sus años de gestión constituyeron una especie de transición, manteniendo continuidades a la vez que diferenciándose de las complicaciones y tropiezos de las gestiones anteriores, actitud que se tradujo en una fuerte renovación institucional. En este lapso, las energías estuvieron puestas principalmente en tareas reorganizativas: se implementó una nueva disposición de la colección, se elaboró y se editó un catálogo y se retomó la discusión en torno a la ubicación del futuro museo dentro del Parque Independencia. En este sentido, una de las innovaciones más interesantes la constituyó la ampliación de la convocatoria para el XI Salón que, con el objetivo de “[...] extender su radio de acción propulsora y con el propósito de presentar un cuadro com-

parativo del arte actual en América” hizo extensiva la invitación a participar a “todos los artistas de América Latina”⁵⁰. Para darle el impulso adecuado se abrió, además, un concurso de afiches para promocionarlo.⁵¹

Las acciones de estos años parecen orientadas a retomar y reafirmar vínculos horizontales, equilibrando el cambio y la continuidad. En este sentido, puede mencionarse la decisión de organizar una exposición de arte español, propuesta que había sido planteada por Odilo Estévez, asiduo coleccionista y miembro de la Comisión. Esta exposición se programó para el mes de octubre de 1929, en coincidencia con la celebración del día de la raza. Estévez donó \$ 4.000 para la adquisición de obras de artistas argentinos, creándose el Premio Adquisición Estévez.⁵² La organización de este tipo de exposiciones era un modo de reconocer la función y trascendencia social de los coleccionistas locales, familias tradicionales que encontraban en este espacio la oportunidad de exhibir públicamente sus patrimonios privados.

Por otro lado, se informa en las actas acerca de un viaje realizado por Cafferata a la ciudad de Buenos Aires “[...] con el objeto de disipar de una vez por todas los malos entendidos entre los artistas argentinos y la CMBA del Rosario”⁵³ para lo cual “se dirigió personalmente a la Sociedad del *Camoatí* hablando con las autoridades de la misma y socios, todos los cuales rectificaron las opiniones emitidas”. Este acercamiento, si bien no garantizó la armonía con

50 *Ibidem*, Acta N° 142, Rosario, 12 de diciembre de 1928, p. 100, AMMBAJBC.

51 Según puede apreciarse en una carta que dirige Cafferata a Víctor Torrini a fines de 1928, su actuación fue fundamental en la organización de este Salón, más que nada en lo concerniente a la coordinación del envío de las obras. El profesionalismo con el que encaraba estas gestiones contrasta con las quejas recibidas en el año 1930 por la desorganización en la recepción de los cuadros. Luego de la muerte de Torrini, la CNBA se vio obligada a intervenir y disponer de una sala para almacenar los envíos. Antonio F. Cafferata. Carta a Víctor Torrini, datada “Rosario, 26 de diciembre de 1928” y carta de la CNBA a Cafferata del 29 de junio de 1930, AMMBAJBC.

52 Con este dinero se compraron cuadros de Tito Cittadini, José Planas Casas, Nely Marchese y Orestes Ossali. CMBA. *Libro de actas*, Acta N° 151, Rosario, 18 de septiembre de 1929, p. 119, AMMBAJBC.

53 *Ibidem*, p. 120.

la comunidad de artistas –con los que se mantuvieron acuerdos inestables y una relación cambiante– da cuenta de la importancia asignada a este vínculo.⁵⁴

Entre los miembros de la Comisión, el único artista que había tenido presencia constante fue Alfredo Guido, que formó parte de los elencos entre los años 1923 y 1928. A partir de la presidencia de Cafferata se integran Eduardo Barnes y José Gerbino, dos escultores de reconocida trayectoria.⁵⁵ Existían, ciertamente, algunas tensiones con las asociaciones de artistas reunidas con fines gremiales y reivindicativos, mientras que se mantenían buenas relaciones con las agrupaciones que nucleaban tendencias estilísticas o generacionales tales como *Nexus*, *Refugio*, la *Mutualidad*, etc. Se daba en estos casos una relación más “vertical” en la que la CMBA actua-

⁵⁴ Existe en el Archivo del MMBAJBC una carta fechada en agosto del año 1925 dirigida al Intendente donde se informa que se había constituido en la ciudad la Seccional Rosario de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en los siguientes términos: “Se ha constituido en esta ciudad de Rosario la Seccional de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, en la que figuran los más destacados valores artísticos que acreditan una labor bien definida y la mayoría de los cuales están representados con obras en el Museo Municipal de Bellas Artes. [...] Sabiendo de la próxima constitución de la Comisión Municipal de Bellas Artes de esta ciudad, cuyas funciones involucran la necesidad de elementos técnicos que conozcan las disciplinas artísticas, se permite solicitar del Señor Intendente que la mayoría de sus miembros la integren artistas plásticos [...]” Firman Antoniadis, Demetrio; Aliberti, Ambrosio; Barnes, Eduardo; Beltramino, M. José; Berlingieri, Juan; Domingues, (sic) Raúl; Doderó Ferrer, Manuel; Fornells, Eugenio; Gambarte (sic), Leonidas; Garrone, J. Domingo; Melfi, Nicolás; Ouvrard, A. Luis; Paino, Godofredo; Gianzone, H. Pedro; Pantoja, Medardo; Pascual, Félix; Pierre, Pablo; Paino, Guillermo; Pedrotti, Alberto; Uriarte, E. Carlos. Imaginamos que esta carta está mal fechada porque no hay coincidencias con el contexto: por un lado, la SAAP de Buenos Aires todavía no se había fundado (según dicen sus estatutos, fue recién en diciembre de ese año) y por otro lado, el Sr. Culaciati no fue Intendente sino hasta el año 1935. SAAP Seccional Rosario, Carta al Intendente Culaciati, datada “Rosario, agosto 20 de 1925” [s.f.], AMMBAJBC.

⁵⁵ Si bien el pedido de los artistas de formar mayoritariamente dentro de la CMBA no se cumplió, es oportuno mencionar la actitud corporativa que llevaban adelante los artistas en esos años: con motivo de la designación de Antonio Palau como jurado de admisión en el Salón de 1927, luego de aceptar el cargo en términos de “deber para el arte y los artistas del país” se dirige al Presidente de la Comisión para solicitarle que una tercera parte de los fondos recibidos por la institución sean destinados a becas o “bolsas de viaje” para los artistas rosarinos. Antonio Palau, Carta a Fermín Lejarza, datada “Rosario, 12 de mayo de 1927”, AMMBAJBC.

ba como protectora facilitando recursos, locales para reuniones, o respaldando sus certámenes mediante el envío de jurados como fue el caso del grupo *Nexus*. Por el contrario, con las asociaciones de artistas estaba instalado otro tipo de vínculo, en el que éstas se habían asignado la función de delimitar y observar las reglas del juego con el fin de garantizar a los artistas una justa cotización de sus obras, el cumplimiento de las condiciones prometidas y de los pagos adeudados. Consta en actas el mal recibimiento que se dio a una nota de la Sociedad de Artistas Argentinos de Buenos Aires dirigida a la CMBA en la que se exigían explicaciones acerca de la recepción de las obras y la conformación del jurado; la Comisión definió esta nota como redactada “en términos inusitados” por lo que se decidió desconocer a esta asociación “autoridad y derecho para dirigirse de tal manera”.⁵⁶

Cabe mencionar que en el contexto de crisis económica –que afectaba aún más las ya vulnerables finanzas de la Comisión– los efectos se hicieron visibles a través de la variabilidad de los precios, la disminución en los montos de los premios y los frecuentes regateos en las negociaciones con los artistas, además de las deudas que se generaban a partir de las adquisiciones y premios en los Salones que no se abonaban inmediatamente. Las donaciones de \$7.000 y \$5.000 recibidas en los años 1929 y 1930 de parte de la Sra Rosa Tiscornia “para lo que consideren conveniente”, fueron prioritariamente destinadas a pagar montos adeudados a los artistas.

Desde octubre de 1930 el elenco se renovó nuevamente y se advierte que en forma progresiva van desapareciendo los nombres del grupo original: en esta oportunidad permanecen Odilo Estévez y José Gerbino y Fermín Lejarza regresa a la presidencia. Indudablemente, su retorno trajo aparejada la aparición de nom-

⁵⁶ Sociedad de Artistas Argentinos, Carta al Presidente de la CMBA Antonio Cafferata, datada “Buenos Aires, julio 28 de 1930”. Archivo del MBAJBC. En cuanto a los comentarios en las actas, CMBA. *Libro de actas*, Acta N° 158, Rosario, 30 de julio de 1930, p. 136, AMMBAJBC.

bres nuevos entre los miembros ya que –como vimos más arriba– su exclusión de la presidencia en el año 1927 había generado un fuerte enfrentamiento con los demás integrantes de la Comisión a raíz de su oposición al proyecto de construcción del museo en el Parque. Durante esta gestión, Lejarza fue nombrado Intendente por parte del gobierno de facto instalado desde septiembre, lo que lo colocó una extraña superposición de tareas que fue resuelta por el resto como “no incompatible”.⁵⁷

Gran parte de las medidas adoptadas en estos años están sobre-determinadas por la falta de fondos endémica que sufre la Comisión a la que se suma la crisis económica general. Paralelamente, se advierte por las opiniones volcadas en las actas que surgió la necesidad de ponderar exactamente el valor de la colección reunida a lo largo de los años, en un contexto de crecimiento del mercado de arte y de las transacciones con obras de artistas argentinos. Para ello, se dispuso la elaboración de un nuevo inventario, por considerar deficiente el que existía hasta ese momento, y se decidió incorporar al pintor y ceramista vasco José de Bikandi como restaurador y personal de la planta del Museo. También consideró Lejarza que la cotización de las obras de la colección era algo exagerada, y que la suma del seguro no podía ser mayor que 200.000 pesos. Hernández Larguía, por su parte, opinaba que existían en el Museo “obras que no tienen valor alguno para el mismo y que podrían ser vendidas o donadas”.⁵⁸ Sin embargo, la valuación de la colección –realizada en marzo de 1932– arrojó un monto que superó ampliamente los cálculos y que alcanzó los 428.000 pesos.

⁵⁷ Lejarza expresó en aquella reunión que había considerado la posibilidad de renunciar, pero que desistió por encontrarse próxima la inauguración del Salón y por considerar que esta situación de “anormalidad” institucional estaba pronta a resolverse. CMBA. *Libro de actas*, Acta N° 173, Rosario, 21 de octubre de 1931, p. 161, AMMBAJBC.

⁵⁸ La falta de recursos fue la respuesta que se dio a los reclamos de los arquitectos ganadores del concurso, argumentando que aun reconociendo lo justo de sus honorarios “la situación de la CMBA no permite afrontarlos”, por lo que se propusieron pagos escalonados a medida que se fueran recibiendo las subvenciones. La deuda por honorarios era de \$ 18.706. *Ibidem*, Acta N° 174, Rosario, 23 de diciembre de 1931, p. 164, AMMBAJBC.

En cuanto a los Salones, la XIII edición implementó una modificación en cuanto a los términos de la convocatoria. Como declara en la primera página de su catálogo:

El jurado del XIII Salón ha implicado una novedad, pues ha sido de “clasificación” y no de “admisión”, según era costumbre en los salones de esta naturaleza. Por tal razón, todas las obras enviadas aparecen exhibidas, habiendo el jurado hecho la clasificación según la calidad y diversas tendencias de los trabajos y así son expuestos.⁵⁹

Esta apertura constituyó una innovación inesperada para la presentación de obras y obtuvo una gran respuesta por parte de los artistas y del público. Se programó una intensa campaña publicitaria para difundir el evento y se decidió llevarla a cabo en un local alquilado para la ocasión, para que la colección del Museo pudiera ser exhibida a los artistas y al público asistente al evento.⁶⁰ El número de concurrentes superó todos los cálculos (36.601 personas) y la cantidad de obras participantes (416) superó todas las ediciones anteriores; se contó además con la presencia del Presidente del Gobierno Provisional y del Interventor Nacional.⁶¹ La implementación de estos nuevos términos en la convocatoria puede leerse, tal vez, como una estrategia para reposicionar a la Comisión en el campo artístico local apostando a la masividad y a la fuerte presencia de artistas. En este sentido, los cuestionamientos que había tenido que afrontar la gestión anterior referidos a los mecanismos de recepción de obras y a la elección de los jurados probablemente podían neutralizarse ampliando la convocatoria y desactivando los mecanismos selectivos; se lograba, de este modo, recuperar el vínculo con los artistas a la vez que se accedía a una mayor visibilidad y respaldo del público.

⁵⁹ CMBA, *XIII Salón Rosario. Pintura, Escultura, Grabado, Dibujo*. Rosario, 1931, s.p.

⁶⁰ CMBA. *Libro de actas*, Acta N° 167, Rosario, 6 de abril de 1931, p. 149 y Acta N° 169, Rosario, 22 de mayo de 1931, p. 153, AMMBAJBC.

⁶¹ *Ibidem*, Acta N° 173. Rosario, 21 de octubre de 1931, p. 159. Sobre las adquisiciones hechas en este Salón, ver el anexo documental adjunto.

Los nuevos integrantes que iniciaron su gestión en marzo de 1932, tuvieron una mirada más realista sobre la profundidad de la crisis por la que atravesaba la institución a pesar del éxito indiscutido del XIII Salón. En febrero de 1933 y terminando su ejercicio, se elaboró una memoria en donde se enumeraba una serie de puntos negativos que amenazaban la existencia misma de la CMBA. Si bien los problemas referidos eran básicamente los mismos que se venían arrastrando desde un principio, era evidente que no contar con subsidios permanentes ni con un edificio adecuado, imposibilitaban desarrollar su programa y diluían cada vez más su esencia. Por un lado, se informó que no se habían realizado adquisiciones a excepción de dos grabados de Gustavo Cochet que fueron pagados \$100, concluyendo que “no se ha podido amortizar nada de la cuenta *obras de arte*”. Además, se destaca que “como en los años anteriores, han escaseado los concurrentes al Museo. Conviene hacer notar que el promedio de ocho visitantes en los días que permanecen abiertas al público las salas del Museo, aumentó a veinticinco durante la realización de las exposiciones patrocinadas por la Comisión”.⁶²

Se informaba además que dada la falta de fondos para destinar a premios y adquisiciones el Salón anual de 1932 se suspendió “[...] y en cambio [la CMBA] hizo gestiones para efectuar pequeñas exposiciones que interesaran al público por el Museo y fuera factible constituir la agrupación *Amigos del Museo*”. Siempre utilizando salones alquilados para la ocasión, se realizaron durante ese año muestras de Foujita (mayo), Pintura Italiana Antigua y Artistas Locales (junio), Pintura Española Antigua (julio) Pintura Colonial Sudamericana y Fray Guillermo Buttler (agosto), Fernando Fader (septiembre), Pintura Antigua de los Países Bajos (octubre) y

62 *Ibidem*, Acta N° 190, Rosario, 3 de febrero de 1933, p. 185.

Grabados de M.A. Canale.⁶³ De acuerdo a los registros efectuados en las dos primeras, asistieron a la de Foujita unas 28.000 personas mientras que a la de Pintura Italiana fueron 7.465.

La situación de desamparo que atravesaba la Comisión quedó reflejada en sus actas, donde se deja sentado en la memoria que “las gestiones realizadas para vincular nuevamente con el Museo a instituciones como *El Círculo*, *Jockey Club*, Bolsa de Comercio, etc. no han dado el resultado esperado”; de igual modo, la asociación “Amigos del Museo” formada en el mes de julio y cuyo suscriptor casi único había sido Odilo Estévez, “seguramente hubiera dado más resultados realizando la Comisión una acción más conjunta y si no se hubieran formado, seguidamente, asociaciones similares que sólo han conseguido desmembrar las pocas fuerzas reales con que cuenta nuestro reducido ambiente artístico.” No habiendo podido cobrar nada del subsidio provincial,⁶⁴ ni nada desde la Nación, el único sustento con el que se contaba eran las mensualidades que abonaba la Municipalidad, de manera que “[...] como seguramente esta subvención sea la sola entrada que tenga la Comisión por este año se deduce que es necesario duplicarla o reducir todas las actividades a tener abiertas al público las salas del Museo, para lo cual sobra la Comisión de Bellas Artes y basta con nombrar un Director del Museo”.⁶⁵

Está claro que los objetivos pedagógicos y culturales de la Comisión, planteados desde sus inicios, trascendían la sola administración de un museo, tarea que, en todo caso, podía ser ejecutada por un Director. Los miembros percibían que esto se solucionaba rápidamente nombrando un funcionario público que

63 Los coleccionistas locales que aportaron obras para las muestras de Pintura Antigua fueron Rosa T. de Castagnino, J.M. Setino, Salón Leonardo, Sra. de Freire, Sra. de Casas, Sra. L.L. de Macera, Sr. P. Recagno, Sr. R. Jaccuzzi, Sr. F. Chiesa, Sr. R. Candia, Sr. D. Benvento, Sr. L. Schwartz, Sr. C.A. Lupi, Sra. R.G. de Ortiz, Dr. A. M. Gollan, Sr. A. Rouillon, Sr. J. Guido, Sr. G. Cochet. *Ibidem*, p. 186.

64 Desde el 27 de octubre de 1930 se habían dejado sin efecto todas las subvenciones impagas. Intervención Nacional. Ministerio de Hacienda y Obras Públicas. Decreto, AMMBAJBC.

65 CMBA. *Libro de actas*, Acta N° 190, Rosario, 3 de febrero de 1933, p. 188.

se ocupara de mantener el Museo abierto, lo que equivaldría a dejar de lado los proyectos de academia de bellas artes, asistencia a las nuevas agrupaciones de artistas, decisiones en torno a temas artísticos y estéticos de la ciudad y organización de salones. El administrar un museo implicaba “funciones que no demandan la existencia de una Comisión especial, bastando con la presencia de un encargado”. Luego de dicho esto, se presentó la renuncia.

A partir de mayo de 1933 se designan nuevas autoridades que heredan las deudas y la eterna pelea por la obtención del edificio propio. En el año anterior se había recibido la propuesta hecha por un concejal de destinar la casa y la colección del Dr. Antonio Cafferata, recientemente fallecido, para edificio de museo de historia y bellas artes. La CMBA recibió bastante fríamente la idea y finalmente fue desestimada por lo inapropiado del edificio, y fundamentalmente por no mantener la especificidad de la colección.⁶⁶ En la misma sesión en que se rechazó la idea del “Museo Cafferata” se planteó la oferta de la Intendencia sobre un predio en el Parque Independencia que serviría para la Academia de Artes, pero que se dejó en suspenso por falta de presupuesto para abordar tal proyecto. En mayo del año siguiente se decide aceptar el local, que pertenecía a la Dirección de Alumbrado Público y que se proyectaba demoler, para reformarlo y adaptarlo para que funcione allí el Museo de manera “provisoria”. Mientras tanto, se calculaba que la deuda de la Comisión (por adquisiciones, premios y alquileres impagos entre otras cosas) ascendía casi a \$ 38.000.

Este proyecto constituyó la etapa final del interminable periplo en torno a la obtención de un edificio propio en la vida de la Comisión y su último intento de resolución de este tema. Al darse a conocer, se tropezó con la oposición de un bloque del Concejo que juzgó la cesión de este local perteneciente a otra repartición

⁶⁶ Recuérdese que con ocasión de los festejos del Segundo Centenario de la ciudad en 1925 Cafferata, siendo concejal, había propuesto la idea de Museo de Historia y Bellas Artes, lo cual había generado el rechazo por parte de la CMBA por inconsulto y por falta de especificidad temática de la colección.

como “apropiación ilícita” por lo que las obras, iniciadas en junio, se paralizaron a poco de iniciadas a la espera de destrabar el conflicto por lo que recién se retomaron en noviembre de 1934. Esta circunstancia provocará la suspensión, una vez más, del Salón cuya última edición había sido en 1931; las actas reflejan que la institución había entrado en una especie de letargo en esos meses en los cuales ni siquiera se celebraban las reuniones reglamentarias.⁶⁷

En esta situación agonizante, la Comisión recibió a principios de 1935 del gobierno de la provincia \$ 33.250 en títulos, como parte de pago de la deuda. Estos fondos se destinaron en primer término al pago por adquisiciones de los años anteriores y una vez saldada la deuda, se decidió organizar el XIV Salón para mayo próximo. En un intento de recuperar el espacio perdido en esos años, nuevamente se apeló al recurso de la convocatoria abierta, sin jurado de admisión sino sólo de clasificación. En efecto, el Salón constituyó un éxito de público y un récord en el número de presentación de obras: 547 en total, repartidas entre 200 provenientes de Rosario, 300 de Buenos Aires y el resto de Córdoba, Santa Fe y el interior. Este espacio seguía constituyendo, a pesar de las permanentes dificultades de la Comisión, una alternativa fuerte a los salones de Buenos Aires, característica que había mantenido desde sus inicios y que con esta nueva modalidad de convocatoria resultaba en una respuesta más contundente por parte de los artistas.

Con motivo de esta fugaz bonanza económica, se decidió destinar \$ 8.000 para adquisiciones, a los que se sumaron \$ 2.000 extras votados por el Concejo para el mismo fin, con lo que se adquirieron treinta obras. La recuperación del ritmo de adquisiciones era fundamental para la colección del Museo y para la vida misma de la Comisión que de esta manera se ubicaba como el operador de arte más importante de la ciudad manteniendo una posición dominante. Esa posición era imposible de resignar sin poner en duda el sentido mismo de su existencia, al mismo tiempo que su apoyo a los artistas locales mediante diversas acciones era un

⁶⁷ Durante el año 1934 sólo se celebran tres reuniones: enero, febrero y octubre.

aspecto que se procuraba destacar, fundamentalmente en los años sin Salones. Pero, claramente, la celebración de los salones era el punto cúlmine de la exposición social del accionar de la Comisión y su orgullo indiscutido. En el informe elevado a la Intendencia, se destaca la notoriedad alcanzada por el XIV Salón, que “ha constituido el suceso artístico del año 1935. Al éxito de la crítica se ha sumado el éxito de público y de adquisiciones”. Se incluyeron los comentarios en la prensa porteña, que actuaba como legitimación indiscutida de la aceptación alcanzada gracias a la novedosa convocatoria:

El XIV Salón importa, en efecto, un retorno. Creado en 1918, interrumpido en 1932, reaparece ahora, tras una pausa de 3 años. Es este un “Salón Libre”. Abre sus puertas a cuanto se presenta con amplitud libérrima. Ni jurado de admisión no selección previa, pues la capacidad del local le permite franquicias tales. Los envíos llegan a 528, número hartamente crecido para cualquier exposición nacional. La pintura, la escultura, el grabado, el dibujo, en múltiple variedad de técnicas y de géneros, presentan un conjunto promiscuo. Mas si no escasea lo mediano y lo endeble tampoco falta ahí lo excelente y [ilegible] para dar categoría a este salón establecido bajo auspicios tan promisorios. Celebremos el retorno para ver luego sus valores efectivos.⁶⁸

También la prensa local reseñó el éxito del Salón, destacando las ventajas que traía aparejadas esa nueva actitud más abierta y con criterio amplio:

La reanudación de esta actividad ha sido, puede decirse, un resurgimiento en nuestras esferas artísticas. Los pintores argentinos, tanto los principiantes como el que ya tiene una labor consagratoria han concurrido en su gran mayoría, dando así una nota heterogénea

⁶⁸ *La Nación*, 24 de mayo de 1935. Apud CMBA, *Libro de Actas*, Acta N° 217, Rosario, 6 de marzo de 1936, p. 45, AMMBAJBC.

y simpática. Por otra parte, se sienta un precedente digno de tener en cuenta pues las adquisiciones, como se verá más adelante han sido hechas con un amplio criterio colectivo sin banderías de ninguna clase y respondiendo también al propósito de incorporar al Museo firmas que no obstante haber figurado en distintas exposiciones, no se contaba con obras de ellos. La Comisión pues tiene ahora la legítima satisfacción de haber interpretado los anhelos de nuestros artistas y al mismo tiempo ha ampliado el material del museo.⁶⁹

La decisión de adquirir y adaptar un local de la calle San Martín 874 –donde había funcionado la Galería Renom– para ser “destinado a exposiciones individuales de artistas argentinos en especial [...] que se ofrecerá gratuitamente a los mismos” fue también un gesto de apoyo a la producción artística local, proyectando mantenerlo como sala central una vez que el Museo estuviera instalado en el Parque. Para la inauguración se organizó una exposición de las obras de Fernando Fader recientemente adquiridas por la Comisión que completaban la ya valiosa colección de ese autor con que contaba el Museo.

El Museo Municipal de Rosario, que había reunido una serie de obras de Fader que se estima como la más completa de todos los museos del país, con estas nuevas adquisiciones no sólo sigue manteniendo esta situación de privilegio sino que ha logrado agrupar telas de las más características de este celebrado pintor.

En esta adquisición, además de los ya citados *Desnudo y Autorretrato*, figuran otros dos óleos: *Mañana tibia* y *La chacra* y el dibujo a tinta china acuarelado *El alto*.

El coste de los 4 óleos importa la suma de \$ 16.500, incluyéndose en el mismo varios dibujos de la época Zügel.

⁶⁹ *Ibidem*, *La Capital*, 27 de mayo de 1935, p. 47.

Esta cantidad podrá solventarse cómodamente, contándose con la colaboración decidida de la Dirección Nacional de Bellas Artes.⁷⁰

Mientras tanto, se iba programando la organización del próximo Salón. Ante la imposibilidad de reeditar el mismo sistema de convocatoria libre por no disponer del local (no se pudo acordar el precio del alquiler) la reglamentación volvió a incluir el jurado de admisión, decisión determinada por la falta de espacio en la sede de la calle Santa Fe. Como siempre, la selección de los jurados generó controversias y debates dentro de la Comisión; se propuso –como una manera de despejar la sospecha de localismos– incluir entre los artistas a algún miembro que no perteneciera a la provincia de Santa Fe. Por otro lado, se redactó un reglamento para el uso de la sala céntrica en la que constaba que la CMBA dispondría de un 10% de cada venta que se realizara. En abril de 1936 ya se habían programado las exposiciones de Juan de Dios Naranjo, la *Mutualidad*, Luis Aquino, Antonio Pedone, Joaquín Álvarez Muñoz y la agrupación *Refugio*, Enrique de Larrañaga y Antonio Berni.⁷¹

Un reclamo de un grupo de artistas encabezados por Manuel Musto llegó a la Comisión a través del Intendente y originó una extensa respuesta que adquirió la forma de un memorial; se manifiestan allí unas cuantas definiciones interesantes de repasar y que pueden ser útiles para analizar la percepción que la Comisión tenía sobre su propia actuación y sobre el contexto.⁷² La nota expresa-

⁷⁰ CMBA. *Libro de actas*, Acta N° 217, Rosario, 6 de marzo de 1936, p. 55. En una carta dirigida a los miembros de la Comisión, desde la Galería Müller aclaran que el precio de las obras es muy inferior al de mercado: de un total de \$23.000 (que es lo que sumarían los cuadros individualmente) se arregla “un precio global muy bajo de \$ 16.500”. Se agrega además: “Esto quiere decir que nunca se habría hecho un precio tan bajo sino se habría tratado el conjunto de estas telas [...] esos precios se han estipulado únicamente para una compra oficial para el Museo.” Federico Müller, Carta a la CMBA, datada “Buenos Aires, 15, Octubre, 1936”, AMBAJBC.

⁷¹ CMBA, *Libro de Actas*, Acta N° 222, Rosario, 27 de abril de 1936, p.45. AMBAJBC.

⁷² Cabe mencionar que este episodio también fue analizado por Verónica Prieto en su artículo “La sede del museo”, donde se transcribe la mayor parte de lo tratado en las Actas. Sugerimos, por tanto, su lectura para mayor detalle.

ba críticas por las actuaciones de la Comisión y reunía cerca de treinta nombres. Este reclamo abría un frente nuevo de discusión con los artistas, grupo con el cual la CMBA procuraba mantener buenas relaciones ya que hacia ellos se orientaba su accionar, de acuerdo a lo expresado en sus mismos estatutos. La respuesta, por tanto, se concentró en primer lugar, en demostrar la total falta de representación de los firmantes que se definían a sí mismos como un colectivo de intereses homogéneos:

La solicitud lleva veintinueve firmas que se titulan “artistas locales y personas a quienes interesa el progreso cultural de la ciudad”.

Vamos a hacer la discriminación de los firmantes, por las opiniones contradictorias de algunos de ellos y desvinculación total a las actividades artísticas de la mayoría de los restantes nos ha llamado extraordinariamente la atención.

Reconocemos a los Sres. Manuel Musto, J. Aguiló, E. Blotta, J. Abramoff, R. Sivori, C.A. Caggiano y A. Perrone como personas que actúan o han actuado en nuestro medio artístico. Las firmas son ilegibles y de las restantes, una firma es apócrifa y las demás no se les conoce inquietudes relacionadas con nuestro Museo, Salones anuales o manifestaciones artísticas en general.⁷³

En su interés por minimizar el impacto que podrían adquirir estas críticas, era fundamental dejar sentado que lo que el Intendente había definido como una “agrupación calificada de plásticos rosarinos” consistía en realidad en una mezcla heterogénea de artistas. Entre ellos contaban unos pocos con cierta trayectoria y cierto nivel de consagración junto con otros que “concurrieron a nuestros salones sin mayor éxito y en algunos casos con rechazo de parte del jurado”, como el caso de Aguiló y Sivori, y especialmente Blotta que siendo “muy conocido en su oportunidad, fue

73 CMBA, *Libro de Actas*, Acta N° 226, Rosario, 5 de junio de 1936, p. 92. AMMBAJBC

descalificado en el año 1923”.⁷⁴ En consecuencia, los únicos autorizados a opinar eran aquellos artistas que habían participado en alguna oportunidad de los certámenes organizados por la CMBA y que habían sido legitimados en ese espacio, los otros, los que “no figuraban en su archivo” no tenían absolutamente ninguna incumbencia en este asunto.

En seguida, la respuesta se dedicó a refutar individualmente a Musto, Caggiano y Blotta –únicos interlocutores considerados válidos para la CMBA– en referencia al tema del traslado del museo al parque. Si al primero se le recordaba su apoyo inicial al proyecto y su permanente disposición para participar y aceptar los premios de la Comisión, al segundo se le mencionaba su participación como miembro, transcribiendo el acta donde manifestó su acuerdo por la idea. Con respecto a Blotta, se le destinó un largo párrafo recordándole el episodio del Salón de 1923, con la transcripción del acta correspondiente.

En cuanto a la referencia a “actos inconsultos y consagraciones indebidas” expresada en la nota, resultaba una crítica muy difícil de tolerar para la Comisión y para desactivarla eficazmente se decidió convocar a las agrupaciones locales de artistas con el fin de que dieran testimonio de las acciones efectivas llevadas adelante en su apoyo. Las agrupaciones consultadas fueron *Refugio*, la *Mutualidad* y *Los Nueve*, que sumaban una cantidad de 243 miembros en total, y las respuestas de cada uno fueron transcritas para reafirmar la escasa representatividad del grupo firmante del reclamo. Desde *Refugio*, “una institución legal con más de 160 socios” se reconoció la incansable acción de la CMBA que al instalar el local céntrico de la calle San Martín, e inclusive “yendo

⁷⁴ En el VI Salón fue descalificada una escultura presentada por Herminio Blotta por acusación de plagio por parte de los miembros de la CMBA, lo que quedó demostrado en las actas con la comparación entre dos fotografías de la escultura en cuestión y otra realizada por un autor desconocido. En virtud de este episodio, se decidió no sólo descalificarlo sino que se le impidió volver a presentarse en los Salones. Se retiraron, además, todas las adquisiciones que se habían realizado del autor, excepto un busto de Alberdi que había sido donado.

más allá del momento actual, ha previsto con propio optimismo, esplendidez para los artistas y ventajas para el pueblo”. Por otra parte, en referencia a la compra de los Fader, agregaba que

Adquisiciones denominadas inmotivadas en la nota no podría esta CD considerar las de grandes artistas desaparecidos que es en las que se ha invertido más dinero. Tal vez sí, la de artistas de producción actual que estando ya representados en el museo local, sin haberse presentado a los salones con obras superadas, se les ha vuelto a adquirir y este caso solamente ha sucedido tal vez con algunos de los firmantes de la nota, precisamente.⁷⁵

Por su parte, la *Mutualidad*, “apoyados en nuestra opinión por los 65 socios, artistas, profesores, estudiantes y personas que forman esta institución” declaró:

Expresamos nuestro más enérgico desacuerdo con las manifestaciones que expresa por no considerarla dentro de la línea de educación de la Mutualidad y del carácter ampliamente popular de enseñanza artística de nuestra institución.⁷⁶

Se reiteraba, además, el acuerdo con el proyecto de traslado al parque “aprobando al mismo tiempo la cooperación prestada por esa Comisión en pro de una mayor difusión artística, facilitada al crearse en Salón de Exposiciones que beneficia a todos los artistas locales y del país”.⁷⁷

Los Nueve, a su vez, declararon que así como apoyaron en su momento los buenos actos de la CMBA, nunca silenciaron las críticas a los errores que era necesario subsanar, por lo que “en diversas ocasiones nos hemos dirigido a usted a tal fin y dejamos constancia

⁷⁵ CMBA, *Libro de Actas*, Acta N° 225, Rosario 5 de junio de 1936, p. 100, AMMBAJBC.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 101.

⁷⁷ *Ibidem*.

de que en algunas oportunidades se nos ha complacido y en otras se nos hizo promesa de considerar nuestro razonamiento”.⁷⁸

Estas agrupaciones habían surgido en la década de 1930 y eran parte de un proceso de progresiva complejización del campo artístico local. El escenario había cambiado, y la incorporación de nuevos actores con otros intereses y nuevos debates que plantear rompió el molde de la vieja discusión sobre el arte nacional y lo cosmopolita, y la reflexión se reorientó hacia los vínculos entre arte y sociedad, sin descartar la posibilidad de incorporar nuevos lenguajes estéticos. El repertorio de temas se amplió hacia lo urbano y el mundo del trabajo, intentando representar el impacto de la modernidad en los márgenes, a la vez que se empezaba a pensar en otro tipo de público que accediera a estas nuevas producciones. Las respuestas que surgían para satisfacer esta inquietud sobre la función social del arte, podían orientarse tanto en ese sentido (la apertura a nuevos públicos) como a transformar la obra en un manifiesto de denuncia. En la ciudad de Rosario, a lo largo de los años 30 se conformaron las agrupaciones *Refugio* y la *Mutualidad* al calor de estos nuevos enfoques, y se plantearon distintas adaptaciones de esta demanda de una nueva relación del arte con la sociedad. La *Mutualidad* incorporó un lenguaje político mucho más rotundo y definido, combinado con un proyecto de acción político cultural sobre la sociedad que, planteada inicialmente como renovación estética se imponía como objetivo mediano llegar a plasmarse y concretarse en una vanguardia revolucionaria. Por su parte, la agrupación *Refugio* privilegió una acción más de tipo pedagógica que posibilitara el acceso a la producción artística a aquellos sectores más marginados de la sociedad. Fue justamente en el marco del XIV Salón en donde estas contradicciones se manifestaron más explícitamente, y se produjo el encuentro entre las distintas tendencias artísticas con sus diferentes percepciones no sólo estéticas sino también ideológicas. En esa ocasión, un grupo de artistas pertenecientes a la *Mutualidad* presentó en

⁷⁸ *Ibidem*, p. 102.

el Salón obras que salían de lo habitual no sólo por sus grandes dimensiones, sino principalmente porque incorporaban temáticas novedosas inspiradas en el mundo del trabajo, en el paisaje de suburbio o en las manifestaciones políticas callejeras.⁷⁹ Las repercusiones de este Salón, que fueron mencionadas más arriba, no se debieron solamente a la masividad de la concurrencia sino a que marcó un quiebre en el desarrollo artístico de la ciudad, poniendo de manifiesto los contrastes y las disputas que se desarrollaban en el campo artístico a partir de la década de 1930. Este momento de ruptura queda plasmado en las reseñas críticas que se hicieron desde la prensa especializada. El párrafo citado anteriormente que refería a las repercusiones en la prensa porteña –principalmente en *La Nación*, cuyos textos estaban a cargo de José León Pagano– continúa en una severa observación acerca de la presentación de estos nuevos grupos y de la índole de su programa:

Entre los pintores locales existe un grupo cuyos afanes lo sitúan en un radio extra-artístico. Lo acentuó una ráfaga de turbia precedencia traída en mala hora, porque ni siquiera vino con ella un serio valor pictórico. El Grupo aludido pretende hacer arte social y poner el cuadro al servicio de una “idea”. Pintura de propaganda con intentos de reformismo vindicador. Volvemos pues a Proud’hon cuando el bueno de Courbet creía revolucionar el mundo con sus óleos tan sólidamente contruidos por lo demás. Los muchachos de ahora –algunos han dejado de serlo– se debaten en un doble equívoco, marcan un retroceso creyendo avanzar. Resucitan –o intentan resucitar– doctrinas viejas superadas por una labor ingente

⁷⁹ Las obras presentadas fueron *Hombre herido – Documentos fotográficos*” de Antonio Berni y Anselmo Piccoli; *Manifestación* de Juan Grela Guerrero, *Chaco!* de Domingo Garrone, *Paisaje* de Aldo Cartegni, *Retrato* de Antonio Berni, *Mitín* de Pedro Hermenegildo Gianzone y *Lunes* de Leónidas Gambartes.

realizada en conformidad con problemas estéticos auténticamente vitales.⁸⁰

Más adelante, el autor se explaya en la crítica puntual a cada una de las obras presentadas, poniendo el acento en la mala calidad técnica, que se sumaría a lo pobre del proyecto emprendido:

En cuanto a su visión plástica y a detalles técnicos se limitan a repetir gigantismos estereotipados por el barroco sin sospechar, claro está, ni su nobleza ni su fuerte originalidad. Quedan el “soplete de aire” un producto de fría mecánica y el “sindicato”. ¿Tiene esto alguna relación con el arte? Los resultados de estas conquistas pueden resumirse en el poco agradable “Hombre herido – Documento fotográfico” pintado en colaboración por Berni y Piccoli. La crisis del gusto no puede ser mayor. Pintura seca, sin alma, hecha de fórmulas precisamente.⁸¹

Las duras críticas hechas a estos “extravíos” no impiden reconocer las condiciones artísticas de Berni, que se encontraban expresadas en otra de las telas presentadas en el Salón (*Retrato*) donde se evidenciaban los fuertes potenciales del pintor: “Por qué no realiza A. Berni la tarea de volver los ojos a su propia intimidad y arroja de sí todo el peso muerto de fórmulas y teorías contrarias a la verdadera vocación del arte?”. Este mismo problema encuentra el autor en Ricardo Sivori, Gianzone y Juan Grella: artistas que desperdician sus condiciones en producciones de mal gusto y con mala técnica.

La extensión de la cita se encuentra justificada por la intención de dimensionar las resonancias que ocasionaron la presentación de estos nuevos grupos en los circuitos oficiales. Hacia el

⁸⁰ José León Pagano, Reseña sobre el XIV Salón de Otoño en el diario *La Nación*, 24 de mayo de 1935, reproducida en Rafael Sendra, *El joven Berni*, UNR Editora, Rosario, 1993, p. 82 y 83.

⁸¹ *Ibidem*.

final del período, la CMBA se encontraba posicionada como una institución oficial que contaba con la flexibilidad suficiente como para contener los nuevos movimientos artísticos de jóvenes que estaban surgiendo en la ciudad.⁸² De todas maneras, este Salón refleja un punto de inflexión en el desarrollo del campo artístico local y en la existencia de la CMBA. Es el último salón masivo y exitoso, que apeló a la convocatoria libre y abierta y que se acercó a las vanguardias. De todas maneras, la CMBA iba a desaparecer al año siguiente, incapaz de seguir enfrentando los conflictos por la obtención del edificio propio. La última acta, redactada el 28 de octubre de 1936, da cuenta de la renuncia presentada por los integrantes al Intendente, tanto por la “situación anormal” generada por la falta de subsidios como por la decisión tomada por el Departamento Ejecutivo de dar otro destino al edificio del Parque, que había sido cedido repentinamente al futuro Museo Histórico Provincial, según Decreto 1731 del 27 de noviembre de 1936. Entre los considerandos se incluye, además de las referencias a la obra del Museo Científico como una “obra reclamada por la ciudad de Rosario”, que “[...] el local que se solicita y que era destinado al Museo de Bellas Artes, en el Parque Independencia, hace largo tiempo que empezó a construirse sin que, *por diversas circunstancias*, haya podido ser terminado en la forma requerida para el fin perseguido”.⁸³

82 “No obstante las dificultades de todo orden la Comisión de Bellas Artes ha estimulado las diversas exposiciones realizadas en Rosario por agrupaciones de plásticos locales, gestionando la cesión de locales en unos casos y facilitando en calidad de préstamo en otros los materiales de esta Comisión”. CMBA, *Libro de Actas*, Acta N° 206, Rosario, 21 de mayo de 1935, p. 24, AMMBAJBC.

83 Intendencia Municipal. Decreto 1731. Rosario, Noviembre 27 de 1936, AMMBAJBC. (El subrayado es nuestro)

CONCLUSION

Las *diversas circunstancias* a las que alude el decreto sin duda son las que hemos narrado aquí, las de la lucha constante de una institución que lentamente fue quedando desacompañada de su tiempo y que finalmente resultó un estorbo para los fines perseguidos. Aunque hemos tratado de periodizar este artículo en base a la dinámica propia de la misma Comisión, revisando el período no podemos dejar de observar que el punto de inflexión que se produce en 1930 –momento ineludible para toda la sociedad argentina– significa para esta institución el principio del fin, ya que los mismos condicionamientos que la habían ajustado desde sus inicios comienzan a transformarse en obstáculos sin solución.

Durante toda su existencia, la CMBA se ocupó de construir un espacio de referencia a fuerza de luchas constantes por el reconocimiento oficial y el de los pares del ambiente artístico, mientras atravesaba el período de mayor efervescencia artística de la ciudad, así como la afirmación en su estilo de las firmas que luego serían las consagradas. No puede negarse, por tanto, que su logro más importante fue el de conseguir imponer un parámetro (un “adentro” y un “afuera”) desde el cual podían afirmarse tanto los acuerdos como las reacciones. En torno a ella se generaron múltiples espacios asociados tales como galerías, academias, agrupaciones artísticas estableciendo distintos vínculos, unos más amigables que otros, pero indefectiblemente tomando posición frente a ella.

Ahora bien, el año 1930 representa no sólo la profundización de la crisis económica que la Comisión ya venía sufriendo desde sus inicios, sino que además se evidencia que la CMBA queda atrapada en las redes de las nuevas alianzas sin un anclaje político firme. Si bien es cierto que la provincia de Santa Fe resultó un ejemplo excepcional en el mapa de la intervención nacional, el nuevo equilibrio político que permitía esta misma excepcionalidad era sumamente inestable. Pronto, las delicadas alianzas se desmoronaron, y se decidió la intervención al gobierno Demócrata Progresista del Dr. Luciano Molinas en octubre de 1935, lo que en cierto modo

colocó a la Comisión en una situación de mayor desamparo: como sugiere Pablo Montini en su artículo en este mismo volumen, los nuevos aires políticos sostenían un discurso eficientista que pretendía llegar a una rápida solución con el tan controvertido tema del museo, lo que en términos prácticos significaba tratar directamente con la Sra. Rosa Tiscornia, a cargo de la herencia artística y el legado de su hijo Juan B. antes que tener que buscar consensos con un organismo complejo como la CMBA.

Mientras tanto, la Comisión había logrado establecer muy buenos vínculos con los nuevos movimientos que habían ido surgiendo y que se multiplican a partir de este período. Desde un principio, se desplegaron estrategias de apoyo al arte local a través de los tradicionales salones y también mediante exposiciones individuales, lo que posibilitó a gran número de artistas posicionarse en el incipiente mercado de arte y cotizar sus obras a través de los premios o las adquisiciones. Este es un logro indudable de la Comisión, que al disolverse dejó un escenario muy distinto al que existía cuando fue creada: dejó un Museo con su colección y su tradición de salones anuales, un público acostumbrado a estas exposiciones, un mercado de arte local desarrollado y múltiples instituciones subsidiarias relacionadas con lo artístico.

El deterioro progresivo que sufrió la institución estuvo provocado fundamentalmente por su constante pelea por recursos y por el edificio, dos cuestiones que garantizaban su existencia y que le hubieran brindado una plataforma material firme desde donde construir su proyecto. Así y todo, la Comisión pudo dejar definido su rol a fuerza de estar permanentemente en guardia, delimitando su campo de acción específico en cada discusión estética que se diera en la ciudad.

DEL COLECCIONISMO
AL MECENAZGO:
LA FAMILIA DE
JUAN B. CASTAGNINO
EN LA CONCRECIÓN DE
SU LEGADO, 1925-1942.

por

PABLO MONTINI

En los últimos años el proceso histórico del coleccionismo rosarino ha comenzado a ser investigado de manera renovada en base a estudios parciales que permiten elaborar una historia del patrimonio artístico e histórico de la ciudad.¹ De 1910 a 1950 en Rosario el desarrollo del coleccionismo se encontró asociado a los sectores sociales beneficiados por la expansión del modelo agroexportador en la región. Una práctica que, por otro lado, era percibida como una compensación a los problemas que generaba la modernización capitalista, por lo que la teoría del coleccionismo como forma de adquirir prestigio y distinción queda plenamente demostrada en el caso local. A esto debe agregarse, además, que ante la ausencia de un Estado capaz de crear instituciones culturales, el coleccionismo privado de la ciudad de Rosario puso en marcha un programa cuyo fin era insertarse en la vida pública a través de la creación y el sostén de museos y del traspaso de sus colecciones a dichos ámbitos. Este coleccionismo, a diferencia de lo sucedido en otras ciudades argentinas, demuestra así una plena conciencia de su función social, posibilitando y estimulando la formación del campo artístico y museológico.

Uno de los casos más relevantes, que marca una línea natural entre coleccionismo, mecenazgo y museos, es el de Juan Bautista Castagnino (1884-1925) quien desde mediados de la primera década del siglo xx había trabajado desde la Asociación Cultural El Círculo y la Comisión Municipal de Bellas Artes (CMBA) en pos de la fundación del Museo Municipal de Bellas Artes y en la expansión de su patrimonio, implementando diversas estrategias y acciones que lo situaban como el más importante promotor de la institucionalización de la escena artística rosarina. Tanto es así

¹ Patricia M. Artundo y Carina Frid (editoras), *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*, Buenos Aires, Fundación Espigas-CEHIPE, 2008. Pablo Montini, “Las colecciones son museos: las articulaciones entre el coleccionismo privado y público en Rosario, 1910-1960”, María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (editoras), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, CAIA-EDUNTREF, Tomo 1, 2011, p. 299-328. Del mismo autor, “El programa cultural de la burguesía: museos y colecciones”, Agustina Prieto, et al., *Ciudad de Rosario*, Rosario, Museo de la Ciudad-EMR, 2010, p. 111-147.

que momentos antes de morir le expresó a su familia el deseo de que continúe con su tarea a través de la donación de su colección de arte argentino y de una suma importante de dinero para que el incipiente museo obtenga su sede definitiva. A partir de ese momento la familia Castagnino asume el rol de promotora del museo del arte de la ciudad de Rosario.

La intención de este trabajo, por tanto, es investigar la actuación de la familia Castagnino –dentro de la cual se contaban también coleccionistas y gestores culturales– en la expansión del acervo del museo, en la promoción de los salones, en la ayuda a los artistas locales y finalmente en la construcción de la sede del museo a partir de la temprana muerte de Juan B. Castagnino, acaecida en 1925. Para definir esta actuación, se tendrán en cuenta no sólo las donaciones de la colección artística y bibliográfica de Juan B. sino también los aportes efectuados para la adquisición de las obras premiadas en los salones locales y los procedimientos legales y las negociaciones realizadas con el municipio rosarino para respaldar sus acciones.

LA PÉRDIDA

El 17 de julio de 1925 el empresario y coleccionista rosarino Juan Bautista Castagnino fallecía de manera inesperada a los 41 años de edad en la ciudad de Buenos Aires.² La consternación por la pérdida de este personaje “que desplegó una actuación descollante en pro de la cultura pública” fue inmensa en Rosario. El Intendente Municipal emitió un decreto para que el Secretario General del

² La importancia que tenía su actividad como coleccionista llevó a relacionar la causa de su muerte con su afición: “Afeitándose, había sufrido un pequeño corte en el cuello. Antes que estuviera totalmente cicatrizado se hallaba en Buenos Aires donde fue a revisar unas alfombras de Oriente, sus nudos y texturas. Inconscientemente se rascó la herida olvidando que no se había lavado las manos. Los efectos fueron trágicos; se le generalizó por doquier una infección imparable en aquella época sin antibióticos”. *Apud* Juan Manuel Castagnino, “Discurso pronunciado en el Museo “Juan B. Castagnino”, el 22 de diciembre de 1999”, en Rafael Ielpi, *Rosario, del 900 a la “década infame”*, Rosario, Tomo II, HomoSapiens Ediciones, 2005, p.199-200.

municipio, Dr. Nicolás Amuchástegui, “haga acto de presencia en la recepción y sepelio de los restos del extinto” y para que la Dirección de Paseos Públicos depositara “una corona de flores naturales sobre el féretro” a nombre de la Municipalidad del Rosario, disponiendo a los pocos días del primero otro decreto –consensuado con el Concejo Deliberante– para colocar en uno de los salones de la CMBA una placa de bronce con su nombre.³ La presidencia del Partido Demócrata Progresista, del que había formado parte, resolvió designar una comisión formada por Enzo Bordabehere, Mario Antelo, Juan Diez de Andino y Fernando Schleisinger para que velen el cadáver, enviar una corona y una nota de pésame a su familia e invitar a los correligionarios hacer acto de presencia en la inhumación de sus restos.⁴ La CMBA, cuya presidencia ejercía al momento del deceso, resolvió poner a media asta la bandera del museo hasta el día del sepelio, constituirse con todos sus miembros para recibir y velar el cadáver, enviar una corona y designar a uno de sus vocales, el poeta y crítico de arte Emilio Ortiz Grognet, para hacer uso de la palabra en el acto de inhumación de sus restos en el cementerio de El Salvador y colocar su retrato en sala de sesiones de la Comisión.⁵

Si bien, como lo señalaba la prensa local, los círculos sociales “de mayor significación y prestigio” habían demostrado su hondo pesar por la muerte de Castagnino, era el campo artístico quien más lamentaba la pérdida.⁶ En primer lugar, desaparecía el “alma mater” de la CMBA que se encontraba bajo su dirección desde 1923, sorteando las disputas internas y los bajos presupuestos municipales, sosteniendo al museo, organizando exposiciones y los salones,

³ [Anónimo], “El Sepelio del Sr. Juan B. Castagnino. Tendrá lugar esta mañana en el cementerio del Salvador”, *La Capital*, Rosario, domingo 19 julio de 1925, p.4.

⁴ [Anónimo], “Juan B. Castagnino. Falleció ayer en Buenos Aires. Se efectuará el sepelio en esta ciudad”, *La Capital*, Rosario, sábado 18 de julio de 1925, p. 4.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *La Gaceta Rosarina* destacaba con unas breves líneas ubicadas junto a su retrato fotográfico, que su fallecimiento había afectando “hondamente” a “nuestros círculos sociales donde el Señor Castagnino era sumamente apreciado”. [Anónimo], “Necrológica”, *La Gaceta Rosarina*, Rosario, a. IV, n. 30, agosto de 1925, s.p.

participando de las comisiones municipales que requerían sus consejos en cuanto al arte, como la Comisión de Festejos del Segundo Centenario de Rosario. De allí que en el VIII Salón Rosario inaugurado en 1925 se haya decidido exhibir el retrato inconcluso del “gran protector de las Artes en Rosario” realizado por su amigo y el pintor más representado en su colección, Alfredo Guido.⁷

En segundo lugar, dejaba de tener visibilidad la práctica del coleccionismo artístico en un medio que era sentido como indiferente a las manifestaciones culturales. Castagnino era no sólo reconocido como el más prestigioso coleccionista de arte de la ciudad sino en el país por su renombrada serie de *olds masters*. Así lo señalaba Juvenal Machado Doncel en una nota recordatoria publicada en *La Revista de “El Círculo”* al remarcar que “Juancito” tuvo “el placer de la contemplación ante sus Riberas, Antonio Moro, Juan de Toledo, Goya, el Greco, Valdéz Leal, D’Heem [sic] y tantos otros, como sólo la comprendieron aquellos espíritus finos que con su amor al arte y a la belleza supieron mejorarse ellos mismos”.⁸ Además, el interés por el arte europeo lo había llevado a estudiar su colección mostrándolo en pleno conocimiento de las instituciones, prácticas y agentes del mercado de arte europeo con quien estableció contactos a fin de legitimar sus adquisiciones. Poco tiempo antes de morir mantenía correspondencia con expertos de primera línea, como el arqueólogo e historiador del arte Corrado Ricci (1858-1934), con el pionero de la historiografía moderna del arte en Italia Adolfo Venturi (1856-1941) y con el conservador del Museo del Louvre Louis Demonts (1882-1954), distinguiéndose como uno de los pocos coleccionistas profesionales de Argentina en las primeras dos décadas del siglo XX.⁹

7 L.M.R., “VIII Salón Rosario”, *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, número extraordinario, octubre de 1925, p. 7.

8 J.M.D. [Juvenal Machado Doncel], “Juan B. Castagnino”, *Ibidem*, p. 32.

9 Cf. Pablo Montini, “Del caduceo a las musas: un inventario del coleccionismo profesional en Rosario. La colección de Juan B. Castagnino, 1907-1925”, en Patricia M. Artundo y Carina Frid (editoras), *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-197*, op. cit., p. 21-66.

En tercer lugar, sus hábitos de consumo lo convertían en el promotor más comprometido con el desarrollo del arte nacional y local. El escultor Herminio Blotta al realizar para *La Nación* el primer balance histórico del arte rosarino, en el momento en que se suponía que Rosario cumplía doscientos años, diferenciaba al “extinto” de los otros coleccionistas y amateurs que seleccionaban “parches y mazacotes” europeos, precisamente por su afán por descubrir al “artista nuevo que puede consagrar su nombre a futuro”.¹⁰ En el último año de su vida había adquirido en el VII Salón de Otoño a Alfredo Guido *Retrato de niña* y *La niña del caracol* y a Italo Botti *El Riachuelo* e *Invierno en los Cocos*. En la galería Witcomb obtuvo en cuotas *Altar de la iglesia de Tilcara* de Léonie Matthis. Tiempo antes de su concurrencia al Salón Nacional de 1924, donde obtuvo el primer premio en pintura, le adquirió a Alfredo Guido el óleo de gran formato titulado *La chola desnuda* comprendiendo que esta obra consagraría al pintor rosarino.¹¹

La relación con los artistas locales era constante, respaldándolos con su presencia en las exposiciones individuales, abriéndoles las puertas de su casa para que conozcan su extensa colección de pintura y colaborando no sólo desde la presidencia de la CMBA para la viabilidad de sus proyectos sino de forma particular sufragando algunos gastos de los artistas que más lo necesitaban, acciones que lo convertían en un verdadero mecenas. Estas iniciativas parece haberlas valorado la Comisión Nacional de Bellas Artes bajo la presidencia del arquitecto Martín Noel al señalar que era a Castagnino “a quien tanto debe el arte nacional, no sólo por sus patrióticas e inteligentes gestiones para dotar a esa culta ciudad de un Museo de Bellas Artes, sino por el apoyo moral y material que prestó a nuestros jóvenes pintores y escultores encaminándolos, en manera feliz, por rumbos sanos y alentando su obra que figuró en

¹⁰ Herminio Blotta, “El arte pictórico y escultórico”, *La Nación*, Buenos Aires, domingo 4 de octubre de 1925, p. 12.

¹¹ [Anónimo], “Nuestro director artístico”, *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, Sección Vida Intelectual, otoño-invierno 1924, p. 70.

primer término en su hermosa galería”.¹² En tal sentido se expresaron Antonio Berni, Eduardo Barnes, Manuel Musto, Luis Ouvrard y Antonio Martorana al manifestarle “con verdadero dolor” las condolencias a los miembros de la CMBA “por la irreparable pérdida de un alma tan grande” como la del “noble” presidente de la institución, “ciudadano lleno de cualidades y verdadero cultor de las artes de Rosario”.¹³

Sin dudas, Castagnino había sido consciente del lugar que ocupaba en el campo artístico local y de sus necesidades. Tal como lo relatan sus familiares, horas antes de morir “aún lúcido, le dijo a su madre, doña Rosa Lucrecia, y a su hermana María Elena y demás hermanos que donaran a la ciudad un edificio destinado a museo de Bellas Artes”.¹⁴ La confirmación del interés museístico del coleccionista “fue el tema de las conversaciones” durante el entierro en los “círculos más expectables” al resaltar que la “contribución póstuma del distinguido rosarino al museo de pintura y escultura de su ciudad natal” –“una importante suma” y “otras donaciones particulares”– constituía “una contribución valiosísima al fomento de la cultura artística de Rosario por la que tanto se interesó en vida”.¹⁵ De tal forma, sus últimos deseos quedaban en manos de su madre y de sus hermanos, quienes rápidamente comenzaron a trabajar para su concreción.

12 Martín Noel, Carta de condolencias a la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario, datada “Buenos Aires, 28 de julio de 1925”, Archivo Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” (AMMBAJBC)

13 Antonio Berni *et al.*, Carta de condolencias a los miembros de la Comisión Municipal de Bellas Artes, datada “Rosario, 20 de julio de 1925”, AMMBAJBC.

14 *Apud* Juan Manuel Castagnino, *op. cit.*, p. 199-200.

15 [Anónimo], “El Sepelio del Sr. Juan B. Castagnino. Tendrá lugar esta mañana en el cementerio del Salvador”, *La Capital*, Rosario, domingo 19 julio de 1925, p. 4.

LA FAMILIA

A partir del protagonismo de Juan B. Castagnino en el campo cultural de las primeras décadas del siglo XX, su familia toma distancia de las prácticas sociales de lo que podría considerarse el burgués medio rosarino preocupado exclusivamente por el mundo mercantil.¹⁶ Aunque formando parte del núcleo primitivo de la dirigencia económica local, su padre José Castagnino (1853-1916), como lo caricaturizaba en 1910 la revista *Monos y Monadas*, era uno de “los hombres de Peso y de Pesos” de Rosario.¹⁷ Desde joven se había dedicado con éxito a la inversión inmobiliaria rural y urbana, a la explotación agrícola-ganadera (fundador de la Sociedad Rural de Rosario, fue uno de los primeros ganaderos que importaron ejemplares de pedigree de ovinos y equinos) y al comercio exportador e importador (miembro fundador de la Bolsa de Comercio, presidente de la “Compañía de Seguros La Rosario”, socio de las firmas comerciales “Pinasco y Castagnino”, “Castagnino y Cia.” y “A. Cánepa y Cia”).¹⁸ Sus niveles de acumulación y el ascenso social (miembro fundador del Jockey Club y de la Liga del Sur, presidente del Hospital Italiano, integrante de Junta Pública Pro Hospital del Centenario, varias veces concejal) le permitieron a

¹⁶ Para conocer el origen y la composición de la familia de José Castagnino y Rosa Tiscornia, ver: Sebastián Alonso y María Margarita Guspí Terán, *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario*, Rosario, [s.n], 2003, p. 55-59.

¹⁷ La caricatura realizada por J. Guardia, que sobresaltaba sus atributos físicos y los signos de pertenencia a la alta burguesía rosarina, era acompañada por el siguiente verso: “Tiene grasa con exceso, Mas también le sobra seso, Y en el mundo comercial, Es hombre de mucho... peso, Y perpetuo concejal”. J. Guardia, “Los hombres de peso y de pesos. Sr. José Castagnino”, *Monos y Monadas*, Rosario, a. 1, n. 3, 26 de junio de 1910, s.p.

¹⁸ Por ejemplo, su estancia “Santa Lucía” ubicada en el departamento Caseros en la provincia de Santa Fe contaba con 16.000 hectáreas, de las cuales 9.000 se dedicaban a la agricultura y las demás a la ganadería. Tenía 7.000 vacunos, 500 yeguarizos y 1.000 lanares. Cf. Ernesto Brandt y Guillermo Pommerenke (compiladores), *La provincia de Santa Fe en el principio del siglo XX*, Buenos Aires, Compañía Sud-americana de billetes de banco, 1901, p. 306, 310-312. Sobre sus actividades inmobiliarias y financieras ver: Norma S. Lanciotti, *De rentistas a empresarios. Inversión inmobiliaria y urbanización en la pampa argentina, Rosario, 1880/1914*, Santa Fe, U.N.L., 2009.

su hijo la posibilidad de acercarse al mundo del arte a través de la formación de una colección de pintura que en principio parecía reivindicar el origen italiano de la familia.¹⁹

Tal como lo plantea Andrea Giunta, el caso aquí tratado no difiere de la historia de las colecciones del siglo XX desarrolladas desde una lógica generacional: “el padre, artífice de la fortuna, comenzó coleccionando determinados objetos y sus hijos redefinen el sentido de la colección inicial a fin de hacer de esta un instrumento de intervención en la dinámica social y cultural inmediata: en otras palabras, un instrumento de poder”.²⁰ En este caso, en 1897 José Castagnino al reformular su estrategia empresarial creando la firma “Castagnino y Cía.” contrató al arquitecto italiano Italo Meliga para proyectar un edificio en la esquina de San Juan y Maipú que respondía a los requerimientos del academicismo italiano. La planta baja se destinaba a los negocios del propietario, mientras que los altos servían como residencia familiar y departamentos de renta. El interés por el arte, en este caso decorativo, se evidencia a través de las pinturas murales del artista italiano Salvador Zaino y en los vitrales realizados por el catalán Salvador Buxadera. Los temas tratados en las pinturas ponen en evidencia el interés del propietario en celebrar sus actividades económicas desarrolladas en la ciudad con las alegorías del “Comercio” y la “Agricultura” ubicadas en el hall de ingreso y las efigies de Miguel de Cervantes Saavedra y de Dante Alighieri en sendos medallones protegidos por figuras aladas que festejan la integración entre los pueblos de habla hispana e italiana.²¹

19 Sobre la actuación de José Castagnino en la Liga del Sur véase: Carlos Malamud Rikles, *Partidos políticos y elecciones en la Argentina: la Liga del Sur (1908-1916)*, Madrid, U.N.E.D., 1998, p. 114, 129, 211, 218, 226.

20 Andrea Giunta, “Poseer y usar la belleza: crónica de una colección”, *Block. Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio*, Buenos Aires, Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea, n. 5, Universidad Torcuato Di Tella, diciembre de 2000, p. 78.

21 Cf. Rafael Sendra, *Rosario, ciudad y artes plásticas*, Rosario, Dirección de Publicaciones UNR, 1990, p. 9-11.

En el “Edificio José Castagnino”, considerado por muchos años la principal residencia de estilo “italiano” de Rosario, fue donde Juan B., el mayor de los hijos del propietario, habitó hasta el final de sus días y en donde alojó las piezas más destacadas de su colección. El apoyo de la familia a sus hábitos de consumo artístico iniciados en 1907 se pusieron de manifiesto cuando cobraron notoriedad al participar con algunas pinturas en el Primer Salón de Bellas Artes organizado en la Biblioteca Argentina por El Círculo en setiembre de 1913. Para esa exposición conformada con obras de los destacados miembros de la burguesía local su padre le obsequió una de las telas más cotizadas de su colección, el retrato *Le garçon d’atelier* del pintor belga Joshep Leempoels (1867-1935) adquirido en la muestra realizada por el marchante Frédéric M. Vermorcken en la galería Witcomb.²² También, le aportó el dinero para que por intermedio del artista italiano Luigi de Servi comprase al Conde di Nobili en la ciudad de Lucca en la Toscana una tabla de la primera mitad del siglo XVI de tema religioso y dos telas con escenas de batallas, *Episodio del combate naval de Lepanto* y *Prisioneros turcos en un puerto*, atribuidas a Juan de Toledo (1618-1665).²³

La vinculación de la familia Castagnino con el consumo artístico fue promovida por el primogénito. La primera en acercarse al mundo de los bienes culturales desde un perfil reglado para su género fue su hermana Ángela. Ella se dedicó, como correspondía a las mujeres de la alta sociedad, a las artes decorativas y suntuarias, básicamente platería colonial y criolla de los siglos XVIII y XIX mientras que su marido –el empresario rosarino de origen genovés Américo Cánepa– en las exposiciones organizadas por su cuñado

22 La obra del artista belga de Jef Leempoels, titulada *Le garçon d’atelier*, expuesta en la *Troisième Exposition L’Art Belge à Buenos Ayres* en el Salón Witcomb de Buenos Aires, en abril de 1913 fue adquirida por 1.600 pesos.

23 Posteriormente, Castagnino atribuyó la tabla *La Virgen con el niño Jesús, San Juan y dos santos* a la escuela de Andrea del Sarto.

presentaba pintura europea.²⁴ La obra que Cánepa donó, un retrato femenino de Antonio M. Esquivel (1806-1857), al Museo Municipal de Bellas Artes apenas inaugurado había sido descubierta por Juan B. en un anticuario porteño, tal como sucedió con la obra de Sebastiano Conca (1680-1764) *La Sagrada Familia* que presentó su madre en la Exposición de Arte Retrospectivo El Círculo. Posteriormente, “Angelita” profundizando en los conocimientos especializados prosiguió con su colección de arte decorativo sin descuidar los consejos de su hermano que la aproximaron a las figuras clave del arte argentino del momento.²⁵ A diferencia de él, fuertemente interesado en la pintura europea del siglo xvii y preocupado por el desarrollo del campo del arte local, ella entendió al arte como un valioso signo de distinción social al exponer sus retratos realizados por José Gerbino y Alfredo Guido en los salones rosarinos de 1917 y 1925, luciéndose también entre las mujeres de su clase como una de las más activas participantes en 1927 de la subasta de la ejemplar colección “museo” de Victoria Aguirre.²⁶

24 En la Exposición de Arte Retrospectivo, organizada en el Museo Municipal de Bellas Artes por Juan B. Castagnino y El Círculo en 1923, Américo Cánepa expuso un *Paisaje italiano* de la escuela flamenca del siglo xvii, un boceto de *La Asunción de la Virgen* de François Lemoyne (1688-1737) y una escultura de *San Juan* en marfil de la escuela española del siglo xviii. Con el correr de los años Cánepa y su esposa conformaron una importante colección, tal como se vislumbra en las diversas piezas artísticas presentadas en la Exposición de arte francés celebrada en el MMBAJBC en julio de 1946. Cf. Amigos de Francia, *Exposición de arte francés*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, 13 al 21 de julio de 1946.

25 Sobre mujeres y coleccionismo ver: Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires del Virreinato al Centenario. Expansiones del discurso*, Buenos Aires, edición del autor, 2011, p. 218-225.

26 En la subasta de la colección de Victoria Aguirre el matrimonio Cánepa-Castagnino adquirió, entre otras piezas de importancia, el óleo de John Constable (1776-1837) *Village with Cash*, el pastel de Léon A. Lhermitte (1844-1925) *Paisaje*, miniaturas sobre marfil del siglo xviii, platería francesa y americana del siglo xviii, 6 cajitas de Carey y plata con punzones de la primera mitad de siglo xix y textiles franceses (capa pluvial) y virreinales (gualdrapa y carpeta de altar de las misiones jesuíticas). Su hermano Manuel A. Castagnino también compró en esta subasta clasificada por Antonio Pérez-Valiente de Moctezuma el carbón de Léon A. Lhermitte *Les éplucheuses d'oies* y un “velo de cáliz” del período colonial. Antonio Pérez-Valiente de Moctezuma, *Museo Victoria Aguirre. Colecciones de arte*, Buenos Aires, Nordiska Kompaniet, 1927.

En cambio, su madre Rosa Lucrecia Tiscornia de Castagnino (1865-1939) hasta el momento de su muerte no se mostró interesada en el cultivo de la Bellas Artes. Como dama de la alta burguesía rosarina sólo tenía experiencia en organizaciones asistenciales, había sido miembro activo de la Sociedad de Beneficencia, de la Sociedad de Damas de la Caridad, de la Sociedad de Asilos Maternales y del Patronato del Hospital Italiano “Garibaldi”. Sin embargo, fue ella la encargada de llevar adelante los últimos deseos de su hijo.

LA ACCIONES

A poco de reponerse del duelo correspondiente y cumpliendo el “deseo manifiesto” de su malogrado hijo, Rosa Tiscornia emprendió la tarea de apoyar el desarrollo de las artes plásticas en la ciudad continuando con las acciones que Castagnino había demostrado en vida para el logro de este fin. En octubre de 1925, “rogaba” a la CMBA sin cargo alguno “aceptar como donación con destino al Museo Municipal de Bellas Artes” la colección de pintura argentina de su hijo conformada por 24 piezas de notoria calidad.²⁷ En este legado se encontraban *La niña del caracol*, *La chola desnuda*, *Retrato de Juan B. Castagnino*, *Tarde de otoño*, *La niña de la rosa*, *Estudio de cielo*, *Tarde gris* de Alfredo Guido; *El Riachuelo*,

²⁷ En diciembre de 1925 la CMBA recibía de los herederos del Dr. Carlos Carlés su amplia colección integrada en un conjunto de 267 obras (óleos, acuarelas, dibujos y estampas). A diferencia de la donación efectuada por Rosa Tiscornia la de la familia Carlés exigía a la CMBA que fuera expuesta en una sala individual del museo con el nombre del coleccionista. La CMBA la aceptó dejando constancia “de que por el momento serán provisoriamente colocadas en las mejores condiciones que lo permita la actual casa del museo y hasta tanto sea construido el edificio que la comisión proyecta para su instalación definitiva”. La catalogación y selección estuvo a cargo de Alfredo Guido, Rubén Vila Ortiz y Manuel Musto. María de la Paz López Carvajal y María Spinelli, “La colección de dibujos del museo”, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”+Macro, *Papeles encontrados. Conservación y catalogación de la colección de dibujos del Museo Castagnino+Macro*, Rosario, Ediciones Castagnino+Macro, octubre 2008, p. 13-14.

Los Cocos, *Tarde en Vicente López*, *Paisaje de los Cocos*, *Estudio de cielo* y *Tarde serena* de Italo Botti; *La mañanita*, *Los amigos*, *Sendero florido*, *Las cabras*, *El estanque* de Fernando Fader; *Las parvas* y *El arroyo Tanti Viejo* de Ángel D. Vena; *La vaquita* de Luis Cordiviola; *Nocturno* de Martín Malharro; *Iglesia del norte* de Léoni Matthis y *La iglesita* de Cesáreo Bernaldo de Quirós. De esta forma, se consolidaba el perfil de la colección del museo, en donde el arte nacional ocupaba un lugar preponderante.²⁸

Sin embargo, con esta primera acción aparecerían diversos problemas que debió ir solucionando antes de lograr su propósito y que a partir de su resolución comenzarían a ubicarla como el referente de la familia. La obra *La iglesita* de Cesáreo Bernaldo de Quirós, según le hizo saber la CMBA, no se encontraba en la sede porteña de la galería Witcomb tal como ella lo creía, y al no poder ser hallada se retiró del listado de la donación. Los problemas con la galería continuaron con la demanda que le realizó el encargado de la sucursal rosarina, Rómulo Renom, al vocal de la comisión, Emilio Ortiz Grognet, para concretar el pago de las adquisiciones realizadas por Castagnino en 1924 y de su “retrato con marco”, posiblemente fotográfico, destinado a la secretaria del museo. Tampoco había sido abonado en la casa central la pintura de Léonie Matthis que figuraba en la donación, asunto que fue resuelto rápidamente por medio de una entrevista con la “madre del extinto”.²⁹ Este contacto le resultó fundamental a Renom para conseguir su apoyo en las distintas actividades que tenía planeadas con los artistas rosarinos y con las posibles adquisiciones que de ahora en más ella pudiera realizar para el museo.

Al poco tiempo estos mismos actores se encuentran activos en el apoyo a la agrupación de artistas plásticos rosarinos “Nexus” formada por Alfredo Guido, Manuel Musto, Antonio Palau, Luis

²⁸ Rosa Tiscornia de Castagnino, Nota enviada al Presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes Dr. Fermín Lejarza, datada “Rosario, 28 de octubre de 1925”, AMMBAJBC.

²⁹ Rómulo Renom, Carta a Emilio Ortiz Grognet, datada “Rosario, 13 de abril de 1926”, AMMBAJBC.

Ouvrard, Nicolás Melfi, Demetrio Antoniadis, entre otros. En ese momento los pedidos de los artistas locales, que comenzaban a agremiarse, se intensificaron mostrando la consolidación del campo artístico y las luchas internas para obtener el respaldo de sus instituciones. Por ejemplo, los miembros de la filial Rosario de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos pedían al Intendente un espacio de mayor relevancia para los artistas dentro de la CMBA y una dependencia municipal para ejercer sus actividades como los altos del Mercado Central o el antiguo edificio de la Bolsa de Comercio.³⁰ Los integrantes de “Nexus”, que tiempo antes se habían beneficiado con la ayuda brindada por Castagnino para que pudieran trabajar en la sede del museo, respetando la autoridad de la CMBA, buscaron “el permiso necesario para efectuar en las salas del Museo Municipal tres clases de modelo vivo” y un “pequeño subsidio mensual de \$50 c/l para gastos de modelo”.³¹ Al tiempo, también solicitaron un premio “en efectivo o en medallas” al que denominarían “Premio Comisión de Bellas Artes” para el futuro salón que pensaban organizar, siendo discernido por la Comisión integrada por Juvenal Machado Doncel, Emilio Ortiz Grognet, Ángel Guido, Mario Goyenechea, Víctor Avalle y Benjamín Vila.³²

Los problemas internos de la Comisión generados por la muerte de Castagnino, las renunciadas de Antonio F. Cafferata y Mario Goyenechea y la crónica falta de presupuesto pusieron a Rosa Tiscornia en un lugar de privilegio. Al no poderse celebrar el Salón de Otoño estipulado para 1926 y ante la poca importancia del premio —una medalla de oro— que pudo otorgar la CMBA para el salón organizado por “Nexus”, Rosa Tiscornia decidió donar la suma

30 Félix Pascual, Carta al intendente municipal Dr. Miguel Culaciatti, datada “Rosario, 20 de agosto de 1925”, AMMBAJBC. Sobre la datación de este documento véase las consideraciones que establece Valeria Príncipe en su trabajo publicado en este libro.

31 Agrupación “Nexus” [Guido, Alfredo, Melfi, Nicolás, Pierre, Pablo, *et al.*] Carta al Presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes Dr. Fermín Lejarza, datada “Rosario, 9 de diciembre de 1925”, AMMBAJBC.

32 Miguel Roldán Batille [Secretario General del Grupo “Nexus”] Carta al Presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes Dr. Fermín Lejarza, datada “Rosario, 2 de junio de 1926”, AMMBAJBC.

de 5.000 pesos para las recompensas continuando, como establecía el catálogo ilustrado del Primer Salón de Artistas Rosarinos organizado por esta agrupación en la galería Witcomb, “la dignísima obra espiritual a la que Juan B. Castagnino consagró tan ponderables desvelos”.³³

Tanto la donación de la colección de pintura argentina como el apoyo brindado a los artistas locales validaron las acciones en pos de recordar la obra de su hijo. Al tiempo los artistas agrupados en “Nexus”, que obtenían una destacada visibilidad en la escena local y nacional, como retribución a su colaboración brindaron un homenaje al desaparecido coleccionista. Este consistió, mediante un acto público, en la colocación de una placa en el panteón de la familia Castagnino en el Cementerio de El Salvador.³⁴

En este sentido, siempre rememorando el trabajo de su hijo por el crecimiento cultural de la ciudad, Rosa Tiscornia, se ofreció a colaborar con el incremento de la colección del museo donando sumas de dinero para adquisición de obras en los salones, acción que a su vez, mantendrían la importancia de los mismos en el contexto nacional. En 1927, aportó 10.000 pesos a la CMBA para adquirir obras en el IX Salón de Otoño. Con el dinero proporcionado ingresó al patrimonio del museo de Alfredo Guido *Retrato de Emilia Bertolé* (2.000 pesos); Manuel Musto *El corralito* (800 pesos); Jorge Soto Acebal *Desnudo* (1.800 pesos); Alberto Lagos *El desequilibrado* (2.000 pesos); Américo Panozzi *Paisaje nevado* (700 pesos); Demetrio Antoniadis *Pan de azúcar* (700 pesos) y Alfredo Bigatti *Pureza* (1.000 pesos). También fueron concedidos el Premio Estímulo a José L. Fantin, Manuel Ferrer Dodero, Nicolás Melfi, Emilio Sánchez Saez y Enrique Borla (200 pesos c/u).

Su importante colaboración, hizo que la CMBA la implicara en el pendiente problema de la falta de una sede propia para el

³³ Emilio Ortiz Grognet, “En marcha”, recogido en *Catálogo ilustrado del Primer Salón de Artistas rosarinos organizado por el grupo “Nexus”*, Rosario, Salón Witcomb, 1926, s. p.

³⁴ Agrupación “Nexus”, Invitación a la H. C. M. Bellas Artes, datada “Rosario, 14 de julio de 1927”, AMMBAJBC.

museo, inconveniente que se había reactivado con la propuesta lanzada para la celebración del segundo centenario de la ciudad en 1925, rechazada por la Comisión por no haber sido consultada, de realizar un gran complejo museográfico en el Parque de la Independencia que debía contar con dos secciones: una para el Museo Municipal de Bellas Artes y otra para “el gran museo zoológico, étnico, arqueológico, colonial-histórico”.³⁵ Tal como lo ha investigado Verónica Prieto, con este antecedente la Comisión comienza a buscar, con algunos desacuerdos internos, un terreno céntrico con el fin de emplazar únicamente el museo de bellas artes, propuesta que fue desechada poniéndose a consideración el proyecto del ingeniero Ángel Guido de ubicar el museo en Av. Pellegrini entre Bv. Oroño y Alvear.³⁶ Esta idea generó la resistencia de la Sociedad de Arquitectos de Rosario que rápidamente fue contestada por la Sociedad de Ingenieros, Arquitectos y Constructores, diversos especialistas y personalidades artísticas entre las que se encontraban los integrantes del grupo “Nexus”.³⁷ En medio de estos debates, en 1927 el Gobierno de la Nación acordó otorgar un subsidio de 100.000 pesos que se sumaría al destinado en 1925 por el gobierno provincial por la suma de 200.000 pesos para la construcción del edificio. Frente esta situación el 25 de junio de 1927 la CMBA resolvió solicitar la colaboración de Rosa Tiscornia para que se hiciese cargo de la compra de un terreno para la construcción del museo.

35 Nota de la Junta Ejecutiva de los festejos del Segundo Centenario de Rosario al Intendente Municipal Dr. Manuel Pignetto. Rosario, 25 de agosto de 1925. Archivo Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc” (AMHPDJM). Aunque este amplio proyecto obtuvo el respaldo del gobierno provincial y del intendente municipal, no pudo efectivizarse por la oposición de la CMBA que sintió amenazada su autonomía ante el carácter ecléctico del nuevo museo.

36 Verónica Prieto, “La sede del museo”, en Colección Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” + Macro. *Colección histórica del Museo Castagnino*, Rosario, Ediciones Castagnino/Macro, 2007, p. 176-185.

37 Cf. Rubén Vila Ortiz, “Artes plásticas: El museo”, *Argos*, Rosario, a. 1, n. 1, enero de 1926, p. 11. [Anónimo], “Temas edilicios: La ubicación del Museo de Bellas Artes”, *El constructor rosarino*, Rosario, a. 2, n. 41, 1 de marzo de 1927, p. 53-54.

Sin embargo, a través de una contundente y reflexiva respuesta enviada al presidente de la Comisión Dr. Fermín Lejarza, desestimó el pedido realizado:

Son muy plausibles las aspiraciones de esa Comisión de ver realizado el propósito que la Ciudad cuente con un local cómodo y adecuado para la mayor difusión y progreso de las más altas manifestaciones del espíritu, como Vd. bien dice, y estoy de acuerdo en que mi malogrado hijo abrigaba esos mismos sentimientos; pero siento tener que decirle, con todo el respeto que me merece la opinión de los miembros de la comisión, que no considero conveniente la sugestión que me hacen en la aludida nota, porque no comparto la confianza que tienen Uds. por la efectividad de las promesas por parte de los Gobiernos Nacional, Provincial y Comunal. Ya ese instituto tiene la experiencia de las dificultades con que ha tropezado para cobrar las subvenciones, y es lógico pensar que nuestras modalidades no han de cambiar de un día para otro.

Estoy convencida que con la donación del terreno nada adelantaremos, porque si bien ella estaría supeditada al comienzo de las obras, éstas después se desarrollarían en forma precaria o intermitente y quién sabe cuándo y cómo quedaría satisfecho el anhelo que a todos nos anima.³⁸

En su carta, seguramente acompañada por el resto de su familia, dejaba en claro que “los postreros deseos” de su hijo serían cumplidos fielmente aunque aclarando que ella se reservaría cómo les daría forma por ser la “persona más capacitada” para interpretar las aspiraciones que lo alimentaron en su “demasiado breve existencia”.³⁹ De esta forma, se ponía en evidencia no sólo la desconfianza de la familia Castagnino con respecto a las políticas gubernamentales del momento, sino también marcaba una distan-

³⁸ Rosa Tiscornia de Castagnino, Carta al presidente de la CMBA Dr. Fermín Lejarza, datada “Rosario, 12 de julio de 1927”, p.1-2, AMMBAJBC.

³⁹ *Ibidem*, p. 1-2.

cia con las discutidas estrategias de Fermín Lejarza para lograr la ubicación y la construcción del museo, acciones que al poco tiempo lo llevaron a su renuncia de la presidencia de la CMBA. Ante esta situación, como bien lo precisaba, ella se dedicaría a sostener “la parte más dinámica del museo” que comprendía la expansión de la colección y el desarrollo del Salón y de las exposiciones.⁴⁰

Sin embargo, su negativa a comprar un terreno para construir la sede del museo resintió sus vínculos con algunos miembros de la CMBA que a partir de diversas notas publicadas en la prensa porteña criticaron su quita de colaboración. La molestia se hizo evidente ante un nuevo pedido para la adquisición de obras en el X Salón de Otoño de 1928, que si bien aceptó aportando 12.000 pesos, no dejó de señalar a los miembros de la CMBA el “desagrado” causado por “ciertas publicaciones tendenciosas” que objetaban su cambio de actitud con respecto al museo, extrañada de que no hubiesen sido desautorizadas por la Comisión, la que parecía haber dudado a raíz de su “desacuerdo sobre ciertos puntos de vista” sobre su “apego a la obra”.⁴¹ Ante estos planteos y por temor a perder el mayor apoyo privado que contaban sus actividades, la Comisión solicitó a la Señora de Castagnino saber en que términos deseaba una “rectificación” de las falsas acusaciones aclarándole que en ningún momento existieron dudas sobre su relación con el museo “o desinteligencias con sus punta de vista”.⁴²

A pesar del entredicho, gracias al dinero aportado para adquirir obras en el X Salón de Otoño de 1928 el museo obtuvo 13 piezas para su colección: *Composición* de Alfredo Guttero (2.000 pesos); *La Paz moderna* de José Malanca (800 pesos); *El pintor Musto* de Eduardo Barnes (600 pesos); *Naturaleza muerta* de Antonio Pedone (500 pesos); *Retrato de Esther Vidal* de Luis Ouvrard (600 pesos); *Mañana de otoño* de Manuel Musto (800 pesos), *El sem-*

40 *Ibidem, ibíd.*

41 Rosa T. de Castagnino, Carta al Sr. Presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes, datada “Rosario, 12 de junio de 1928”, AMMBAJBC.

42 CMBA. *Libro de actas*. Acta N° 129: Nota de la Señora Castagnino, Rosario, 18 de junio de 1928, p. 70. AMMBAJBC.

brador de Luis Rovatti (1.400 pesos); *Esperando* de Lorenzo Gigli (800 pesos); *Como Dios manda* de Adolfo Bellocq (100 pesos), *Cabeza de niño* de Pedro Tenti (500 pesos); *Paisaje de Segovia* de Juan B. Tapia (1.000 pesos); *El establo* de Luis Tesandori (700 pesos) y *Cabrero cordobés* de César Sforza (1.200 pesos).⁴³ También fue concedido el Premio Estímulo a Juan Del Prete, Augusto Schiavoni, Miguel A. Tornambé, Paulina Blinder y Juan Berlingieri (200 pesos c/u). Esta acción fue destacada desde las páginas del diario *América* adjudicándola a la memoria de su hijo:

Juan B. Castagnino

El X Salón de Otoño, que se cerrara hace algunos días, ha sido uno de los mejores de cuantos se han celebrado en el país. Figuraban en él obras que podrían consagrar a cualquier europeo en Europa. Y no una sino varias. Sin embargo nadie sin el alma de Juan B. Castagnino, imperecedera, enternecedora de una gracia al arte y a la cultura rosarina que no mató la muerte, nadie más compró obras del X Salón de Otoño. Hubo la excepción de dos compradores más, es verdad; pero la excepción es la certificación de la regla.

⁴³ Posteriormente el óleo *Composición* de Alfredo Guttero, por proposición de Eduardo Barnes, fue permutado por el *Retrato de pintor Victorica* de 1929 en “virtud de considerarse esta de mayor aliento que aquella” abonándosele la suma adicional de 1.500 pesos. CMBA. *Libro de actas*. Acta N° 153: Permuta de obra de arte, Rosario, 6 de diciembre de 1929, p. 122-123. AMMBAJBC.

Los trabajos escultóricos de Cesar Sforza fueron expuestos individualmente en una sala separada del Salón dedicada a las invitaciones especiales que realizaba la CMBA (art. 14). En primera instancia, el presidente de la CMBA estudió la posibilidad de que la Municipalidad de Rosario adquiriese “dos mármoles destinados a fuentes”. El artista por intermedio de Víctor Torrini hizo saber a la CMBA que en caso de que la municipalidad accediera a la compra de las fuentes donaría la piedra *Cabrero cordobés*, en caso contrario esta cabeza sería vendida a la comisión por 1.200 pesos. Finalmente, la obra fue adquirida con el dinero que había quedado por liquidar aportado para el X Salón de Otoño por Rosa Tiscornia. CMBA. *Libro de actas*. Acta N° 128: Adquisición obras de Sforza, Rosario, 8 de junio de 1928, p. 67. CMBA. *Libro de actas*. Acta N° 129: Adquisiciones, Rosario, 18 de junio de 1928, p. 71. CMBA. *Libro de actas*. Acta N° 144: Esculturas de Cesar Sforza, Rosario, 27 de febrero de 1929, p. 106. AMMBAJBC.

Los 12.000 pesos de Juan B. Castagnino fueron entregados a la Comisión de Bellas Artes y ella pudo emplearlos en obras que enriquecerán el museo, esos doce mil pesos.

Hasta ahora y fuera de la creación artística en sí misma, la cultura artística plástica rosarina, el “amor al arte”, no es más que Juan B. Castagnino y tal o cual raro pasante de la sustentación del arte y de la cultura.⁴⁴

Para el XI Salón Rosario de 1929, Rosa Tiscornia mostró cierta autonomía con respecto a la Comisión presidida por Antonio F. Cafferata y en esta oportunidad decidió donar dos óleos de artistas cordobeses, *Vieja hilando* de Francisco Vidal (1.500 pesos) y *El mantón celeste* de Antonio Pedone (1.500 pesos), y la serie de 20 aguafuertes de Alfredo Guido titulada *Sierras de Córdoba* (100 pesos c/u).⁴⁵ También dispuso 7.000 pesos para hacer efectivo el Primer Premio Adquisición otorgado a Lino E. Spilimbergo por su óleo titulado *Paisaje* y a Alfredo Bigatti por el bronce *Dolor*.⁴⁶ Al año siguiente sus aportes continuaron siendo de vital importan-

44 [Anónimo], “Juan B. Castagnino”, *América. Diario de la mañana*, Rosario, sábado 7 de julio de 1928, p. 8.

45 Este distanciamiento con la gestión de Antonio Cafferata podría deberse a que en la nueva distribución de salas y de obras realizada bajo su orden en el museo el conjunto de arte argentino legado en 1925 a pedido de su hijo fue uno de los primeros en desarticularse. Aunque en el primer catálogo general del museo publicado por Cafferata las obras donadas en vida y las legadas luego de la muerte de Castagnino fueron registradas, la molestia con el desmantelamiento de la sala fue advertida también por el crítico del diario *América* al señalar que “allí, donde otrora estaba el conjunto de obras de la donación de Juan B. Castagnino, unidas como homenaje a aquel gran benefactor del Arte, hay ahora un conglomerado curioso de obras exhumadas del archivo y vulgares copias antiguas mezcladas con grabados, acuarelas, dibujos y hasta...caricaturas”. [Anónimo], “Es deficiente la distribución de las obras en el Museo Municipal de Bellas Artes”, *América. Diario de la mañana*, Rosario, domingo 2 de diciembre de 1928, p. 1.

46 CMBA. *Libro de actas*. Acta N° 151: Nota Castagnino. Rosario, 18 de septiembre de 1929, p. 118-119. AMMBAJBC. Por la obra de Spilimbergo aportó 6.000 pesos y por la de Bigatti 1.000 pesos, los 5.000 restantes fueron abonados por la CMBA. A pesar de la importancia de sus aportes monetarios para la adquisición de obras en los salones, Rosa Tiscornia nunca exigió que su nombre figurara en la premiación como sí sucedió con el “Premio Adquisición Estévez” de menor cuantía (4.000 pesos) aportado para el XI Salón por el tesorero de la CMBA Odilo Estévez.

cia, si bien redujo su ayuda a 5.000 pesos, esta se destacaba en el contexto de la crisis económica desatada en la ciudad. Así, del XII Salón Rosario se incorporó al patrimonio del museo *Vendedor de La Cumbre* de Emilio Caraffa (2.000 pesos), *Mañanita serrana* de Demetrio Antoniadis (1.000 pesos), *Fuentecilla* de Enrique de Larrañaga (1.000 pesos) y *Bañista* de Pablo Tosto (1.000 pesos). Este importante legado en esta oportunidad pudo estar estimulado por la posibilidad de concretar el proyecto de creación por parte del gobierno provincial de un premio anual que llevaría el nombre de “Juan B. Castagnino” dotado de 3.000 pesos para “los artistas nacidos en la Provincia de Santa Fe o a los argentinos con más de tres años de residencia en la misma”.⁴⁷

Sin embargo, al no hacerse efectivo el premio en nombre de su hijo estipulado por el gobierno santafesino –la Comisión preveía la demora para efectivizar el pago cuando aclaraba en su artículo tercero que ella solo entregaría un documento oficial para que el artista beneficiado pueda gestionar su cobro ante el gobierno– y con la llegada a la presidencia de la CMBA del Dr. Fermín Lejarza, con quien había mantenido la disputa por la compra del terreno para el museo generando las críticas a su accionar en la prensa, por primera vez se negó a contribuir a la adquisición de obras del XIII Salón Rosario de 1931.⁴⁸ No obstante, en abril de 1931 en el inventario del museo se registró el ingreso de una nueva donación de Rosa Tiscornia conformada por las obras de Francisco Vidal *Verano*, Luis Ouvrard *Naturaleza muerta*, Manuel Musto *Muñecas*, Antonio Pedone *Caballos*, José Merediz *La calle*, Gustavo Cochet *Retrato de mi padre* y José de Bikandi *Tango*.⁴⁹

47 CMBA. *Libro de actas*. Acta N° 158: Reglamentación del premio “Juan B. Castagnino”, Rosario, 30 de julio de 1930, p. 136-137. AMMBAJBC.

48 Rosa T. de Castagnino, Carta al Presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes, datada “Rosario, 7 de agosto de 1931”, AMMBAJBC.

49 Junto al registro de la donación realizada por Rosa Tiscornia en abril de 1931 cotizado en 5.940 pesos, con llamativo retraso se consigna un antiguo legado de su hijo efectuado en 1924 de dos aguafuertes *Pescadores* y *Figura de mujer y de niño* de Pablo Pierre. Véase también: CMBA. *Libro de actas*. Acta N° 172: Nota a la Sra. Castagnino, Rosario, 30 de junio de 1931 p 158. AMMBAJBC.

Ante la falta de presupuesto, debida en parte a la crisis económica y social de los primeros años de la década del 30 que resintió el modelo agroexportador en el que se sustentaba la actividad económica de Rosario, la CMBA no pudo continuar con la realización de los salones desde 1932 hasta 1935. Esto posibilitó a lo largo de 1932 la planificación de exposiciones con obras de artistas, marchantes y coleccionistas locales en su local de la calle Córdoba. En junio se realizó la Exposición de Pintura Italiana Antigua, en julio con cobertura en la prensa nacional la de Pintura Española Antigua y en septiembre la de Pintura Antigua de los Países Bajos, de las que nuevamente Rosa Tiscornia participó enviando obras de la colección de su hijo.⁵⁰ Tiempo antes, había remitido la pintura *Palomas y pollos* atribuida a Francisco de Goya a la Exposición de obras de Goya organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) con motivo del centenario de la muerte del artista, comprendiendo a esta exhibición como una instancia mas para la consagración de la colección de hijo.⁵¹

EL MUSEO CASTAGNINO

La obtención de una sede propia para el museo resultó problemática desde el momento en que se decidió celebrar el primer Salón de Otoño en mayo de 1917. La primera sede alquilada a los señores Echesortu y Casas sobre la calle Santa Fe a poco de ser inaugurada

⁵⁰ [Anónimo], “‘Prisioneros turcos en el puerto de Liorna’, obra de Juan de Toledo (1611-1665), de la colección de Rosa T. de Castagnino, que figura en la exposición de pintura española antigua que se realiza en la ciudad de Rosario”, *La Prensa*, Buenos Aires, sección quinta, domingo 24 de junio de 1932, s.p. *Exposición de pintura antigua italiana*, Rosario, Comisión Municipal de Bellas Artes, junio de 1932. *Exposición de pintura antigua española*, Rosario, Comisión Municipal de Bellas Artes, julio de 1932. *Exposición de pintura antigua de los Países Bajos*, Rosario, Comisión Municipal de Bellas Artes, septiembre de 1932. También en el mes de septiembre se celebró una exposición en honor a Fernando Fader de la que participó Delfo Castagnino aportando una obra. *Exposición Fernando Fader*, Rosario, Comisión Municipal de Bellas Artes, septiembre de 1932.

⁵¹ *Exposición de obras de Goya*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1928.

ya evidenciaba problemas de iluminación y de las escasas dimensiones de sus salas por lo que se encargó al arquitecto José Gerbino la adecuación de este inmueble de estilo italianizante a los fines del museo. Fue Juan B. Castagnino, en calidad de vocal de la CMBA, quien realizó la primera proposición financiera a los propietarios del edificio a fin de que se pudiesen realizar las reformas. Luego de formada la CMBA y oficializado el Museo Municipal de Bellas Artes en enero de 1920 en la misma sede, el Dr. Nicolás Amuchástegui redactaba el reglamento interno de la comisión, en cuyo Art. 4° le otorgaba a esta la facultad de arrendar un local o de adquirir para la Municipalidad un edificio para la realización de sus fines.

La idea de contar con una sede propia estuvo siempre vigente en la CMBA; por un lado esta se acrecentaba a medida que sus actividades se iban expandiendo, entre ellas la realización de salones y exposiciones y el crecimiento de la colección del Museo, y por el otro, por los reiterados déficits presupuestarios municipales que los llevaban al retraso de los pagos del alquiler del local. A pesar de los continuos reclamos para cancelar las crecientes deudas, muchas veces bajo amenaza de desalojo por vía judicial, la Municipalidad no daba respuestas a los pedidos de la CMBA, arrastrándolos a disputas internas con las consiguientes renunciaciones de sus miembros. Estos primeros conflictos, ocuparon a Castagnino en su rol de tesorero de la CMBA entre 1918 y 1922 y luego como presidente hasta su muerte. Así, puso al servicio de la Comisión todo su prestigio y sus prácticas empresariales para llevar a buen término los presupuestos asignados, debiendo en muchos casos optimizar los escasos recursos y en otros, aportar de sus propios fondos o salir a la búsqueda de los mismos. Tal como sucedió a fines de 1920 cuando el Museo estuvo a punto de ser desalojado, lo que lo llevó a reclamar a la Municipalidad a través de innumerables notas las retrasadas y escasas asignaciones monetarias.⁵²

⁵² Sobre la actuación de Juan B. Castagnino a cargo de la tesorería de la CMBA véase: Nicolás Amuchástegui, *Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino"*. Ofrenda, Rosario, 1938, p. 376, 377, 416, 455. AMMBAJBC.

Los planes para lograr un recinto propio abrieron varias aristas de debate. El lugar donde debía estar emplazado el edificio, la defensa de la autonomía de las bellas artes frente la intención de agruparla con objetos históricos y la búsqueda de los fondos necesarios fueron los ejes en disputa entre los miembros de la CMBA y entre esta y los diversos actores políticos y culturales interesados en resolver el problema que se iba acrecentando con el paso de los años. Las numerosas gestiones para concretar una sede del museo por la vía de gestiones ante el Estado Municipal, Provincial y Nacional, ya sea mediante la cesión de un terreno municipal o el otorgamiento de un subsidio para su compra y construcción, con concurso de anteproyectos y licitación pública incluidos, tuvieron siempre resultados negativos, lo mismo que el manejo con los privados como Rosa Tiscornia para la compra del terreno o los dueños del local del museo para realizar las reformas necesarias, durante el período de actuación de la CMBA.⁵³

A poco de cumplir veinte años, la CMBA cerró su ciclo con un desprestigio notorio, tal como lo hacían evidente numerosos agentes del campo artístico desde diversas publicaciones en las que reclamaban al intendente municipal la remoción total de sus integrantes. Precisamente, su disolución llegó mediante la renuncia de todos sus miembros por el conflicto suscitado por el proyecto lanzado en 1933 de construir el museo en el viejo edificio de la Dirección de Alumbrado Público en el Parque de la Independencia que en 1936, a pesar de diversos enfrentamientos entre la intendencia y el Concejo Deliberante y de los continuos déficits presupuestarios, su refacción se encontraba muy avanzada, a tal punto que en el xv Salón de Otoño fue exhibida una maqueta del edificio en construcción. Sin embargo, este proyecto no contó con el apoyo de numerosos artistas locales, aunque fue la orden del Interventor

⁵³ Sobre el fallido concurso de anteproyectos para el edificio del Museo Municipal de Bellas Artes celebrado en 1928: Silvia Pampinella, “1928, dos concursos. Distribución y carácter en el debate acerca de los museos de arte”, en Ana María Rigotti (editora), *Seminario primeros arquitectos modernos en el cono sur. Documentos de trabajo*, Rosario, FAPyU, UNR, 5 al 7 de agosto de 2004, p. 171-185.

Nacional de la provincia, Carlos A. Bruchmann, al Intendente comisionado de Rosario, Dr. Miguel Culaciati, para que cediera el edificio en construcción a la Comisión Honoraria que se encargaría de crear allí el “Museo Científico” la que terminó con el proyecto de la CMBA. El decreto provincial de creación del nuevo museo fue gestionado por el Dr. Julio Marc, una personalidad afín al régimen conservador que comenzaba a instaurarse en la provincia, logrando el apoyo del intendente Culaciati y de los integrantes del campo artístico que estimaban adecuado un museo de este tipo en el Parque de la Independencia.

La desaparición de la CMBA y la gestión del intendente comisionado, cargada de un sesgo eficientista y apolítico, con un amplio respaldo del gobierno nacional y provincial de la Concordancia para desarrollar su ambicioso programa de obras públicas y su plan de “embellecimiento” de la ciudad puso a Rosa Tiscornia en una posición privilegiada para llevar adelante, con amplias garantías, el legado de su hijo.⁵⁴ La construcción del “Museo Científico” a cargo del gobierno provincial con el proyecto arquitectónico de Ángel Guido hacía más evidente la falta de un edificio para el Museo Municipal de Bellas Artes, tal como lo revelaba la prensa artística reivindicando la figura que creían injustamente olvidada de Juan B. Castagnino:

Como se sabe, en su testamento instituyó un legado de 200.000 pesos para la erección del edificio propio del Museo, rasgo, en verdad, de gran filántropo. Este edificio, de haber existido una administración oficial más eficiente en este respecto, ya debió, ciertamente, haberse llevado a cabo. Existe una premiosa necesidad de que él se ejecute cuanto antes. Hace algunos años, ya, al parecer, estuvo en inminente construcción. Se habían presentado, mediante concur-

⁵⁴ Cf. Sandra Fernández, “Una ciudad en transición y crisis (1930-1943). La intendencia de Miguel Culaciati”, en Alberto Pla (coordinador), *Rosario en la Historia (de 1930 a nuestros días)*, Rosario, Tomo 1, UNR editora, 2000, p. 88-91. Susana Piazzesi, *Conservadores en provincia. El iriondismo santafesino, 1937-1943*, Santa Fe, U.N.L., 2009.

so, los respectivos proyectos, y el gobierno nacional también había destinado, como contribución de su parte, una partida de 100.000 pesos. Cuando la situación irregular de las actuales autoridades artísticas municipales cesó, y se constituyó una Comisión Municipal de Bellas Artes más ponderada y eficaz, he aquí la primera obra que debe abocarse. Ese Museo deberá llevar, indefectiblemente, el nombre de... “Juan B. Castagnino”.⁵⁵

La familia Castagnino, representada por Rosa Tiscornia, desde tiempo antes, venía estudiando y confeccionando su proyecto de museo, “primero había pensado levantarlo en el sitio de la antigua casa familiar de Maipú N° 555, donde había nacido su hijo Juan Bautista, pero luego consideró mucho más apto el emplazamiento que fue el elegido en Bvard. Oroño esquina Avda. Pellegrini, a que se refiere la Ordenanza Municipal N° 72 del año 1929”.⁵⁶ Las gestiones directas con el Director Interino de la inexistente CMBA, Julio Alizón García y con el intendente, quien se había comprometido a materializar a la brevedad el plan de la familia correspondiendo al interés que este proyecto había suscitado en los “círculos más caracterizados” de la ciudad, definieron la construcción del “Museo Municipal de Bellas Artes ‘Juan B. Castagnino’ mediante la donación de la suma de 250.000 pesos por la sucesión Castagnino” con los planos de los arquitectos Hilarión Hernández Larguía y Juan Manuel Newton.⁵⁷

La elección del prestigioso estudio Hernández Larguía-Newton para la ejecución del proyecto arquitectónico y la dirección de su obra, respaldada en las conversaciones con el gobierno municipal que no podía “proponer o sugerir el nombramiento de personal

⁵⁵ J. Vidussi, “Homenaje a Juan B. Castagnino”, *Rumbo. Crítica*, Rosario, noviembre de 1936, p. 3.

⁵⁶ *Apud* Juan Manuel Castagnino, “Discurso pronunciado en el Museo “Juan B. Castagnino”, el 22 de diciembre de 1999”, en Rafael Ielpi, *Rosario, del 900 a la “década infame”*, *op. cit.*, p. 198.

⁵⁷ [Anónimo], “El edificio del futuro Museo de Bellas Artes”, *La Capital*, Rosario, sábado 10 de abril de 1937, p. 5.

para esta obra, ni modificar los planos aprobados” se asentaba en los vínculos comerciales que mantenían con la familia desde finales de la década de 1920 proyectando y construyendo edificios de renta y viviendas para algunos miembros de la misma.⁵⁸ Estas importantes obras levantadas desde 1929 hasta 1935 para Manuel A., Guido y Armando Castagnino, Guillermina Arijón de Castagnino y Américo Cánepa, entre otros, resultaron un ejemplo paradigmático de los cambios ocurridos en la ciudad luego de la crisis de 1929 donde los inversores de mayor capacidad redescubren mejores posibilidades de renta a través de edificios en altura.⁵⁹

Con una inusitada celeridad, el intendente, luego de visitar junto a los directores de Obras Públicas y Paseos Públicos y algunos miembros de la familia Castagnino el área donde se iba a instalar el futuro edificio del museo, el 27 de abril de 1937 dictó el Decreto n° 509 considerando:

Que la necesidad de dotar de un edificio propio y adecuado al Museo Municipal de Bellas Artes es una legítima aspiración de la ciudad que se vería realizada con la aceptación del ofrecimiento hecho por la señora doña Rosa T. de Castagnino, de construirlo a su exclusivo costo. Que las bases acordadas con la señora donante no difieren de las comunes ya establecidas en casos análogos; y que, además, es propio que la Municipalidad recuerde y destaque el nombre de Don Juan B. Castagnino, en cuya memoria se hace la donación, por tratarse de un vecino honorable que durante su vida

⁵⁸ CMBA, “Nota del 12 de abril de 1937”, *Libro copiator N° 7 de 1936-1937*, p. 44-46, AMMBAJBC. Fernando Farina señala que entre “los procedimientos que se acordaron para concretar la donación estaba que ella [la familia Castagnino] entregaría los planos del edificio a la administración municipal a los treinta días de haber llegado a un acuerdo con esta, y que el municipio se expediría sobre ellos en cinco días”. Fernando Farina, “El Museo Castagnino”, en Fundación Antorchas, *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*, Buenos Aires, Ediciones Fundación Antorchas, 2003, p. 15.

⁵⁹ Silvia Pampinella, “Biografía”, en Aníbal Moliné y Lurá (dir), *Hilarión Hernández Largaía (1992-1978)*, Rosario, FAPyD, UNR, 1993, p. 10.

manifestó verdadero amor por las bellas artes, y siempre dispensó protección a los artistas de la ciudad.⁶⁰

En consecuencia, se aceptaba la donación de los Castagnino, sujeta a sus condiciones, entre ellas que el edificio escriturado a favor de la Comuna, una vez finalizado, sería destinado “exclusivamente” para el Museo Municipal de Bellas Artes, designado a partir de ese momento “Juan B. Castagnino”, donde se transferirían todos los bienes de la CMBA y las obras donadas por Juan B. Castagnino y Rosa T. de Castagnino y las que la Municipalidad adquiriese a posterioridad. Además, se establecía que el municipio estaba obligado a “garantizar el funcionamiento económico del museo” señalando en su último artículo que la donante se reservaría “el derecho para revocar la donación en cualquier tiempo si la Comuna diese otro destino al edificio, u [sic] alterase cualquier otras de las obligaciones expresadas precedentemente”.⁶¹

Luego, la Municipalidad de Rosario ratificó este mandato sancionando la Ordenanza Municipal n° 24 que establecía, buscando un mayor grado de eficiencia y organización, la gestión administrativa y artística de la nueva institución. Con ella, se creaba el cargo de director “ad honorem” del museo, que sería designado por la Intendencia Municipal con acuerdo del Concejo Deliberante con las siguientes atribuciones: nombrar el personal del museo; ordenar, clasificar, seleccionar y exponer las obras del patrimonio de la institución; inventariar las obras y catalogar la biblioteca; proponer la compra de obras; preparar el presupuesto; gestionar y aceptar subvenciones, donaciones y legados. También, en la ordenanza se establecía, por primera vez, mediante el convenio de

⁶⁰ [Anónimo], “La construcción del futuro Museo de Bellas Artes”, *La Capital*, Rosario, viernes 9 de abril de 1937, p. 5.

⁶¹ Decreto Municipal n° 509, Rosario, 27 de abril de 1937. En este decreto suscripto por el intendente comisionado municipal, además de valorar en sus “Considerandos” este aporte de la iniciativa privada a la ciudad de Rosario, exoneró a la Sra. de Castagnino de los impuestos asignados a la construcción y de los gastos de escrituración, que debería realizarse dentro de los 30 días de dictado el decreto.

donación firmado con Rosa Tiscornia, un presupuesto mensual que la Municipalidad debería garantizar para el sustento económico del museo, alejando los constantes problemas presupuestarios que habían invalidado muchas de las acciones de la vieja CMBA.⁶²

A esta seguía la Ordenanza Municipal n° 25 en la que se sancionaba la creación de la Dirección Municipal de Cultura (DMC), órgano superior al Museo pero que tendría a su director como miembro nato entre sus nueve integrantes en carácter de “ad honorem” nombrados también en acuerdo entre el Ejecutivo y el Concejo Deliberante. Muchas de sus atribuciones se encontraban vinculadas al desarrollo de las actividades administrativas, artísticas y culturales del Museo, entre ellas, decidir la realización de compras de obras de arte mediante el voto favorable de seis de sus miembros; aceptar legados y donaciones; aprobar o desaprobar su presupuesto y garantizar que todas las obras de arte que adquiriese la Municipalidad con fondos propios o que llegasen a pertenecerle por subvención, legado o donación, con excepción de las destinadas a adornar dependencias municipales o parques y paseos, llegasen al patrimonio del museo.⁶³

De esta forma, con la creación de esta estructura administrativa la familia Castagnino obtenía la seguridad del desarrollo de su proyecto ocupando los cargos más importantes en cuanto al gerenciamiento cultural y la consolidación del nuevo museo. Por un lado, se nombraba director a Hilarión Hernández Larguía, un personaje vinculado al ámbito cultural y universitario, arquitecto reconocido de gran visibilidad en la ciudad por la importancia de sus obras, entre ellas las encargadas por los Castagnino, con quienes además de los vínculos comerciales los unía la amistad entre Rosa Tiscornia y su madre Indalecia Larguía de Hernández

62 Precisamente, el Art. 6° de la Ordenanza Municipal n° 24 citaba el inciso “f” del convenio de donación proponiendo la suma mensual de 2.000 pesos que se liquidarían por mes adelantado. También se establecía que la Municipalidad se haría cargo del pago del consumo eléctrico.

63 Ordenanza Municipal n° 25.

Prudent.⁶⁴ También, había llegado en 1931 a la CMBA en calidad de vocal, acompañado por Guido Castagnino, con quien evidentemente al año siguiente plantearon estrategias en común para acceder como presidente y vicepresidente de la Comisión, terminando su participación en 1933, a raíz de los desacuerdos generados por la instalación del museo en la vieja Dirección de Alumbrado del Parque de la Independencia.

El control del museo se hacía más evidente con la designación, a pocos de días de inaugurar el edificio, del hijo menor de la donante, Manuel A. Castagnino (1902-1983), como presidente de la DMC, institución que se haría cargo de las actividades e instituciones culturales de la ciudad.⁶⁵ La inserción de la familia en el ámbito público rosarino, con una tradición en acciones de beneficencia y que encontraba una amplia visibilidad con la donación del museo, se consolidaría a mediados de 1937 con el acceso de Guido Castagnino a la Comisión Administradora Municipal, importante y polémico órgano de gobierno que reemplazó al Concejo Deliberante hasta 1939, brindando entre sus primeras acciones la fisonomía jurídica al museo municipal mediante la aprobación de las Ordenanzas 24 y 25.⁶⁶

La designación y distribución de los cargos en la institución museística, si bien era una facultad del director, también necesitó de la aprobación de la familia de la donante. Muchos artistas y gestores culturales, ante la magnitud y la importancia de la nueva obra, buscaron mediante diversas acciones el beneplácito de Hernández

⁶⁴ *Apud* Lorena Moguelar, “Instituciones culturales, antifascismo y amistad. Luchas por la legitimidad en Rosario”, en *V Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*, Rosario, FHYA, UNR, 2008. [CD-Rom]

⁶⁵ [Anónimo], “Dirección Municipal de Cultura. Designó sus autoridades. Los electos”, *La Capital*, Rosario, sábado, 4 de diciembre de 1937, p. 5.

⁶⁶ La Comisión Administradora Municipal fue la encargada, el 12 de noviembre de 1937, de aprobar las Ordenanzas 24 y 25 de creación del cargo de Director del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” y de la Dirección Municipal de Cultura, planteando su diseno en lo que se refería al período de duración de las funciones del director del museo, proponiendo cuatro años pudiendo ser reelecto, en vez de ocho, tal como luego fue aprobado por el intendente.

Larguía y de los Castagnino. En julio de 1937, con motivo del decimosegundo aniversario de la muerte de Juan B. Castagnino, un grupo de artistas rindió un homenaje en su memoria con un acto “que tuvo contornos desde el doble punto social y artístico”.⁶⁷ Con la presencia del gobernador de la provincia Manuel M. de Iriondo y sus ministros junto a las autoridades municipales se entregó una placa recordatoria realizada por el escultor Nicolás Antonio de San Luis acompañada por una “brillante y cálida disertación” brindada por el pintor Julio Vanzo sobre la personalidad del coleccionista rosarino, quien posiblemente a partir de la organización de este acto logró obtener el cargo de secretario del museo.⁶⁸ Poco después, en el mes de septiembre, demostrando que no sólo la familia Castagnino se ocuparía de las cuestiones administrativas sino también de las artísticas, Guido Castagnino participó como jurado junto a José León Pagano, Hilarión Hernández Larguía y el escultor de la placa que recordaba a su hermano Nicolás A. de San Luis, del último salón realizado en el viejo museo de la calle Santa Fe, con motivo de la celebración del 25° aniversario de la fundación de “El Círculo”.⁶⁹

En tan sólo siete meses y medio el museo estuvo listo para su inauguración con un costo para Rosa Tiscornia de 270.000 pe-

67 [Anónimo], “Homenaje en memoria de Juan B. Castagnino”, *La Capital*, Rosario, martes 20 de julio de 1937, p. 13.

68 Además, Julio Vanzo al igual que Manuel A. Castagnino manifestaba públicamente su adhesión al Partido Demócrata Progresista liderado por el Dr. Lisandro de la Torre. [Anónimo], “Homenaje a la memoria de don Juan B. Castagnino”, *La Capital*, Rosario, sábado 17 de julio de 1937, p. 12.

69 Fueron premiados en escultura Rogelio Yrurtia y Alberto Lagos y en pintura Cesáreo Bernaldo de Quirós, Alfredo Guido, Emilio Centurión, Italo Botti, Francisco Vidal y Manuel Musto. El Círculo, *Salón “El Círculo” N° XVI Rosario*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes, 25 de setiembre de 1937.

sos.⁷⁰ El edificio fue diseñado bajo el estilo *Littorio*, constaba de dos plantas con un total de 35 salas, además de las oficinas de la dirección, comisión, biblioteca y dependencias generales. Las salas abarcaban una superficie de 2.400 metros cuadrados y el desarrollo útil de sus paredes alcanzaba los setecientos setenta y tres metros lineales. Sus salas eran iluminadas durante el día con luz cenital indirecta por medio de ventanas laterales y durante la noche por una instalación que daba 17 “watts” por metro cúbico, había en total setecientos treinta y cinco reflectores. Sus paredes estaban tapizadas con una tela de lino especial para museos y sus pisos eran de linoleum. El pórtico y su escalera principal, de tres metros y medio de ancho, eran de mármol travertino del país. En la planta baja, rodeada por las salas, había sido diseñada una de mayores dimensiones con el propósito de ser utilizada como sala de conferencias. En todo el museo se había instalado un sistema de calefacción a vapor a baja presión con quemador para petróleo crudo.⁷¹

Para Silvia Pampinella, la arquitectura del museo sintetizaba la máxima racionalidad, el mínimo gasto, la eliminación de todo pintoresquismo, la exclusión de clasicismos moralizantes que se superponían a planteos compositivos vinculados a la tradición académica como su estructuración axial. Para ella, el protagonismo quedaba reservado para las obras expuestas, bajo una idea de reforma que no se circunscribía “sólo al intento de conciliar cali-

70 Hilarión Hernández Larguía aclaraba dos años después que el valor del edificio “hubiera podido ser menor si no se hubiera producido la coincidencia de que se licitó en un momento de desorientación y de especulación en los materiales”. [Hernández Larguía, Hilarión], *Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”*, Rosario, enero de 1939, p. 24. En comparación, para esta fecha, el gobierno de la provincia de Santa Fe licitaba las obras para la finalización del Museo Científico de Rosario, luego Histórico Provincial por 63.000 pesos, teniendo en cuenta que su estructura y parte del edificio ya se encontraba construido desde 1934-35 cuando se intentó trasladar allí al Museo Municipal de Bellas Artes. El Museo Histórico, decretada su fundación a finales de 1936, fue inaugurado recién en julio de 1939. [Anónimo], “Museo Científico de Rosario”, *La Capital*, Rosario, jueves, 1 de julio de 1937, p. 4.

71 *Ibidem*. [Anónimo], “El Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino””, *La Capital*, Rosario, tercera sección, domingo 5 de diciembre de 1937, s.p.

dad con una operación reductiva de la forma: frente al desorden metropolitano significa la esperanza de radiar el cambio desde y en el campo de la cultura”.⁷² Sin dudas, los arquitectos del museo rosarino adhirieron a los preceptos de la nueva museografía que en Argentina se habían desarrollado bajo la gestión de Atilio Chiappori al frente del MNBA cuando éste fue trasladado a su actual emplazamiento en 1932.⁷³ Del mismo modo que en el museo nacional se actúa no sólo según el concepto de modernización técnica referido a la iluminación, ventilación, los modos de colgar las obras, la claridad en los recorridos, las visiones en diagonal para la comunicación de las salas y el confort de los visitantes, también se piensan nuevos espacios para exposición, investigación y conservación de las obras con el fin de que la institución se convierta en un “museo docente y viviente”.⁷⁴

Por esto, al encontrarse ubicado con su imponente presencia en el centro de la manzana comprendida entre Bv. Oroño, Av. Pellegrini y las calles Alvear y Montevideo, lo que le otorgaba “una franca visibilidad desde los puntos de afluencia de público” al Parque de la Independencia, siempre se insistió en sus criterios de “sobriedad” o “simplicidad”, sin “los refinamientos propios de las pinacotecas guardadoras de obras maestras de la humanidad”.⁷⁵ Además de ajustarse a lo que Hernández Largaúa consideraba la “misión social” del museo vinculada a la educación, esta idea de sobriedad buscaba acercarse a las posibilidades económicas de funcionamiento de la institución que a partir de ese momento se

72 Pampinella, Silvia, “Biografía”, *op. cit.*, p. 10. De la misma autora, “La mirada en el museo”, en Usubiaga, Viviana *et al.*, *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba. Escuela Superior de Bellas Artes “Dr. José Figueroa Alcorta”, 2011, p. 117-129.

73 Atilio Chiappori, *Luz en el templo*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1942.

74 *Ibidem*, p. 44.

75 [Hernández Largaúa, Hilarión], *Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”*, *op. cit.*, p. 13.

convertía en pública.⁷⁶ Evidentemente, como lo reflejaba el accionar de la familia Castagnino con la firma del convenio de donación, el presupuesto del museo era una preocupación compartida con el director, tal como lo expresó al fundamentar el proyecto arquitectónico del museo:

Azarosa es la vida económica de casi todas nuestras instituciones culturales –especialmente en provincia– a base de subvenciones inestables, de realización difícil y a veces de cobro problemático. Creemos que ya ha llegado el momento que nuestros gobernantes–conjuntamente con la creación de las instituciones– provean los fondos permanentes con cuyas rentas tengan asegurados su funcionamiento las instituciones creadas.⁷⁷

Los condicionamientos impuestos por Rosa Tiscornia y sus hijos a la intendencia de Rosario para garantizar el desarrollo del museo mediante presupuestos sostenidos demostraban que existía cierto recelo con respecto a la futura administración municipal. Para los editores del diario *Tribuna*, vinculados al partido de la oposición, su progreso quedaba condicionado “a la acción de la iniciativa

⁷⁶ Esto había llevado a desechar del proyecto el aire acondicionado, la iluminación gradualmente automática y eliminación de la luz natural. *Ibidem*, p. 16. Por esta razón, los estudios realizados para proyectar el edificio del museo, asumiendo el problema de la falta de presupuesto, fueron publicados para “demostrar cómo puede llegarse a una solución parcial de aquel problema con la construcción de un Museo que, reuniendo todos los elementos indispensables para la conservación de una no exagerada cantidad de obras de arte, tengan un costo al alcance económico de las Comisiones de Bellas Artes y los poderes públicos”. Hilarión Hernández Largaía y Juan Manuel Newton, “Propósitos”, en *Museos de Bellas Artes. Breve estudio y anteproyectos*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, junio de 1939, p. 5. Esta edición fue recibida con beneplácito por el crítico Jorge Romero Brest, destacando su utilidad para la Argentina. Cf. Jorge Romero Brest, “Anteproyectos para edificios-museos”, *Argentina Libre*, Buenos Aires, a. 1, n. 8, 25 de abril de 1940, p. 9, en Andrea Giunta *et al.* (compiladores), *Jorge Romero Brest. Escritos II (1940)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, 2008, p. 126.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 16-17.

privada, sin la cual el porvenir de la institución sería incierto”.⁷⁸ Sin embargo, en esta primera instancia, gracias al compromiso del intendente comisionado con el respaldo del gobierno provincial y nacional, el Museo contó en su primer año con una subvención anual de parte de la Municipalidad de Rosario de 24.000 pesos y otra del Estado nacional de 10.000 pesos. La desconfianza en la gestión estatal se asentaba en los históricos desacuerdos y desatenciones con el viejo museo y la CMBA. Por lo tanto esta nueva obra había venido a colmar “una vieja y justa aspiración” concretando “veinte años de esfuerzos culturales” y “un largo anhelo de cuantos, en Rosario, han dedicado mayores esfuerzos al fomento de la cultura, tomada dentro de los términos particulares pero amplísimos de las artes plásticas”, dotándola finalmente con un “título de honor más que se viene agregando a los que ya poseía esta rica urbe y ciudad universitaria, la gran señora del litoral argentino”.⁷⁹

La apertura del Museo, en sintonía con el programa de creación de museos iniciado por el gobierno de Agustín P. Justo, se transformó en un acontecimiento de relevancia nacional. A tal efecto, la Dirección Nacional de Bellas Artes (DNBA), presidida por Nicolás Besio Moreno, dispuso como acto de adhesión a la inauguración del nuevo museo municipal la celebración en Rosario del IV Congreso de la Federación de Comisiones Oficiales de Bellas Artes, otorgándole notoriedad con la visita de casi todos los presidentes y congresales de las comisiones nacionales, provinciales y municipales del país.⁸⁰ Las sesiones del congreso, que tuvieron

⁷⁸ [Anónimo], “La obra cumplida”, *Tribuna*, Rosario, miércoles 8 de diciembre de 1937, p. 5.

⁷⁹ Manuel Nuñez Regueiro, “Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, *Revista del Círculo de Altos Estudios*, Rosario, año IV, n 12-13-14, enero de 1938, p. 58.

⁸⁰ Al evento asistieron el Director de Artes Plásticas “Academia”, José Mérediz, Leandro Garibotti, secretario de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, y los presidentes de la Comisiones de Bellas Artes de Bahía Blanca, Pergamino, San Nicolás, Catamarca, Río Cuarto, Córdoba, La Rioja, Mendoza y Gualeguaychú. [Anónimo], “Será inaugurado el siete el Museo de Bellas Artes”, *La Capital*, Rosario, jueves 2 de diciembre de 1937, p. 4.

como invitados de honor al intendente municipal y a los miembros de la familia Castagnino, sirvieron, por un lado, para presentar a los miembros de la novel DMC y, por el otro, como muchos de los discursos lo hicieron explícito, al nuevo edificio que era ponderado porque respondía “en sus menores detalles, a las mayores exigencias de la museografía” moderna.⁸¹

El otro apoyo del gobierno nacional, se materializó en la exposición preparada para la apertura con el préstamo de cincuenta y cuatro obras pertenecientes a la colección del MNBA.⁸² La calidad y la importancia de las mismas era notable, en cuanto al arte argentino se planteaba un recorrido histórico a través de sus piezas más emblemáticas que comenzaba con la sección “Iniciación y florecimiento de la pintura argentina” compuesta por el *Retrato de Juan Manuel de Rosas* de Raymond A. Q. Monvoisin, *Carga de caballería del ejército federal* de Carlos Morel, *Un alto en el campo* de Pridiliano Pueyrredón, *Le lever de la bonne* de Eduardo Sívori, *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle y *La sopa de los pobres* de Reinaldo Giudici, para terminar con la obra de diecisiete “pintores argentinos contemporáneos”.⁸³ El arte europeo se encontraba representado en la pintura de sus artistas de mayor reconocimiento internacional como Hermenegildo Anglada Camarasa, Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla y Bastida, Francesco P. Michetti, Antonio Mancini, Edgar Degas, Claude Monet, Auguste P. Renoir y Vincent van Gogh. También el grabado se hacía importante en el envío con ciento noventa y nueve obras del artista belga Frank Brangwyn. Sin dudas, esta selección acordada entre la dirección del

81 En la sesión de apertura hicieron uso de la palabra Nicolás Besio Moreno, presidente de la DNBA, el intendente, Miguel Culaciati, ponderando la generosidad de la donación efectuada por Rosa Tiscornia y Delfo Castagnino, quien “agradeció las demostraciones de la que fuera objeto, en nombre de su señora madre, de parte del intendente y los congresales”. [Anónimo], “Las sesiones del IV Congreso de Comisiones Oficiales de Bellas Artes”, *La Capital*, martes 7 de diciembre de 1937, p. 5.

82 [Anónimo], “El Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino. Los preparativos para su inauguración”, *La Capital*, Rosario, sábado 4 de diciembre de 1937, p. 5.

83 Dirección Municipal de Cultura, *Memoria y Balance de la Dirección Municipal de Cultura*, Rosario, 1938, p. 47-48.

MNBA y las autoridades del Museo Castagnino en base al estudio de su colección –que fue exhibida en su totalidad–, fue “distribuida” en las salas bajo los criterios de Hilarión Hernández Larguía, con la asistencia de Guido Castagnino y Julio Vanzo, quien se encargó de diseñar el catálogo de la exposición que contó con un total de quinientas noventa y siete obras.⁸⁴

De la misma manera, el aval del gobierno nacional se expresó, al día siguiente de la inauguración, cuando se dio inicio a las actividades culturales del museo con la conferencia brindada por Atilio Chiappori, director del MNBA, sobre “Los albores de la pintura argentina”.⁸⁵ Si bien el objetivo de su presentación estaba centrado en legitimar el arte nacional a través de su historia y artistas más destacados entre el “nutrido” público que hizo uso por primera vez de la sala de conferencias, esta sirvió para elogiar nuevamente las “ventajas arquitectónicas” del museo “que lo ponían a la altura de los mejores del mundo, destacando una condición superior al museo de Buenos Aires, originada en el hecho de que el de Rosario ha sido construido especialmente para dicho destino”.⁸⁶ De igual forma, tributó su homenaje a la familia donante del edificio y a través del recuerdo de su amigo rosarino el poeta Emilio Ortiz Grognet ponderó la obra pública del intendente Culaciati con el relato de su visita al puente recientemente inaugurado en su memoria en la zona norte de la ciudad.

⁸⁴ [Anónimo], “Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Obras”, *La Capital*, miércoles 3 de diciembre de 1937, p. 4. Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, *Inauguración del edificio donado por la Sra. Rosa T. de Castagnino*, Rosario, 7 de diciembre de 1937.

⁸⁵ La prensa rosarina destacó la conferencia de Chiappori en reiteradas oportunidades resaltando minuciosamente su trayectoria, señalando además como “acertada” por parte de la dirección del museo la elección de este primer conferencista y que el acceso fuera “completamente” gratuito. [Anónimo], “La conferencia de Don Atilio Chiappori”, *La Capital*, Rosario, miércoles 8 de diciembre de 1937, p. 5. [Anónimo], “Don Atilio Chiappori disertará en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino”, *La Capital*, Rosario, viernes 3 de diciembre de 1937, p. 5.

⁸⁶ [Anónimo], “Sobre ‘Comienzos de la pintura argentina’ habló Atilio Chiappori”, *La Capital*, Rosario, jueves 9 de diciembre de 1937, p. 5.

Finalmente, el acto inaugural se realizó en el atardecer del 7 de diciembre en una fiesta calificada de “magnífica” en la que “la ciudad toda, por representación de sus núcleos más representativos estuvo allí presente” junto al vicegobernador y los ministros de Instrucción Pública y Hacienda, el intendente municipal y su gabinete, el obispo diocesano, autoridades policiales y militares, el director del Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” de Santa Fe, personajes del ámbito cultural como Julio Marc, Ángel Guido, Fernán Félix de Amador, Mateo Booz y los delegados de las Comisiones Oficiales de Bellas Artes.⁸⁷

En el salón principal colmado de público brindaron sus discursos, en primer lugar, Guido Castagnino en representación de su madre, quien remarcó “la intensa emoción” de ver por fin concretado el deseo póstumo de su hermano a través de la donación del edificio del museo. Agradeció, además, al intendente municipal “la eficaz colaboración prestada al llevar a feliz término esta donación, y el insigne honor que le ha dispensado al unir el nombre de Juan B. Castagnino a los destinos de esta casa” y a la DNBA “por su valiosa contribución al mayor éxito” del acto de inauguración.

En segundo lugar, el intendente Miguel Culaciati destacó al museo como el emblema de la evolución de la ciudad, ya que “por muchos años sólo había gozado de los prestigios de su comercio, de su fuerza mercantil, como puerto granero del mundo, al que converge la producción agropecuaria de una vasta zona de la República” hasta que un entusiasta grupo de hombres “ha ido plasmando su nueva fisonomía y hoy ostenta orgullosa sus facultades, sus bibliotecas, sus centros culturales, sus museos, exponentes reales y auspiciosos de su progreso y de la intelectualidad que

⁸⁷ [Anónimo], “Se inauguró ayer el Museo Municipal de Bellas Artes ‘Juan B. Castagnino’”, *La Capital*, Rosario, miércoles 8 de diciembre de 1937, p. 5.

se incorpora a su intensa vida y a su renovación permanente”.⁸⁸ Entre este grupo destacó a los “hombres jóvenes” creadores del Museo Municipal de Bellas Artes, que se mantuvo “con vida precaria” hasta encontrar “su casa propia” gracias a “la generosidad y el desprendimiento” de la donante. Para el Dr. Culaciati, este nuevo museo, al que ponía “bajo la protección de Dios, el amor de los señores artistas y el respeto y el auspicio” de la sociedad rosarina, debía tener como objetivo “una permanente acción de renovación, con exposiciones, intercambios y conferencias, logrando así la preocupación legítima de los intelectuales y la ciudad, esto es, para que figure y se mencione, con particular distinción, en todas las manifestaciones de arte y de cultura propias y extrañas”.⁸⁹

Por último hizo uso de la palabra, su director, el arquitecto Hernández Larguía, quien agradeció su designación aclarando que no fueron sus conocimientos “sino los deseos de algunos amigos y las circunstancias especiales, preludio de este nombramiento” los que lo llevaron a ocupar ese cargo. Reivindicando el trabajo de los especialistas en los museos, aunque reconocía no formar parte de este grupo que por otro lado señalaba como inexistente en el país, señaló las actividades que procuraría llevar adelante en la institución:

[...] adquirir, conservar, exponer y hacer conocer. Una vez comentados dichos elementos, obraremos de acuerdo a un programa definido, concorde con nuestro pensamiento, no ignorando que esto es molesto y no echando al olvido lo que dijo Joaquín Castellanos:

Caballo de mucho amanse
Se hace pronto mancarrón.

⁸⁸ Entre la renovación que venía sufriendo la ciudad también señaló “la finalización del Museo Científico e Histórico, cuya construcción se ha reiniciado con los recursos de la provincia, pueda ser inaugurado y el público admirar los miles de documentos históricos, piezas de arte y reliquias que ya se tienen adquiridas, muchas de ellas entregadas por donación”. *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

No hay buen pingo ni hombre entero
Sin algo de redomón.

Para terminar, intentó evocar la figura de Juan B. Castagnino, pero la emoción le impidió realizarlo sólo llegando a pedir que su “espíritu luminoso” sea su guía y su acicate.⁹⁰

LAS DONACIONES

Como era de esperar, apenas abierto el museo despertó un amplio interés en los rosarinos, tal como lo revela el elevado número de visitantes que concurrió al nuevo ámbito cultural con el fin de conocer sus instalaciones, asistir a las conferencias y cursos desarrollados y apreciar las exposiciones y salones planteados durante el primer año. Sólo en diciembre de 1937 lo visitaron 29.641 personas, con un promedio mensual de 17.700 personas en su primer año de existencia pasaron por el museo 212.387 personas, gracias a una organización interna del personal se adaptó el horario de la institución a las horas de mayor afluencia de paseantes en la zona del Parque de la Independencia.⁹¹

El presupuesto cubierto por la Municipalidad de Rosario y el Gobierno de la Nación durante 1938 resultó productivo, cubriendo no sólo el salario y el uniforme del personal permanente y transitorio y los gastos de mantenimiento del edificio (combustible para calefacción, útiles de limpieza) sino también para la adquisición de libros para la biblioteca, de marcos y de materiales para

⁹⁰ *Ibidem*. Su admiración por la obra de Juan B. Castagnino se materializó en uno de sus primeros actos al colocar en su despacho, en un lugar destacado, el retrato del coleccionista rosarino realizado en 1918 por Alfredo Guido.

⁹¹ Con un personal de nueve empleados, incluyendo al director y al secretario, el museo se encontraba abierto al público sólo tres horas los días hábiles y cinco los fines de semana y feriados. Las cifras de visitantes mostraban claramente las variaciones sufridas de acuerdo a las distintas estaciones del año y acontecimientos culturales y artísticos programados. [Hernández Largaña, Hilarión], “Gráfico de visitantes”, en *Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”*, *op. cit.*, 26.

la restauración de las obras exhibidas. Un porcentaje importante del mismo se utilizó para la fundición, transporte y ubicación en el frente del edificio de las copias de las esculturas realizadas por Rogelio Yrurtia para el monumento a Bernardino Rivadavia emplazado en 1932 en la Plaza Miserere de la ciudad de Buenos Aires, con el fin de engalanar y destacar el ingreso al museo. Con este presupuesto no sólo se reactivó con gran fuerza la política de adquisiciones, siempre inestable hasta ese momento, sino que también posibilitó cancelar las deudas pendientes de la antigua CMBA. De esta manera, el patrimonio del museo se amplió con la compra de 27 obras realizada por la dirección y 19 adquiridas por la Dirección Municipal de Cultural en el XVII Salón de Otoño.⁹²

Este sensible crecimiento del acervo artístico del museo municipal fue también producido por el incremento de las donaciones oficiales y de particulares. Por pedido de Hernández Larguía, quien evidentemente buscó favorecer más allá de la calidad artística a miembros de su familia, el gobierno provincial y la Comisión Administradora Municipal donaron el estudio para la *Victoria* del monumento al General Dorrego de Yrurtia y el *Autorretrato* de la pintora Lía Correa Morales de Yrurtia. La nueva sede del museo y su amplia visibilidad posibilitaron que nuevamente las donaciones particulares se volvieran una marca de distinción, entre ellas se destacaban las realizadas por el pintor Emilio Pettoruti, el crítico Julio E. Payró, el grabador Víctor Dehez y el Dr. Alfonso Jannelli, quien legó *Venere Sdraiata*, una gran tela de Francesco Furini (1600-1646).

Particular interés tuvo la donación realizada el 24 de mayo de 1938 en ocasión de celebrarse el XVII Salón de Otoño por el Dr.

92 El inventario general del museo para 1938 arrojaba un total de 744 obras, de las cuales 90 ingresaron a la institución durante la nueva gestión. La dirección había adquirido 26 grabados de Víctor Dehez y una cerámica de Fernando Arranz, las restantes se debían a las donaciones efectuadas por la DMC y de particulares. En el Salón de Otoño de 1938 la DMC compró *Muchachos santiagueños* de Ramón Gómez Cornet, *Composición* de Antonio Berni, *Gladiolos rosas* de Manuel Musto, *Vivienda humilde* de Tito Benvenuto, *Paisaje* de Eugenio Daneri, entre otras.

Nicolás Amuchástegui, antiguo presidente y miembro de la CMBA, con la cual buscaba dar continuidad a la “gesta” emprendida por la institucionalización artística en la ciudad desde la creación de la Comisión de Bellas Artes de “El Círculo”.⁹³ El legado de Amuchástegui, que confirmaba su vocación de historiador, consistía en la recopilación documental lujosamente encuadernada conformada por documentos, notas y publicaciones de prensa, catálogos, cartas, impresos, recibos y oficios de su actuación en la CMBA desde 1916 hasta 1928. El interés del donante se expresaba claramente en el prólogo del álbum ofrendado:

Este ARCHIVO dejó así, de ser un archivo personal mío, para serlo especial de la creación documentada y como pienso que cada institución, corporación u obra debe tener consigo como tesoro imponderable y ejecutoria del orgullo la certificación de su origen y su vida, traigo esta HISTORIA original e inédita como sagrada ofrenda para que aquí se guarde y sirva a los espirituales del presente para investigación del pasado y a los del futuro para la ilustración del porvenir.⁹⁴

El redimensionamiento de la figura de Juan B. Castagnino con la creación del museo en su nombre tenía para Amuchástegui un nuevo valor:

Me unió a JUAN B. CASTAGNINO un vínculo estrecho y noble. Fuimos amigos en la acepción superior de la palabra. Sumábamos nuestros esfuerzos en beneficio de la obra. Convivíamos y nos complementábamos; y sin caer en sentimentalismos pueriles, compar-

⁹³ Verónica Prieto, “Apéndice. La colección Amuchástegui”, en Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”+Macro, *Papeles reencontrados. Conservación y catalogación de la colección de dibujos del Museo Castagnino+Macro*, op. cit., p. 101-112.

⁹⁴ Nicolás Amuchástegui, “Acto de entrega de la donación”, en *Donación Dr. Nicolás Amuchástegui*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Dirección Municipal de Cultura, mayo de 1938, p. 9.

tíamos la amistad y el esfuerzo, como hombres afines y obreros de un ideal común.

Supimos valorarnos mucho, recíprocamente. Supimos, también, estimarnos con lealtad y darnos, mutuamente, el intercambio moral que aquel vínculo brinda. Esta ofrenda es, además, un sentido homenaje que rindo a su memoria. Es, también, un ramo de siempre vivas que entrego a su recuerdo y al de aquellos que, como él, nos han precedido en la jornada sin retorno.

Y como quien restituye algo de que, en parte, sólo fuera real depositario, pues dejó de pertenecerle por entero, traigo ante vosotros y con las finalidades expresadas, esta compilación de ensueño que es, una certificación de esfuerzos... a los veintiún (21) años, día a día, del “PRIMER SALÓN DE OTOÑO”.⁹⁵

Con motivo de la celebración del primer aniversario de creación del museo, el 7 de diciembre de 1938, Rosa Tiscornia de Castagnino recurrió a su práctica ya habitual de donaciones de obras, en esta oportunidad entregó veintitrés aguafuertes de Alfredo Guido pertenecientes a la serie de *Motivos del Altiplano* elaborada durante su viaje por Bolivia, adquiridos en 1923 por Juan B. Castagnino en la exposición realizada en la galería Witcomb de Buenos Aires. Evidentemente, desde la formación del museo y de la DMC presidida por su hijo Manuel A. las donaciones fueron acordadas y estudiadas entre las partes, para Hernández Larguía y Julio Vanzo estas obligaban “el agradecimiento de todos los que luchan por equilibrar la fuerza material de la ciudad con el progreso de las manifestaciones del espíritu”.⁹⁶

Además de las donaciones, el nuevo programa de exposiciones ponía a la familia Castagnino en un lugar de relevancia ya que aún poseían la colección de arte europeo y algunas piezas de arte argentino de Juan B. junto a las obras que cada uno de sus herma-

95 *Ibidem*.

96 Hilarión Hernández Larguía y Julio Vanzo, Carta a Rosa Tiscornia de Castagnino, datada “Rosario, 7 de diciembre de 1938”, AMMBAJBC.

nos había adquirido por sugerencia del coleccionista. Así, en un intento por registrar las obras de arte que formaban parte de las colecciones privadas de la ciudad, la dirección del museo solicitó un inventario de sus bienes a los más destacados coleccionistas locales, entre ellos sobresalían Delfo Castagnino, Odilo Estévez, Enrique Astengo, Federico Alabern (h) y Cleofe A. Lupi.⁹⁷

Las reiteradas invitaciones a los actos y exposiciones realizadas en el museo, remitidas por su secretaria y la DMC a Rosa Tiscornia, evidencian a través del “honor” o “el deber ineludible” la importancia de su figura en el desarrollo del programa de gestión llevado adelante por Hernández Larguía.⁹⁸ Lamentablemente, a poco de realizar la última donación fallece en enero de 1939 en su residencia de verano de la ciudad de Mar del Plata colmando de “profundo dolor” al medio artístico y cultural rosarino, como lo señalaba Hernández Larguía:

La pérdida irreparable de tan distinguida matrona alcanza, no solamente a la institución que dirijo, ilimitadamente beneficiada con su generosa ayuda, sino a todo el medio artístico de Rosario, que se ve así privado de uno de los elementos de cooperación y apoyo más prestigioso y desinteresado. Las relevantes condiciones morales que la distinguían, trascendían ya los límites de nuestra ciudad y su vida ejemplar perdurará en el tiempo como un digno ejemplo de la virtud femenina.⁹⁹

Ahora, sus hijos serían los encargados de decidir el destino de la colección y el apoyo a las actividades del museo. Una de estas instancias fue la participación en la Exposición de Pintura Española:

⁹⁷ Hilarión Hernández Larguía, Nota a Delfo Castagnino, datada “Rosario, 19 de marzo de 1938”, AMMBAJBC.

⁹⁸ Federico M. Spengler y Ángel Ortíz Grognet [Dirección Municipal de Cultura], Invitación a la inauguración del XVII Salón de Otoño y exposición de Jorge Bermúdez, datada “Rosario, 18 de mayo de 1938”, AMMBAJBC.

⁹⁹ Hilarión Hernández Larguía y Julio Vanzo, Carta de condolencia a José Castagnino, datada “Rosario, 23 de enero de 1939”, AMMBAJBC.

De los primitivos a Rosales organizada por la Asociación Amigos del Arte en homenaje del 25 aniversario de la fundación en Buenos Aires de la Institución Cultural Española. En testimonio a su memoria la serie más importante de pintura de española de Juan B. fue catalogada como parte de la colección de Rosa Tiscornia de Castagnino, destacándola entre las instituciones artísticas porteñas, como el MNBA, el Museo Nacional de Arte Decorativo y los coleccionistas de pintura antigua de mayor prestigio en el país, como Alejandro Shaw, Alfredo Hirsch, Enrique Larreta, entre otros.¹⁰⁰

Sin dudas, el aval de la familia Castagnino constituyó una de las fortalezas de la gestión del museo, este respaldo se encontraba relacionado con las acciones implementadas por la DMC en la expansión de su colección y el desarrollo de sus actividades culturales. El presidente de la DMC, Manuel A. Castagnino, con el director y el secretario del museo formaron el equipo de trabajo que posibilitó generar un programa de exposiciones que habitualmente fue acompañado por disertaciones a cargo de críticos, intelectuales y artistas de renombre en la escena nacional intentando a través de ellas acercar al público local el trabajo de los artistas modernos argentinos. Tal como se ponía en evidencia en el vínculo establecido con la experiencia llevada adelante por Olga y Leticia Cossettini en la “Escuela Experimental Dr. Gabriel Carrasco” del barrio Alberdi, llevando el museo a las escuelas y a los barrios y también el trabajo de los niños al museo, lo pedagógico fue uno de los propósitos del plan de actividades del museo. Entre ellas sobresalió desde octubre de 1939 el Museo de Reproducciones, una colección de láminas de las obras maestras del arte europeo con las cuales se intentaba acercar al público a la historia del arte universal y completar, hasta ese momento, la escasa presencia del

¹⁰⁰ A la exposición se enviaron las siguientes pinturas: *Santa Bárbara* de Juan de Valdés Leal, *Un Evangelista* de Domenico Theotocopuli “El Greco”, *San Francisco en éxtasis* atribuida a Alfonso Cano, *San Andrés, patrono de los pescadores* de José de Ribera y *Cabeza de niña* de Antonio María Esquivel. *Pintura española, de los primitivos a Rosales*, Asociación Amigos del Arte, Buenos Aires, septiembre 1939.

arte europeo en la colección del museo. Este proyecto, como lo había hecho en 1938 Julio E. Payró donando la reproducción de *Playa de Saintes-Maries de la Mer* de Vincent van Gogh, contó con el apoyo de Manuel A. Castagnino al donar en 1939 dos reproducciones de van Gogh y Paul Signac, acción que era destacada por la Dirección como una “virtud ya natural” en él y su familia.¹⁰¹

El interés en lo educativo también se centró en el fomento de la biblioteca del museo, que en el edificio diseñado por Hernández Larguía y Newton contaba con un ámbito propio que jerarquizaba su función. Una de las primeras medidas fue destinar parte del presupuesto para adquisición de nuevos ejemplares y suscribirse a revistas de arte nacionales y extranjeras, intentando además el intercambio de folletos y publicaciones con las instituciones museísticas y artísticas del país. También aquí los hijos de Rosa Tiscornia volvieron a acrecentar el patrimonio del museo cuando en agosto de 1941, tal como ellos lo acordaban:

En homenaje a la memoria de nuestro hermano Juan y en el deseo de cooperar a la obra que la Institución que usted tan dignamente dirige realiza en beneficio de la cultura artística, nos es particularmente grato ofrecer en donación su colección de libros especializada en arte para la biblioteca del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”. Entendemos así, dar el más noble destino a la biblioteca que él formara en el transcurso de su vida y que está constituida por 918 volúmenes y 183 catálogos diversos.¹⁰²

Siguiendo con los criterios establecidos en las anteriores donaciones, esta se efectuaba “bajo condición resolutoria de que todos y cada uno de los libros donados integren permanentemente el acervo cultural del museo” de lo contrario la donación quedaría

¹⁰¹ Hilarión Hernández Larguía, Carta de agradecimiento a Manuel Castagnino datada “Rosario, 18 de marzo de 1939”, AMMBAJBC.

¹⁰² Manuel A., Castagnino, *et al.*, Nota al Señor Director del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” Arq. Hilarión Hernández Larguía, datada “Rosario, 4 de agosto de 1941”, p. 1. AMMBAJBC.

sin efecto, pudiendo ejercer ese derecho los donantes o sus herederos.¹⁰³ De la misma manera que sus antecedentes esta donación tuvo un amplio respaldo de la prensa. El crítico de arte del diario *La Capital*, Dante Mantovani, en un extenso artículo destacaba la importancia del libro en la historia intelectual de la humanidad para resaltar el valor de la donación de la biblioteca de Juan B. Castagnino al “aristocrático” museo municipal.¹⁰⁴ El mérito de esta acción, que “tumultuariamente” había “henchido de júbilo” el corazón de Mantovani, estaba centrado en el uso que podrían hacer de ella “los que se dedican al estudio del conocimiento artístico y estético quienes encontrarán en la mencionada colección valiosos fuentes originales donde ampliar sus conocimientos de forma segura y positiva”.¹⁰⁵

La revalorización de la figura de Juan B. Castagnino, objetivo principal en todas las acciones de su familia, continuó en mayo de 1941 cuando el “eficaz” Manuel A. Castagnino, tal como lo calificaba la prensa local, se trasladó a la casa de gobierno de Santa Fe con el objeto de gestionar personalmente ante el Gobernador de la Provincia de Santa Fe y su Ministro de Instrucción Pública y Fomento para que se habilite anualmente el Premio Castagnino.¹⁰⁶ Gracias a sus activas gestiones logró instituir por primera vez, para el xx Salón de Rosario, el “Premio adquisición Juan B. Castagnino” que, sin llegarse a efectivizar, había sido decretado y reglamentado en 1930 en homenaje a su memoria como fervoroso propulsor del arte en Rosario. Sumado al de la Comisión Provincial de Cultura, este premio fue otorgado en su primera instancia, por el jurado conformado por Manuel A. Castagnino, Julio E. Payró, Alfredo González Garaño y en representación de los artistas por Antonio

¹⁰³ *Ibidem*, p. 10.

¹⁰⁴ Dante Mantovani, “El imperio del libro”, *La Capital*, Rosario, sábado 30 de agosto de 1941, p. 5.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Dirección Municipal de Cultura, *Libro 8*, Rosario, 1941, p. 34-37. Le agradezco a Verónica Prieto esta información. [Anónimo], “Eficaz”, *Tribuna*, Rosario, lunes 8 de enero de 1940, p. 4.

Berni y Gonzalo Leguizamón Pondal, a la pintura de Horacio Butler *El pescador* con una recompensa de 3.000 pesos.¹⁰⁷

Por esa fecha, los hijos de Rosa Tiscornia comenzaron a planificar la donación de la colección de pintura antigua europea de Juan B. que había quedado bajo su custodia luego de su muerte, junto a las demás piezas de su colección, antes de ser repartida entre sus herederos. En octubre de 1941 con motivo de la fiesta de Coronación de la Virgen del Rosario, Ángela Castagnino de Cánepa, María Inés y María Elena Castagnino participaron de la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo celebrada en el Museo Histórico Provincial de Rosario bajo la dirección artística de Ángel Guido con algunas de las obras de arte hispanoamericano colonial y europeo de Juan B., destacando con esta acción la importancia y amplitud de la colección de su hermano.¹⁰⁸ Paralelamente, Manuel A. Castagnino, acrecentó la documentación sobre algunas de las obras de la colección de arte europeo estudiando sus catálogos e informes de atribución. Así, se comunicó con diversos agentes del campo artístico, historiográfico y del mercado del arte para certificar la autoría y la datación de algunas piezas que su hermano no había podido terminar de verificar. En primera instancia, contactó a su amigo Alfredo González Garaño para consultarle sobre la datación de *Un evangelista* de El Greco, quien a su vez participó al crítico Eduardo Eiriz Maglione.¹⁰⁹ Luego, le solicitó al marchante Federico Müller que consultara sobre la procedencia de *Palomas* y

¹⁰⁷ Dirección Municipal de Cultura, *Libro 10*, Rosario, 1941, p. 163-164.

¹⁰⁸ Cf. Pablo Montini, “El gusto por lo religioso: La exposición de arte religioso retrospectivo en el Museo Histórico Provincial de Rosario, 1941”, en Patricia M. Artundo y Carina Frid (editoras), *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*, op. cit., p. 203-237.

¹⁰⁹ Eduardo Eiriz Maglione “a ojo de buen cubero” dijo que la obra había sido realizada pocos años antes de 1600, aunque luego de estudiarla detenidamente y analizando su firma determinó que había sido pintada hacia 1598, “¡Nada menos que la época del ‘Cardenal Don Fernando Niño de Guevara!’”. Eduardo Eiriz Maglione, Carta al Sr. Alfredo González Garaño, datada “Buenos Aires, 6 de noviembre de 1939”, AMMBAJBC.

pollos atribuida a Francisco de Goya a su compatriota el afamado anticuario Julius Böher.¹¹⁰

La respuesta de Müller sobre el pedigree “sin laguna” del cuadro de Goya, en la que lo felicitaba por la “extraordinaria” adquisición que había realizado en su tiempo Juan B. y lo invitaba a “dar cuenta a la Prensa Grande del hallazgo de su hermano, ensalzando su pericia, pues son cosas que no suceden a menudo”, determinó un paso más en el proyecto de donación de la colección al museo.¹¹¹ Si bien, la notoriedad que brindaba el nuevo museo había posibilitado una serie de legados festejados ampliamente por la prensa —en su mayoría con cargos acordados con la DMC—, la colección del museo aún seguía siendo deficitaria en cuanto al arte europeo.¹¹²

La donación que podían realizar los herederos del coleccionista se volvía por esa fecha un instrumento de negociación. En primer

¹¹⁰ Federico Müller, Carta a Manuel A. Castagnino, datada “Buenos Aires, 2 de agosto de 1941”, AMMBAJBC.

¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹² En septiembre de 1940, al fallecer el pintor Manuel Musto dejó establecido en su testamento la entrega de 20.000 pesos a la DMC para que con el producto de su renta se confriera anualmente un premio, de forma alternada, a la producción artística y literaria, la totalidad de las obras que se encontraban en su atelier al museo y su casa-taller en el barrio Roque Sáenz Peña para que se estableciera una escuela de artes plásticas o una de primera enseñanza. Al mes siguiente, los herederos del Dr. Rubén Vila Ortiz en su nombre donaron a la DMC con destino al MMBAJBC las siguientes obras: *Vieja vasca* de Valentín de Zubiaurre, *Figura de mujer* de Joaquín Sorolla y Bastida, *En el café* de Valentín Thibon de Libian, *Desnudo* de Alfredo Guido y *Boulogne sur mer el puerto* de Antonio Alice y *Paisaje* de Enrique Prins. Este legado, que fue aceptado por unanimidad por los miembros de la DMC, se realizó bajo el cargo de que las obras no fueran enajenadas ni trasladadas por un término mayor de seis meses a otro lugar o institución. El diario *La Capital* celebró la acción porque servía “para provocar el reconocimiento de la ciudad y despertar próximos gestos de noble emulación entre los que cultivan y profesan afanes de protección a las disciplinas artísticas de nuestro medio”. [Anónimo], “Donación plástica en homenaje recordatorio del Dr. Rubén Vila Ortiz”, *La Capital*, Rosario, jueves 21 de noviembre de 1940, p. 3. También ese año ingresó por donación de José Boglione y Sra. la gran tela de Alfredo Guido *Coro de labradores* con el mandato de que no fuera enajenada ni trasladada a otra institución y con el deseo de que se exhiba, dadas sus dimensiones (220 x 600 cm.), en el hall de ingreso del museo en la pared que corresponde al primer descanso de la escalera principal. [Anónimo], “Valiosa donación al Museo Municipal Juan B. Castagnino”, *La Capital*, Rosario, martes 8 octubre de 1940, p. 5.

lugar y tal como lo había llevado adelante cuando donaron el edificio, buscaron la ampliación del presupuesto municipal asignado al museo. En una extensa nota realizada por la revista *El Hogar* sobre la historia, el patrimonio y las actividades del museo se ponía en evidencia la demanda que las autoridades de la institución y la familia Castagnino planteaban ante el poder público municipal en torno a asignación de recursos para el museo:

El esfuerzo privado:

Ya hemos dicho que el Museo Castagnino sólo cuenta con una subvención de treinta y dos mil quinientos pesos anuales, suma exigua dada la trascendencia de la institución. Lo demás, para honra legítima de los rosarinos, es preocupación abnegada de los hijos de la gran ciudad, desinterés de la gente de allí, sacrificio individual de muchos, entre cuyos nombres el de la familia Castagnino ocupó y ocupa siempre un primer plano. Y todo ello habla muy alto y muy claro en una dirección superior del espíritu de Rosario, que conviene señalar a la atención de la República como uno de los más nobles ejemplos, dignos de ser imitados.¹¹³

También el diario *Tribuna*, a mediados de 1941, denunciaba que en el presupuesto comunal carecía de “significación” el rubro destinado al desarrollo de las actividades artísticas y culturales. El cronista de este periódico, cercano a los intereses políticos de Manuel A. Castagnino, resaltaba que había sido difícil para la DMC “obtener lo que le corresponde para poder hacer frente a las necesidades inmediatas” al anunciar que el Concejo Deliberante había asegurado el desenvolvimiento financiero de la entidad interpretando “el pensamiento de un sector de la ciudad que trabaja afanosamente por el progreso cultural de Rosario”.¹¹⁴

¹¹³ Enrique Puga Sabate, “El Museo Municipal de Bellas Artes es una institución rosarina”, *Revista El Hogar*, Buenos Aires, 26 de diciembre de 1941, p. 64.

¹¹⁴ [Anónimo], “La Dirección de Cultura y el M. de Bellas Artes”, *Tribuna*, Rosario, 21 de mayo de 1941, p.5.

Sin dudas, dentro de ese sector interesado en el desarrollo cultural de la ciudad se encontraba la familia Castagnino, quien demostró su preocupación para la salvaguarda a futuro del patrimonio a legar ante la proximidad de la fecha en que caducaban los cuatro años asignados a Hernández Larguía como director del museo. Seguramente ejerciendo algún tipo de presión, el 15 de noviembre el intendente municipal suscribió el decreto 821 reeligiendo por un nuevo período al director del museo. Sin embargo, un mayor respaldo obtuvieron de los partidos políticos con representación en el Concejo Deliberante que aprobaron de forma unánime el proyecto de Manuel Rodríguez Araya que establecía la modificación del artículo 2 de la Ordenanza Municipal N° 24. A partir de esta enmienda la dirección y administración del museo estaría “a cargo de un Director rentado e inamovible designado por la Intendencia Municipal, con acuerdo del Honorable Concejo Deliberante, a propuesta en terna de la Dirección Municipal de Cultura”.¹¹⁵

El objetivo de la misma, según las palabras de Rodríguez Araya, era organizar “en forma definitiva y seria” la dirección del museo honrando “a quienes generosamente tendieron a colaborar con el poder público en una obra de esa magnitud”, ya que “la donación realizada en beneficio de la Comuna, obliga a ésta a garantizar el funcionamiento del Museo” cuya única forma “es colocar a su frente un director con toda la jerarquía artística, administrativa y económica que el cargo de director del Museo reclama”.¹¹⁶ Con esto, según lo disponía la nueva ordenanza, la DMC remitió al intendente Agustín Repetto la terna conformada por Hernández Larguía recientemente reelecto en el cargo, por el secretario de la institución Julio Vanzo y el pintor Carlos E. Uriarte. La elección quedó resuelta el 12 de diciembre de 1941 con la rúbrica del decre-

¹¹⁵ Art. 2º. Ordenanza Municipal N° 136, *Apud* R. E. Montes i Bradley, “El único empleado del país, inamovible incondicionalmente”, *Boletín de Cultura Intelectual*, Rosario, septiembre de 1943, n. 23, a. 2, p. 116.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 115.

to 892 que designaba director “vitalicio y rentado” a Hernández Larguía.¹¹⁷

Así, una vez determinada la continuidad en el cargo de las autoridades del museo, los hermanos de Juan B. Castagnino definieron rápidamente la donación realizando la selección de las obras de su extensa colección de arte europeo. En ella primó el criterio de excelencia artística de las piezas y el renombre de los autores sin tener en cuenta el valor económico de las mismas. Precisamente, las pinturas y dibujos que quedaron en su poder, luego distribuidas entre ellos, no se encontraban hasta ese momento valoradas por la historiografía ni por el mercado de arte.¹¹⁸ Para confirmar su elección, brindándole un marco historiográfico y “crítico” a la serie donada, solicitaron la colaboración de Julio E. Payró, quien buscó mostrar a través de ellas “la evolución de la pintura, tal como operó entre los siglos xv y xix a través de distintas comarcas de Europa, diversas civilizaciones, caracterizadas escuelas, personalidades marcantes”.¹¹⁹

Con las piezas escogidas se consagraba a Juan B. Castagnino como uno de los coleccionistas más importantes del país, tanto por el prestigio internacional de sus autores como por la procedencia

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 117.

¹¹⁸ Una vez realizada la donación fueron divididas entre los hermanos del coleccionista aproximadamente cincuenta pinturas europeas con un arco temporal que iba desde siglo xvi hasta el xx junto a piezas arqueológicas prehispánicas y pintura, platería y mobiliario americano de la época colonial. Algunas de estas últimas con el correr de los años fueron donadas, de manera individual, al Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”. En 1962, los hijos de Rosa Tiscornia vuelvan a apoyar al MMBAJBC aportando, junto a otros coleccionistas, el dinero para el premio del “Salón 25° Aniversario”. En 1977, por iniciativa de algunos de sus hijos y nietos se formó la Fundación Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” con la misión de cooperar con la dirección del museo para acrecentar su patrimonio, la capacitación del personal especializado y los servicios que el museo presta a la comunidad. En el inicio de la década de 1980 otra obra de la colección de Juan B., *Moisés presentando a la hija del faraón* de Jacobo Vignali (1594-1664), fue donada al Museo por los herederos de Guido Castagnino.

¹¹⁹ Julio E. Payró, “Etapas de la pintura a través de una colección”, en *Donación Castagnino. Obras de arte antiguo*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, enero de 1943, p. 9-10.

de las mismas. El 21 de diciembre de 1941 Ángela Castagnino de Cánepa, Rosa Castagnino de Carrasco, María Inés, María Elena, Luis Delfo, Guido S., Armando B., Mario y Manuel A. Castagnino ofrecieron a la DMC en homenaje a la memoria de sus padres, José Castagnino y Rosa Tiscornia y de su hermano Juan B., la tabla *La Virgen con el niño Jesús* atribuida a Gerard David (1450-1523), la teja anónima del siglo xv *La Virgen y el niño Jesús, La Sagrada Familia* atribuida a Jan Gossaert “Mabuse” (1478-1532), el *Autorretrato* de Martin van Heemskerck (1498-1574), el *Felipe II* de Tiziano (1477-1576), el *Retrato de hombre con pelliza* de Paolo Cagliari “el veronés” (1528-1588), *Un evangelista* de El Greco (1541-1614), *San Lucas pintando a la Virgen y San Andrés, patrono de los pescadores* de José de Ribera (1591-1652), *San Francisco Javier en éxtasis* atribuido a Alonso Cano (1601-1667), *Santa Bárbara* de Juan de Valdés Leal (1622-1690), el *Retrato del jurisconsulto Henry Saint John* de Gerard van Soest (1600-1681), *Paisaje con frailes y lavanderas* de Alessandro Magnasco (1667-1747), *Palomas y pollos, Bandidos asesinando a hombres y mujeres* y la serie de grabados de *Los desastres de la guerra, Los proverbios y Los caprichos* de Francisco de Goya (1746-1828).

Tal como lo consignaba la escritura pública de la donación firmada en agosto de 1942 –luego de enmendarse ciertos equívocos legales que ponían en duda las condiciones impuestas por los donantes–, con marcado profesionalismo junto a las obras se entregaron sus informes de atribución requeridos por Juan B. Castagnino a distintos expertos de renombre internacional, los catálogos de las subastas donde habían sido adquiridas y las notas escritas por diversos peritos, conservadores de museos y críticos de arte europeos sobre el valor artístico de las mismas. También en este documento la familia Castagnino dejó asentado claramente cuáles eran los objetivos del legado:

Creemos cumplir así, no solo con las aspiraciones de nuestros queridos muertos, que fueron las de colaborar por todos los medios a su alcance, al desarrollo de la cultura artística de Rosario, sino

también con un deber íntimo de que las obras de arte que con tanto amor y dedicación coleccionara don Juan B. Castagnino, se conserven para siempre en la Institución que hoy lleva su nombre, a la que vio nacer y dedicó sus mejores esfuerzos y entusiasmos. Debemos destacar también que esta donación la decide y robustece el hecho de que el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” se halla en manos de personas de bien, que aseguran el cuidado que merecen las obras donadas y el respeto por las condiciones estipuladas en la donación, hombres cuya capacidad y espíritu de trabajo a favor del progreso cultural de la ciudad están ampliamente evidenciados en la gestión que llevan realizada. Deseando que al abrigo de los cambios y mudanzas que siempre tiene aparejada el correr del tiempo los cuadros que hacemos donación integren de una manera definitiva, efectiva y perpetua el acervo artístico de la ciudad de nuestros nacimientos, afanes y cariños, y teniendo en mira evitar que en el futuro pueda llegar a frustrarse esta determinada y expresa voluntad a favor de la ciudad de Rosario.¹²⁰

Bajo estos postulados y como había sucedido anteriormente la donación de las obras requería una rígida serie de condiciones. La primera estipulaba que todos los cuadros, con excepción de los grabados de Goya, debían permanecer expuestos en las salas del museo, sólo podían ser retirados “en base a motivos bien fundados” (salones, exposiciones individuales o colectivas) como máximo tres meses al año. La segunda establecía que “por ningún motivo” las obras podían ser retiradas del museo. La tercera señalaba que las pinturas sólo podían ser objeto de restauración previo dictamen escrito unánimemente afirmativo de los directores del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Nacional de Bellas Artes y Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de

¹²⁰ Armando Arijón y Pablo del Castillo, *Escritura de donación de arte antiguo otorgada por Ángela V., Rosa L., María Elena, María Inés, Luis D., Guido S., Armando B., Mario J. y Manuel A. Castagnino a favor de la Dirección de Municipal de Cultura*, Rosario, agosto de 1942, s.p. AMMBAJBC.

Rodríguez”, quienes además debían expedirse acerca de la idoneidad de la persona encargada de efectuarla. La cuarta fijaba que la mayoría de las pinturas debían conservarse con los marcos con que fueron donadas. La quinta determinaba que el incumplimiento de cualquiera de las condiciones estipuladas daba el derecho a los donantes o a sus herederos de revocar la donación.

La DMC, al mando de Manuel A. Castagnino, aceptó la donación tal cual estaba planteada, siendo instaladas las obras en el museo a mediados de enero de 1942 mucho antes de ser aprobada por la Comisión de Gobierno e Interpretación y Acuerdos del Concejo Deliberante. Como era lógico y por la calidad de las piezas legadas, la misma tuvo una amplia valoración en la prensa local y nacional.¹²¹ También se contrató a Julio E. Payró para que brindara dos conferencias, con el título “Etapas de la pintura antigua a través de una colección”, en la sede del museo los días 27 de junio y 4 de julio de 1942, impresa primero en un folleto y luego volcada a un importante catálogo ilustrado.¹²²

CONCLUSIÓN

La familia de Juan B. Castagnino transfirió al espacio público la colección privada más importante que ha contado hasta el momento la ciudad de Rosario, construyendo además el edificio para contenerla y su estructura administrativa y de gestión. Este aporte la destaca en el campo cultural nacional y local, resaltando no sólo el valor monetario de las sucesivas donaciones sino el valor simbólico de las mismas. Sin embargo, como hemos visto, sus prácticas fueron más allá del simple acto de donar ya que esta familia inaugura una tradición de mecenazgo cultural que conllevaba como

¹²¹ [Anónimo], “Nueva donación al Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario”, *La Prensa*, Buenos Aires, segunda sección, jueves 29 de enero de 1942, s. p.

¹²² Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, *Donación Castagnino. Obras de arte antiguo*, Rosario, enero de 1943.

contraprestación del Estado Municipal el sostenimiento económico de la institución creada y gestionada por ellos.

Con esta intervención reprodujeron las conductas empleadas en el mundo empresarial que tenían como unidad de acción a la familia.¹²³ Los Castagnino se habían constituido como familia y empresa mediante un “complejo entramado de relaciones económicas, sociales, representacionales y políticas, que significaron la base expansiva tanto de la acumulación y reproducción económica como de la generación del capital social suficiente para configurar un grupo de poder”.¹²⁴ Sin dudas, fue su liderazgo en lo económico lo que posibilitó desarrollar este marcado perfil de mecenas, brindándole la posibilidad de diferenciarse de la alta burguesía rosarina –de la que indudablemente formaban parte– que permanecía interesada exclusivamente en las actividades mercantiles. En el caso de Juan B. Castagnino, los beneficios obtenidos de los negocios directamente vinculados al avance del modelo agroexportador en la región pampeana le posibilitaron expandir con notable profesionalismo su afición por el arte formando una colección, que además de distinguirlo en su espacio social, le permitió hacer de esta un instrumento de transformación social y cultural en la ciudad.

Con la donación del museo y de su más valiosa colección, la familia Castagnino respondió a una identificación de clase ligada a un perfil cultural y de reconocimiento social pleno dejando en segundo plano el lugar protagónico que ejerció en la historia económica y política de la ciudad. Sin embargo, para construir esa tradición anclada en su reconocido capital simbólico utilizó sus medios económicos y políticos. Programa, que por otro lado, fue llevado adelante con destacada competencia, relacionada con las prácticas inherentes a su actividad empresarial.

¹²³ Cf. Carina Frid, “Socios y parientes: la empresa familiar de origen inmigrante en Rosario (1870-1930)”, en *XVI Jornadas de Historia Económica*, Quilmes, UNQ, 1998.

¹²⁴ Sandra Fernández, *et al.*, “Las burguesías regionales”, en Marta Bonaudo (dir.) *Nueva historia argentina. Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*, Buenos Aires, Sudamericana, Tomo IV, 1999, p. 431-432.

También es necesario destacar el sentido moderno de su plan al dejar de lado el proyecto de creación de una casa-museo en la primitiva residencia familiar para construir un museo, en un sitio de mayor visibilidad pública, bajo los preceptos de la nueva museología que comenzaba a desarrollarse en Argentina. Este nuevo edificio, señalado en la época como el primero diseñado en el país especialmente para museo, se adecuó perfectamente al programa de legitimación y difusión del arte moderno argentino emprendido por la dirección del museo y la DMC. En su sede, junto a las conferencias de críticos y especialistas nacionales y extranjeros que buscaban aproximar al público rosarino a la historia y al desarrollo del arte moderno, se celebraron una amplia gama de actividades culturales que comprendían a la literatura, la música, la ciencia y la fotografía. A su vez, en consonancia con el avance del Estado Nacional y Provincial en la gestión cultural durante los años treinta, la familia Castagnino llevó al Estado Municipal a crear la primera dependencia encargada de la administración cultural en Rosario, la DMC, posibilitando un notable incremento del gasto público en cultura. Sin dudas, la dirección de la cultura local en manos de Manuel A. Castagnino permitió desarrollar una modélica y homogénea idea de cultura, en la que el museo era su institución rectora, convirtiéndose en otro instrumento de legitimidad simbólica de la familia y su grupo social.

Por último, el profesionalismo e interés por el desarrollo futuro de la institución creada como por el cuidado de su patrimonio los destaca entre los notorios personajes de la élite local, que probablemente siguiendo sus prácticas, convirtieron a sus patrimonios artísticos y consumos residenciales en museos de diversa índole y composición en la ciudad. Si bien Firma Mayor de Estévez al donar su casa y la totalidad de sus colecciones artísticas y suntuarias había tenido en cuenta en el primer borrador de su testamento un presupuesto para el mantenimiento del museo —que debería llevar su nombre y el de su marido Odilo Estévez— en el definitivo no fue determinado. Por su parte, en el legado realizado por el Dr. Bartolomé Vassallo de su residencia con sus colecciones de arte

—en fecha cercana a la donación de arte antiguo realizada por los Castagnino—, se estableció una renta para el pago de dos cuidadores y la conservación de la casa. Sin embargo, a diferencia de aquellos, Vassallo no fue tan cuidadoso al imponer las condiciones para la protección de las obras de su pequeño pero importante museo particular, lo que posibilitó que al cabo de unos años, luego del cambio de signo político del gobierno municipal, su colección fuera subastada para adecuar su “palacio” a otros fines. En tanto, Julio Marc, quien se puso al frente de la creación del Museo Histórico Provincial donando periódicamente sus colecciones históricas, luego de perder algunas piezas a manos del gobierno santafesino, creó la Asociación Amigos del Museo Histórico para proteger el patrimonio atesorado en su institución.¹²⁵

Sin dudas, el blindaje legal establecido por la familia Castagnino para el resguardo de las donaciones y de la función determinada para el edificio resultaron acertados, ya que luego del golpe militar de 1943 —como se verá en los siguientes capítulos— la institución quedó al mando de los grupos que se oponían a muchas de las políticas culturales, artísticas y administrativas llevadas adelante por Manuel A. Castagnino e Hilarión Hernández Larguía.

¹²⁵ Pablo Montini, “Las colecciones son museos: las articulaciones entre el coleccionismo privado y público en Rosario, 1910-1960”, *op. cit.*

UN MUSEO MODERNO
PARA LA CIUDAD DE
ROSARIO. CRÓNICA DE
UNA GESTIÓN

por

SABINA FLORIO

UN EDIFICIO ESPECÍFICO PARA EL MUSEO

La década de 1930 se inició con grandes transformaciones en el clima social y político del mundo occidental cuyo correlato fue un proceso de replanteos sobre el rol del Estado. Argentina sufrió su primera experiencia de gobierno de facto, encabezado por el general José Félix Uriburu. Por esos años, se promovió la intervención del estado en la modernización y urbanización del interior del país; las representaciones culturales, también, fueron preocupación de los hombres de gobierno y de asociaciones privadas e individuos. En ese contexto complejo y cambiante se actualizan y reformulan los debates acerca del rol del artista, la función del arte y la relación entre arte y sociedad.¹

Es en esa coyuntura que cobran protagonismo los replanteos acerca del rol de las instituciones públicas dedicadas a la cultura. Así, se destacan las preguntas acerca de la función social que le correspondía cumplir a los museos, sobre el carácter que debían tener los museos modernos dedicados a las bellas artes y acerca de la especificidad de su arquitectura.

En su libro *Luz en el templo*,² Atilio Chiappori, se refiere a los esfuerzos denodados que debieron realizar las distintas gestiones a cargo del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (MNBA) para dotarlo de un edificio propio y adecuado para su función. Siguiendo al autor, uno de los momentos clave de ese itinerario fue el concurso de anteproyectos para un nuevo edificio, realizado en 1928,³ que finalmente no se materializó. Cabe mencionar aquí, que en el mismo año también se realizó en Rosario un concurso de anteproyectos para el Museo Municipal de Bellas Artes de nuestra

1 Al respecto se puede consultar Alejandro Cattaruzza (direc. de tomo), *Nueva historia argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Tomo 7, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001.

2 Atilio Chiappori, *Luz en el templo*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1942.

3 *Ibidem*, p. 90-91. Según el autor se otorgó el Primer Premio al proyecto de los arquitectos Herrera Mac Lean y Quartino Herrera.

ciudad, obteniendo el primer premio uno de los dos proyectos presentados por el estudio De Lorenzi, Otaola y Rocca, que tampoco se concretó.⁴

Respecto a la función que debían cumplir los museos, la figura de Chiappori –quien se desempeñó como Director del MNBA desde 1931 hasta 1939, en coincidencia con el momento en que la institución se emplazó en su sede definitiva en 1933– marcó el tópico de los debates. En sus disertaciones sobre el concepto moderno de museo, el autor, propone una noción superadora de la acepción decimonónica de “templo de veneración de la belleza canónica”⁵. Publicadas desde 1932, en la prensa periódica y en el *Boletín* del MNBA –bajo su dirección– sus proposiciones sobre el museo moderno le otorgan “una primordial función docente y educativa”⁶. Misión que para poder efectivizarse debía contar con una arquitectura apropiada que posibilitara montajes con una “presentación racional” de las obras “cronológicamente clasificadas”⁷.

En Rosario, desde fines de la década de 1910, distintos sectores del campo cultural proclamaban la necesidad de contar con un espacio apropiado para la instalación del Museo Municipal, hecho que recién se pudo concretar en 1937.⁸ Hilarión Hernández

4 La autora de este trabajo desconoce las razones por las que no se concretó la realización del proyecto premiado.

5 Atilio Chiappori, *Luz en el templo*, *op. cit.*, p. 38.

6 *Ibidem*, p. 4.

7 *Ibidem*, p. 45.

8 Sobre el tema ver en este libro “Del coleccionismo al mecenazgo: la familia de Juan B. Castagnino en la concreción de su legado” de Pablo Montini.

Larguía⁹ y Juan Manuel Newton fueron los arquitectos encargados de proyectar y dirigir la ejecución del Museo Municipal de Bellas Artes. Hernández Larguía venía manteniendo una posición activa en nuestro campo artístico desde finales de los años veinte. Así, integra la Comisión Municipal de Bellas Artes (CMBA) llegando a presidirla en 1932, momento en que comienza a estudiar el problema de la edificación de museos de bellas artes y, paralelamente, el de su organización institucional.

Rosa Tiscornia de Castagnino, con quien Hernández Larguía tenía vinculaciones de amistad y profesionales,¹⁰ le solicita el proyecto para un museo de bellas artes cuya colección inicial, en buena medida, sería la del legado de su hijo Juan Bautista. El 8 de noviembre de ese año el Comisionado Municipal Dr. Miguel Culaciati eleva un proyecto de ordenanza de creación de un nuevo Museo Municipal de Bellas Artes, que llevará el nombre de Juan Bautista Castagnino.¹¹ Las indagaciones de Hernández Larguía y Newton en torno a la peculiaridad de los museos fueron publicadas en junio de 1939 por el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” (MMBAJBC) en un cuadernillo denominado *Museos de Bellas Artes. Breve estudio y anteproyectos* a cargo de

⁹ Hijo de Juan Hernández Proudén e Indalecia Larguía y Soria, nace en Buenos Aires el 24 de noviembre de 1892. Por vínculos familiares mantiene una estrecha relación con Lucio Correa Morales, quien fue su profesor de “Dibujo y Ornato” en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires. En la casa/estudio del escultor toma contacto con representantes de distintas disciplinas de la *intelligentsia* porteña. Frecuentaban a Lucio y a su esposa Elina González Acha, Juan Bautista Ambrosetti, Eduardo Holmberg, los hermanos Florentino y Carlos Ameghino, Rogelio Yrurtia, Pablo Curatella Manes, entre otros. Siendo estudiante participa del Ateneo y colabora activamente en las publicaciones *Clarín e Ideas*. En 1916 se gradúa de arquitecto en la Escuela de Arquitectura dependiente de la Facultad de Ingeniería de la UBA. En 1920 contrae matrimonio con Lucía Correa Morales y se traslada al campo de su familia materna donde reside hasta 1924, año en el que se radica en la ciudad de Rosario y abre su estudio de arquitectura, invitando a Juan Manuel Newton –su compañero de la universidad– a asociarse.

¹⁰ El estudio Hernández Larguía-Newton construye varios edificios de renta en altura para distintos miembros de la familia Castagnino.

¹¹ El museo fue creado por ordenanza municipal N° 24 del 16 de noviembre de 1937.

Hernández Larguía.¹² Allí los arquitectos afirman que el Museo debe emplazarse en un edificio realizado para su función específica y señalan “la falta de este tipo de edificios en el país” enfatizando su labor pionera. Inferimos que ese énfasis se funda en que, entre otros, el edificio del Museo Nacional de Bellas Artes, cuya nueva sede fue inaugurada en 1933, es la adaptación de una construcción preexistente, a cargo del arquitecto Alejandro Bustillo, para cumplir funciones de museo.

Al respecto, cabe destacar que Chiappori, menciona que Laurence Vail Coleman –Director de la Asociación de Museos de Estados Unidos– consideró al MMBAJBC “entre la ‘veintena’ de edificios construidos específicamente para museos”¹³. En cuanto a su emplazamiento, Hernández Larguía y Newton, recomiendan “terrenos de fácil acceso para el público” y acerca de su “misión social”, debido a “la escasez de grandes telas y ausencia de grandes grupos de obras con tendencias o escuelas definidas” sería la “incitación en el gustar de las artes”. Muchas de estas indicaciones fueron implementadas en la construcción del MMBAJBC. Los autores publicaron una memoria sobre el edificio en la revista porteña *Nuestra arquitectura* en mayo de 1938.¹⁴ Dedicar las primeras líneas a Rosa Tiscornia de Castagnino y a su hijo Juan Bautista, gracias a cuya labor Rosario “ha dejado de ser, en el concepto general, la ciudad exclusivamente comercial de ayer, agregando a su potencialidad económica las altas especulaciones del espíritu”. Luego se refieren a su ubicación en la manzana comprendida entre

12 El cuadernillo consta de 54 páginas y propone ocho anteproyectos de Museos de Bellas Artes cuyos costos estén “al alcance económico de las Comisiones de Bellas Artes y de los poderes públicos”. Ese mismo año, René Huyghe –curador del Museo del Louvre– solicita a Hernández Larguía varios ejemplares de la publicación en razón de entender que eran proyectos que podían desarrollarse, también, en ciudades de provincia francesas. Comunicación personal a la autora del dr. Iván Hernández Larguía, 30 de abril de 2010.

13 Atilio Chiappori, *Luz en el templo*, op. cit., p. 122.

14 Hilarión Hernández Larguía y Juan Manuel Newton, “Museo Municipal”, *Nuestra arquitectura*, Buenos Aires, n. 4, abril 1938, p. 130-137. Las citas a continuación corresponden al artículo aquí referenciado.

las calles Bvd. Oroño, Av. Pellegrini, Alvear y Montevideo, manzana que forma parte del Parque Independencia “el parque más antiguo de la ciudad y el que tiene las más hermosas arboledas”.

El eje principal del edificio coincide con la diagonal de la plaza, quedando los frentes orientados a medio rumbo, con lo cual se ha conseguido la iluminación solar uniformemente repartida sobre las aberturas que dan luz natural a las salas. En esta forma la fachada principal tiene una franca visibilidad desde el punto de mayor afluencia de público al parque y en los ángulos de la plaza pueden conseguirse grandes masas de árboles que servirán de fondo al edificio.

Éste último concepto queda expresado en un hermoso dibujo del museo realizado por Hernández Larguía publicado en el catálogo de la inauguración del edificio en diciembre de 1937. En un primer plano aparece la límpida, austera y geométrica fachada y detrás se ven las orgánicas y frondosas copas de los árboles. Respecto a la fachada, los arquitectos declararon que es muy distinta a “las clásicas conocidas” y que contiene la “expresión de la planta y función del edificio”, en tanto que “el pórtico, revestido en travertino del país, de color claro, da al edificio un carácter de sobria imponencia”¹⁵.

Luego se refieren a las características constructivas, la ventilación –destacando la importancia de los cuatro patios ubicados en el interior-, la iluminación donde “no hay ninguna sala ni pasaje que no esté dotado de luz natural”, los pisos de “linóleo” por su cualidad de “durable, higiénico, de fácil limpieza, insonoro, agradable para caminar y de una tonalidad oscura y sin reflejos” y el “tapizado” ya que “todas las paredes están revestidas con tela de lino color natural”.

Iván Hernández Larguía nos ha señalado que su padre, en una instancia posterior, pensaba construir el depósito y el ámbito para

¹⁵ *Ibidem*, p. 130.

la conservación de las obras, en el amplio espacio que quedaba detrás del museo hacia la calle Montevideo, ambos edificios estarían conectados por un túnel. Esta fase no se pudo concretar por falta de presupuesto.¹⁶

El 17 de noviembre de 1937 culmina la existencia de la CMBA y se crea la Dirección Municipal de Cultura (DMC) presidida por Manuel A. Castagnino. El 22 de noviembre Hernández Larguía asume la dirección ad-honorem¹⁷ del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, designando a Julio Vanzo como su secretario y el 7 de diciembre se realiza el acto inaugural del nuevo edificio.

JUNTO AL DORADO CADUCEO DE MERCURIO LA LANZA DE MINERVA

En 1938 se inauguró el XVII Salón de Otoño de Rosario, el primero realizado en el nuevo edificio; Manuel A. Castagnino –hijo de Rosa Tiscornia y hermano de Juan Bautista– en su carácter de Presidente de la recientemente creada Dirección Municipal de Cultura (DMC) pronunció el discurso de apertura. En su disertación retomó un tópico clave para la burguesía agroexportadora local desde los años diez, nos referimos a la necesidad de conjurar el mote de ciudad fenicia atribuido Rosario. Al respecto sostenía:

Puede ser que a este numeroso fluir espiritual lo apague el eco de las cotizaciones bursátiles, el jadear de las locomotoras y los barcos de carga, la canción del yunque y el tráfico de nuestras calles po-

¹⁶ Comunicación personal a la autora del Dr. Iván Hernández Larguía, 22 de mayo 2010.

¹⁷ Su desempeño ad-honorem será hasta el 30 de noviembre de 1941, es decir, al término del período de cuatro años correspondiente al Director del Museo. El 12 de diciembre de 1941, el cargo pasa a ser “rentado e inamovible”, siendo Hilarión Hernández Larguía redesignado en sus funciones por el Intendente Municipal Agustín Repetto. El carácter otorgado al puesto de Director fue duramente cuestionado por distintos sectores del campo cultural siendo reformulado en 1944 cuando, por decreto municipal, vuelve a ser ad-honorem.

pulosas, pero no hay que olvidar que Florencia, la Atenas italiana, cuna del Renacimiento, fue en la edad media uno de los más grandes mercados peninsulares [...] Rosario puede también, ¿por qué no? Levantar con el tiempo, junto al dorado caduceo de Mercurio la lanza de Minerva¹⁸.

Desde la formación de la Asociación “El Círculo” de la Biblioteca en 1912 y la posterior conformación de la Comisión de Bellas Artes, un sector de nuestra burguesía impulsó la creación del Salón de Otoño (1917) y del Museo de Bellas Artes (1920), asignándole un rol social a su clase. Como lo ha señalado Sandra Fernández, fue un sector de la burguesía agroexportadora el que otorgó especial atención dentro del espacio público “a preocupaciones ‘culturales’ y ‘sociales’”¹⁹ como “eslabón perseguido para consolidar su identidad en el plano local”²⁰.

Al respecto, en 1938, el Dr. Carlos Ortiz Grognet, en su carácter de Secretario de “El Círculo” sostenía que: “[...] cada generación tiene su deber y su obra a realizar. Cumplida en la patria la gesta emancipadora, llegó después el largo y doloroso proceso la gesta de la organización nacional. Sarmiento luego nos da la conciencia de la gesta de la educación y de la instrucción pública para combatir el analfabetismo y la barbarie. Y henos aquí ahora en plena gesta cultural”²¹.

Creemos que de ahí se desprende la idea del Salón de Bellas Artes como acto patriótico, inaugurado en principio el 25 de mayo y luego, desde el año 1939, el 9 de julio, (a pedido de Horacio Caillet-Bois –Director del Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa

18 [Anónimo], “Fue inaugurado ayer el XVII Salón de Otoño”, *La Capital*, Rosario, miércoles 25 de mayo de 1938, p. 5.

19 Sandra Fernández, *La Revista El Círculo o el arte de papel. Una experiencia editorial en la Argentina del Centenario*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2010, p. 40.

20 *Ibidem, ibíd.*

21 El discurso consta en el catálogo *Donación Dr. Nicolás R. Amuchástegui*, Rosario, Dirección Municipal de Cultura, 1938, p. 14-17.

Galisteo de Rodríguez”-, para no superponerse con el Salón de Santa Fe).

Atendiendo a los argumentos esgrimidos en las disertaciones públicas, percibimos que aún sigue gravitando la idea de cultura como sinónimo de “civilización”.²² En ellas se explicita también una labor mancomunada que expresa formas de sociabilidad que anuda lazos de amistad, lazos familiares y lazos culturales. Consciente de esa continuidad Manuel Castagnino afirma que “los hombres de ayer y los de hoy se han unido en una íntima e igual aspiración de mejoramiento espiritual. En un íntimo e igual deseo de superación. En un intenso y único anhelo de perfeccionar las proposiciones estéticas de la sociedad y del individuo”²³.

En ese sentido la DMC se propuso “afirmar la percepción estética del espectador, su sensibilidad y su inteligencia”²⁴, por lo que su “plan de trabajo” incluye “salones de artes plásticas, certámenes musicales, literarios y científicos, conferencias de divulgación, becas, cooperando en todas las actividades en que su presencia pueda ser beneficiosa para el progreso cultural de Rosario”. El escenario de todas estas actividades será la sala central del MMBAJBC.

ILUMINAR LA CONCIENCIA DEL PRESENTE

En abril de 1938, Juan Filloy, desde el *Boletín de cultura intelectual* dirigido por Ricardo Ernesto Montes i Bradley, en el apartado “Museos” señalaba que “se multiplican los Museos de Bellas Artes por todo el territorio de la nación” encontrándose ya “diecinueve-

²² Atilio Chiappori, en un apartado de su libro denominado “La expansión artística en el interior” piensa que generar la circulación de obras significa crear “circuitos civilizados”. En *Luz en el templo*, *op. cit.*, p. 177.

²³ *Ibidem*, p. 13.

²⁴ [Anónimo], “Fue inaugurado ayer el XVII Salón de Otoño”, *La Capital*, *op. cit.* Las citas a continuación corresponden al mismo artículo.

ve en funcionamiento”²⁵. En relación con la problemática de los museos y su función social el Ministro de Instrucción Pública y Fomento de la Provincia de Santa Fe, Juan Mantovani, pronunció una conferencia en el marco de la apertura del Museo Histórico Provincial de Rosario en junio de 1939. Para Mantovani “el museo es mundo poblado no de objetos sino de significaciones”, el hombre es “*historicidad*” –por su vida “corre el tiempo”– y “el museo es indispensable para profesores, escolares y para todo el pueblo debido a que “el entendimiento del pasado” puede “iluminar la conciencia del presente”²⁶.

Como hemos señalado al inicio de nuestro trabajo, el tema de la función social de los museos atraviesa por entonces los debates del campo cultural argentino. En el número sexto de la publicación *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, aparece transcrita la carta enviada por Augusto Marteau –Presidente de la filial porteña de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP)– y Amadeo Dell’Acqua –Secretario– a Antonio Santamarina, Presidente de la Comisión Honoraria de Bellas Artes. Allí, los creadores abogan por “hacer de los museos de arte organismos vivientes en condiciones de poder cumplir la función educadora que se espera de ellos”²⁷. En un mismo sentido, bajo el título “Actualizando los museos” transcriben una entrevista a René Huyghe –conservador jefe de la sección de pintura del Museo Louvre y organizador de la muestra *La pintura francesa de David a nuestros días*– del periódico *El Diario*, sobre “el estado actual de la ciencia de la organización de los museos de Francia”. El especialista francés habla de ordenar los museos “de acuerdo a méto-

25 Juan Filloy, sección “De Watteau (a vapeur ...) a Mau-Calir (de lune ...): III”, apartado “Museos”, Ricardo Ernesto Montes i Bradley (Dir.), *Boletín de cultura intelectual*, Rosario, año 1, N° 7, dic. 1938, p. 53.

26 Juan Mantovani, *Los Museos y la realidad histórica*, Santa Fe, Publicación del Ministerio de Instrucción Pública y Fomento/ Universidad del Litoral, 1939.

27 Augusto Marteau (Presidente de la SAAP) y Amadeo Dell’Acqua (Secretario de la SAAP), “Aspiraciones” –transcripción de la carta dirigida a Antonio Santamarina, Pte. de la Comisión Honoraria de Bellas Artes-, *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Buenos Aires, a. 3, n. 6, agosto de 1938, p. 1.

dos que faciliten un mayor contacto popular” destacando que “la eficiente organización de los museos” y la “exacta pedagogía que facilite la comprensión de la obra de arte es de urgencia grande”²⁸. Al respecto ponderan la labor del Museo de la Ciudad de Buenos Aires, creado en 1933, que desde 1935 emplea un “método susceptible de ofrecer un verdadero panorama de la evolución del arte nacional”²⁹.

Siguiendo con el problema de la “organización de los museos”³⁰ la Comisión Administrativa (CA) de la SAAP encargó a una “comisión de destacados artistas el estudio de una moderna y más eficiente organización de los museos de Bellas Artes en nuestro país”. La comisión integrada por los consocios Emilio Pettoruti, Carlos Giambiagi, Horacio Butler e Iván Vasileff produjo un informe que señala puntos indispensables, aclarando que se han tenido en cuenta los avances en la materia en Europa y Estados Unidos.³¹ A continuación transcribimos una selección de los puntos explicitados:

1. “El Museo de Arte debe proponerse una misión social ante todo educativa; debe ser por su organización, un instituto útil, instructivo y científico, eminentemente popular”.
3. “Las obras deben exponerse por orden cronológico, por épocas y escuelas. En el Museo Nacional deben contemplarse los ciclos del arte exponiendo reproducciones en colores, facsímiles de dibujos y grabados, calcos en yeso de obras maestras de la escultura y fragmentos arquitectónicos, indispensables para la comprensión exacta de la evolución del arte universal”.

28 René Huyghe, [“El estado actual de la ciencia de la organización de los museos en Francia”], *apud Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Buenos Aires, a. 3, n. 7, septiembre de 1938, p. 5.

29 Augusto Marteau (Presidente de la SAAP) y Amadeo Dell’Acqua (Secretario de la SAAP), “Notas del consejo administrativo”, *ibidem*, p. 8.

30 Emilio Pettoruti, Carlos Giambiagi, Horacio Butler e Iván Vasileff, “Organización de los museos”, *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Buenos Aires, a. 3, n. 8, octubre de 1938, p. 7.

31 Resulta oportuno destacar que en el libro ya citado de Chiappori aparecen menciones reiteradas a los museos estadounidenses.

5. “Debe adoptarse el sistema de exponer pocas obras y bien, haciendo rotar las que no sean de excepción”.
6. “Se harán exhibiciones especiales de colecciones particulares, de escuelas, de artistas representativos, antiguos y modernos, sea con originales, con reproducciones en colores o con ambos”.
7. “En los museos de provincia, sin mayor riqueza de obras originales [...] museos de reproducciones, con calcos, facsímiles en colores y fotografías, en orden cronológico”.
13. Para llenar ampliamente la finalidad de educación popular, los museos permanecerán abiertos en horas nocturnas; la entrada será completamente gratuita; se organizaran en horas de la noche y días festivos, conferencias y exhibiciones especiales de artistas o de escuelas invitándose a estos actos a las organizaciones obreras y culturales.

Los puntos señalados por la SAAP, que en muchos aspectos sintonizan con los principios del “museo viviente” esgrimidos por Chiappori, fueron compartidos por la gestión mancomunada de la DMC y el MMBAJBC de Rosario. En ese sentido, fue constante el intento de ampliar las audiencias, siendo el acceso a la totalidad de las actividades libre y gratuito. También se ensayó un horario nocturno, se intentó llegar a los barrios a través de la colocación de afiches y de actividades coordinadas con las escuelas,³² principalmente la Escuela Experimental “Dr. Gabriel Carrasco”.

Asimismo, gravitó el proyecto de construir un “camión cultural”,³³ idea que se inscribe en políticas de un mismo carácter concebidas por Alfredo Guttero y Emilio Pettoruti. Como ha señalado Patricia Artundo, Guttero, junto a sus compañeros de la Asociación de Artistas Argentinos en Europa, había concebido un proyecto de “barracas de arte” siendo uno de sus objetivos “pro-

³² Desde el museo se enviaban invitaciones especiales a los directores de las escuelas para que concurrieran con sus alumnos. DMC, *Libro de actas N° 2. Acta N° 22*, “Divulgación artística”, Rosario, 3 de enero de 1939, p. 119, AMMBAJBC.

³³ Comunicación personal a la autora del dr. Iván Hernández Larguía, 18 de marzo 2010.

porcionar a los artistas que no ingresaban al circuito oficial la posibilidad de mostrar sus obras”³⁴. Una vez arribado a la Argentina retomó el proyecto, esta vez, enmarcado en una “campaña de divulgación popular”³⁵ para volcar la cultura a los barrios impulsado por la Agrupación de Artistas “Camuati”.

Pettoruti, en su carácter de Director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, pensaba que el museo debía “salir de sus propios límites y volcarse al pueblo” en el marco de un programa que incluía “exposiciones a nivel nacional y provincial, de artistas argentinos y extranjeros, la rotación del patrimonio en exposición, la creación de una biblioteca especializada en arte y una discoteca, la realización de conciertos y audiciones de música, la creación de un fichero de artistas e intelectuales y del Vagón de Arte destinado a llevar al interior exposiciones”³⁶.

Evidentemente las ideas de Pettoruti sobre la función social de los museos eran compartidas por su par rosarino, ya que el museo local multiplicó exponencialmente su biblioteca,³⁷ brindó audiciones de música de cámara³⁸ y de solistas instrumentales y organizó múltiples exposiciones, certámenes, cursos y conferencias. En las actas elaboradas por la DMC se alude a la necesidad de quitarle al museo “la forma estática” ejecutando “frecuentes transformaciones y rotación de salas”³⁹, también consta que a todas las “clases de temas artísticos estéticos, literarios y de introducción a la fi-

34 Patricia M. Artundo, “Alfredo Guttero en Buenos Aires. 1927-1932”, en Marcelo Pacheco (cur.), *Guttero un artista moderno en acción*, Buenos Aires, Malba/Fundación Eduardo F. Constantini, 2006, p. 26-27.

35 *Ibidem, ibíd.*

36 Patricia M. Artundo, “*Crónica de Arte* y el proyecto de ‘recreación’ del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata”, en María Inés Saavedra y Patricia M. Artundo (directoras), *Leer las artes: las artes plásticas en 8 revistas argentinas. 1878-1951*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFYL, UBA, 2002, p. 90-91.

37 Muchas de las conferencias dictadas se tradujeron en publicaciones, propiciando además la adquisición para la biblioteca de la bibliografía sugerida por los disertantes.

38 Para lo que conformó el “Cuarteto Rosario” (de cuerdas). DMC, *Libro de actas* N°3. Acta N° 28, Rosario, 22 de mayo de 1939, p. 72, AMMBAJBC.

39 *Libro de actas* N° 2. Acta N° 22, DMC, Rosario, *op. cit.*, 115, AMMBAJBC.

losofía, dictadas por profesores de la materia, asistió un público que colmó las salas del Museo” concluyendo que “esto pone en evidencia el interés que tienen los asistentes en adquirir una cultura general”⁴⁰. También se explicita que uno de sus principales propósitos es “elear la educación popular divulgando las manifestaciones culturales”.

MUSEO DE REPRODUCCIONES GRÁFICAS

La idea de la pertinencia de “un Museo de Reproducciones” gravitaba en el pensamiento de Ricardo Rojas,⁴¹ en el mismo sentido fue habitual la organización de exposiciones con láminas en la filial porteña de la SAAP, cuya subcomisión de cultura declaraba haber realizado muestras –comentadas por un artista– con láminas de El Greco, de maestros del Cuatrocientos italiano, de arte moderno universal, de la escuela gótica y de Picasso.⁴²

El museo de reproducciones del MMBAJBC fue inaugurado el 4 de octubre de 1939, conformado por 208 láminas que abarcaban “dos períodos de la pintura, desde la época primitiva hasta la pintura de fines del siglo XVII y los pintores modernos”⁴³. Las reproducciones

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ana María Telesca, Laura Malosetti Costa y Gabriela Siracusano, “Impacto de la ‘moderna’ historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino (1910-1930)”, en *(In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México, 1999, pp. 395-425.

⁴² “Memoria del consejo administrativo. Período 1937-1938”, *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, año 3, n. 6, agosto de 1938, p.16. Las muestras fueron organizadas por la subcomisión de cultura integrada por Jorge Larco, Rodolfo Castagna, Juan Carlos Faggoli, Laura Mulhall Gironde, Antonio Sibellino, Eduardo Eiriz Maglione y Arturo Gustavino. Hemos señalado con anterioridad que desde la SAAP proponían la necesidad de creación de “museos de reproducciones, con calcos, facsímiles en colores y fotografías, en orden cronológico”.

⁴³ DMC, *Libro de actas N° 5*, “Balance y Memoria de la labor realizada por la Dirección del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”. Desde el 1 de enero hasta el 31 de diciembre de 1939”, Rosario, 3 de enero de 1940, p. 33, AMMBAJBC.

fueron pegadas sobre cartón y madera terciada, preservadas por una capa de barniz y enmarcadas. La idea rectora sobre su pertinencia se sustentaba en su “función educativa”⁴⁴ que se plantea plasmar el desarrollo del arte plástico a través de “las mejores obras de la pintura universal, correctamente distribuidas y ordenadas”, para crear en el espectador “una conciencia clara del desarrollo del arte”. Se considera como un elemento valioso para “la formación de un criterio plástico y de una educación estética popular”. El Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” dirigido por Horacio Caillet-Bois y el Museo Municipal de Buenos Aires, dirigido por Luis Falcini lo solicitaron en préstamo. En el Museo Municipal de Buenos Aires se expuso un cuerpo de láminas divididas en cuatro series tituladas “Desde Cimabue a Picasso” y, más tarde, el Museo Provincial de Bellas Artes de la Plata dirigido por Pettoruti expuso en el mismo orden dicha serie. La Escuela de Bellas Artes de Santa Fe, para su acto inaugural solicitó láminas también. Asimismo, se expusieron reproducciones en la Escuela Experimental “Dr. Gabriel Carrasco” y en el Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba dirigido por Antonio Pedone, entre otras instituciones culturales de nuestro país.

La itinerancia del Museo de Reproducciones por Buenos Aires, Córdoba, La Plata y Santa Fe;⁴⁵ las presencias de Chiappori, Falcini, Pedone y Pettoruti reiteradas veces en el MMBAJBC y las políticas culturales afines expresan el trabajo articulado entre los distintos museos. El tipo de organización expositiva de las láminas está atravesada por la noción de evolución y superación en la historia del arte, criterio que percibimos también en las publicaciones y conferencias impulsadas desde del museo.

⁴⁴ DMC, *Libro de actas* N° 6. Acta N° 62, “Museo de reproducciones gráficas”, Rosario, 17 de marzo de 1941, p. 85, AMMBAJBC. Las citas realizadas a continuación corresponden a éste apartado.

⁴⁵ En 1942 una zona del museo de reproducciones fue solicitada por la Universidad Nacional de Tucumán y por la Universidad Nacional de Cuyo. DMC, *Libro de actas* N°12, “Balance y Memoria de la labor realizada por la Dirección del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino”. Desde el 1 de enero hasta el 31 de diciembre de 1942, Rosario 3 enero 1943. AMMBAJBC.

AFIRMAR LA PERCEPCIÓN ESTÉTICA DEL ESPECTADOR Y SU INTELIGENCIA

Siguiendo con la vocación de “darle a la institución el carácter de un museo vivo”⁴⁶ se corrobora en la política impulsada por la DMC y la Dirección del Museo (DM) una articulación entre las exposiciones, las conferencias y las publicaciones. Así, en paralelo al XVII Salón de Rosario, se exhiben 32 obras de Jorge Bermúdez en carácter de Homenaje Póstumo y el escritor Fernán Félix de Amador disertó sobre “Jorge Bermúdez y la supervivencia del calchaquí”. Como hemos señalado con anterioridad, los organizadores expresan tanto en sus discursos como en las actividades la continuidad de un proyecto cultural iniciado por la pionera Asociación “El Círculo”.⁴⁷ Siendo *Riña de gallos* de Bermúdez la obra premiada en el Primer Salón de Otoño realizado en la ciudad se evoca a su autor en el primer Salón de Otoño exhibido en la nueva sede del museo. En 1938 también se presentó la *Exposición Cesáreo Bernaldo de Quirós*, quien al igual que Bermúdez, fue otro de los representantes de la estética nacionalista dominante en los años del primer centenario. Asimismo, completando esta perspectiva Fernán Félix de Amador disertó sobre “La vida del pintor Fernando Fader”. En sintonía con las evocaciones de los comienzos de la conformación del espacio artístico local se realizó una muestra individual dedicada al malogrado pintor rosarino Augusto Olivé.

⁴⁶ DMC, *Libro de actas N° 2. Acta N° 22, op. cit.*, p. 115, AMMBAJBC.

⁴⁷ Sobre la agrupación y su revista homónima Sandra Fernández, *La Revista El Círculo o el arte del papel...*, *op. cit.* y Adriana Armando, “Entre los Andes y el Paraná: La Revista de ‘El Círculo’ de Rosario”, *Cuadernos del CIESAL*, a. 4, n. 5, UNR, 1999, p. 79-88.

Ese año, también se inauguró una muestra de 21 esculturas de Rogelio Yrurtia, quien junto a su esposa Lía Correa Morales,⁴⁸ va a tener una presencia muy activa en el museo, no exenta de conflictos. Acompañando la presentación del escultor, Ernestina Azlor, disertó sobre “La obra del escultor Rogelio Yrurtia”. Atilio Chiappori brindó un curso de cinco clases sobre “La pintura del siglo xvii”. El director del MNBA –siguiendo el criterio de la construcción de un relato sustentado en el desarrollo por escuelas nacionales, a través de los casos de los artistas más representativos de las mismas– dedicó la primera disertación, acompañada con proyecciones luminosas, a una “reseña histórica y evocación de ambientes”⁴⁹ sobre la Escuela Italiana. Luego acerca de la “Escuela Francesa: Poussin, Vonet, Lorrain, Leburn, Lenair, Leseur”, posteriormente la “Escuela Flamenca: Rubens, Jordaens, Teniers; Van Dyck en Inglaterra”, a continuación la “Escuela Holandesa: Rembrandt, Franz Hals, Potter, Ruysdael, Steen y Terhurg” y, finalmente, la “Escuela Española: Zurbarán, Velázquez, Ribera y Murillo”.

Asimismo se exhibieron en el MMBAJBC las obras premiadas en el xxviii Salón Nacional, circunstancia que revela la política de interrelación entre los distintos museos de bellas artes del país, proceso que, en buena medida, está vinculado a la particular relación personal que ya sostenían sus respectivos directores. En otro orden, la exhibición de las obras premiadas en el Salón Nacional se inscribe en el tipo de muestras que Chiappori denominaba “ex-

⁴⁸ Cabe recordar aquí que Hilarión Hernández Larguía estaba casado con Lucía Correa Morales, hermana de Lía. Un *Autoretrato* de Lía es adquirido por la DMC en el marco del xvii Salón de Rosario. Ese año Yrurtia ofrece donar al museo los yesos “Moisés” y “Acción”, pertenecientes al mausoleo a Rivadavia, que se encontraban en París. Los debates sobre la donación de Yrurtia van a ser muy intensos, uno de los vocales de la DMC, Osvaldo Lauersdorf, será quien se oponga con mayor vehemencia. Al respecto consultamos las Actas de la DMC que forman parte del archivo del MMBAJBC.

⁴⁹ Ricardo Ernesto Montes i Bradley, “La Dirección Municipal de Cultura en su 1º ejercicio”, *Boletín de cultura intelectual*, Rosario, a. 1, n. 8, enero 1939, p. 64. Las citas a continuación corresponden al artículo aquí referenciado.

posiciones viajeras”.⁵⁰ Según el autor, este tipo eventos posibilitaba al MNBA vincularse con el “interior” del país, donde, en general llega “el lejano eco periodístico” de las manifestaciones culturales desplegadas en Buenos Aires.⁵¹ En cuanto a las vinculaciones entre el MNBA y el AMBAJBC, cabe destacar que la DMC, buscando cultivar una relación fluida con la Capital Federal, designó a Víctor Avalle como su delegado en Buenos Aires, quien sostuvo allí una participación activa, reseñó para el periódico *La Prensa* las actividades del museo⁵² y cultivó una red de relaciones ya trazadas por Hilarión Hernández Larguía en su estadía porteña en las primeras décadas del siglo xx.

Para “educar el gusto” e introducir a los desarrollos de las artes se convocó al joven Jorge Romero Brest,⁵³ quien dictó en 1940 un curso de once clases denominado “Introducción a las artes”. La propuesta abarcaba desde “el arte de los primeros cristianos” hasta “la comprensión de las artes plásticas de nuestro tiempo”.⁵⁴ Lo propio se hizo con el campo de la música siendo Erwin Leuchter el encargado de dictar el curso de diez clases denominado “La historia de la música como reflejo de la evolución cultural”, cuyo correlato fue la publicación *La historia de la música como reflejo de la evolución cultural. Diez conferencias*.⁵⁵

Que los profesores convocados hayan sido Romero Brest y Leuchter evidencia los fuertes lazos de la DMC y la Dirección del Museo con el Colegio Libre de Estudios Superiores (CLES), del que ambos especialistas formaban parte. Al año siguiente de sus diserta-

⁵⁰ Atilio Chiappori, *Luz en el templo, op. cit.*, p. 50.

⁵¹ *Ibidem*, p. 177.

⁵² Las notas en el periódico porteño operaron como publicidad de la gestión a nivel nacional. Agradezco este señalamiento a Pablo Montini.

⁵³ Cabe destacar aquí la temprana confianza otorgada, por la Dirección del Museo, a las nuevas voces de la crítica de arte, ya que se trata del primer curso de esa envergadura dictado por Romero Brest en una institución de alta visibilidad y consagración a nivel nacional.

⁵⁴ DMC, *Libro de actas N° 7*, “Memoria y Balance al 31/12/40 de la Dirección de Cultura de Rosario”, Rosario, p. 117, AMBAJBC.

⁵⁵ Luego la DMC publicó también, del autor: “La sinfonía: su evolución y su estructura” en 1943.

ciones en Rosario, Romero Brest, Leuchter, Julio Payró, Leopoldo Hurtado y Atilio Rossi, fundaron la Cátedra de Investigación y Orientación Artística del CLES “cuyos objetivos eran proveer cursos teóricos y prácticos de interés general y para artistas, procurar estudiar con ‘métodos modernos’ (‘históricos, estéticos y sociológicos’) la actividad artística y tomar a ‘la realidad argentina como fuente’ para proponer una orientación artística para el país”⁵⁶.

Julio Payró también tuvo una presencia sostenida en el museo. Dictó múltiples cursos y conferencias sobre el arte francés del Neoclasicismo al Impresionismo en 1938 y las consecuencias de la Revolución Francesa y los “Criterios de valoración del arte contemporáneo” en 1939. En 1942, coincidiendo con la imponente donación de obras de arte antiguo europeo por parte de la familia Castagnino,⁵⁷ la institución lo convocó para disertar sobre la valía de dichas piezas. El llamado se tradujo en dos conferencias denominadas “Etapas de la pintura antigua a través de una colección” publicadas en mayo de 1943 por el MMBAJBC. Allí, el autor atendió a “la evolución de la pintura, tal como se operó entre los siglos XV y XIX a través de distintas comarcas de Europa” a partir del análisis de las piezas de la colección de museo.⁵⁸

Otro de los cursos de largo aliento fue el dictado por Simón M. Neuschlosz en 1942. Denominado “El hombre y su mundo a través de los siglos (Historia de la evolución del pensamiento humano)”, consistió en doce clases que fueron publicadas por la DMC con una tirada de 1.000 ejemplares. Siguiendo el criterio programático de la institución sus disertaciones comenzaron con la

⁵⁶ Federico Neiburg, *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires, Alianza, 1998, p. 161.

⁵⁷ En diciembre de 1941, María Inés, María Elena, Luis Delfo, Guido S., Armando B., Mario y Manuel Castagnino, Ángela Castagnino de Cánepa y Rosa Castagnino de Carrasco, en homenaje a José Castagnino, Rosa Tiscornia de Castagnino y Juan Bautista Castagnino, donan un cuerpo importante de obras de arte antiguo europeo al MMBAJBC. DMC, *Libro de actas N° 9. Acta N° 72*, Rosario, 22 de diciembre de 1941, p. 190, AMMBAJBC.

⁵⁸ Julio Payró, *Etapas de la pintura antigua a través de una colección*, Rosario, MMBAJBC, 1943, p. 3-4.

filosofía presocrática y culminaron con el materialismo dialéctico en la URSS. Cabe señalar aquí que por entonces, Neuschlosz, era un activo participante de la filial rosarina de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE)⁵⁹ hecho que revela las relaciones mantenidas por la institución con la red antifascista que operaba en la Argentina desde mediados de los años treinta. Como han señalado Andrés Bisso y Adrián Celentano, la AIAPE, fundada en 1935 “fue una reconocida organización antifascista de movilización de intelectuales”⁶⁰. Según los autores la agrupación contó con diferentes filiales en nuestro país siendo la de Rosario protagonista de una intensa actividad desplegada en “revistas, varios locales y profusa vinculación con la intelectualidad del litoral”⁶¹. Al tener como horizonte para la acción a la figura del intelectual comprometido con la defensa de la cultura, se sustentó en la política de conformación de frentes populares de lucha contra el fascismo, impulsada por el Partido Comunista, en la búsqueda de articulación entre arte, cultura y política.

La DMC y la Dirección del Museo otorgaron una significativa relevancia a los cursos en la programación de actividades anuales, marcando una notable sintonía con la política pedagógico-cultural desplegada por el CLES. Como lo ha señalado Federico Neiburg, el Colegio pretendía brindar una oportunidad de acceso a la cultura superior a un público amplio buscando “construir un auditorio de ‘no especialistas’”, de ahí su “fuerte acento pedagógico que sustentaba la oferta de cursos de ‘información cultural’”⁶².

59 Andrés Bisso y Adrián Celentano, “La lucha antifascista de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) (1935-1943)”, en Hugo E. Biagini y Arturo A. Roig (dirs.), *El pensamiento alternativo en la argentina del siglo XX: obrerismo, vanguardia, justicia social, 1930-1960*, Tomo II, Buenos Aires, Biblos, 2006, p. 242.

60 *Ibidem*, p. 235.

61 *Ibidem*, p. 236.

62 Federico Neiburg, *Los intelectuales y la invención del peronismo*, op. cit., p. 146.

“NUEVA” DEVOCIÓN POR FRANCIA

En 1938 Julio Payró brindó en el auditorio del MMBAJBC un curso de cuatro clases denominado “La pintura francesa del siglo XIX”. La primera: “Los movimientos neoclásicos (David)”, luego “El movimiento romántico (Delacroix)”, “el movimiento naturalista (Courbet)” y finalmente “El impresionismo de Monet”.⁶³ El año 1939 estuvo marcado por la presencia en el museo de referencias a Francia, precisamente en un momento en que ese país aparecía amenazado por el avance del nazifascismo, tal como había sucedido en otros territorios del espacio europeo. Así, el año que estalla la Segunda Guerra Mundial se presenta la exposición *La pintura francesa de David a nuestros días* organizada por René Huyghe.⁶⁴

El arribo a Rosario de la exposición fue el fruto de arduas gestiones encabezadas por Hernández Larguía en labor mancomunada con Manuel Castagnino y Víctor Avalué, demostrando así que el Museo estaba a la altura de recibir muestras de esa envergadura. Otro tema residió en los elevados costos de los seguros de las obras, que terminaron siendo cubiertos por los mismos miembros de la DMC y por un conjunto de asociaciones vinculadas a sus figuras. Desde la DMC se solicitó al Jockey Club de Rosario, a la Alianza Francesa, a la Bolsa de Comercio, entre otros, “ayuda pecuniaria”.

Para la realización de la muestra, también, se requirió al Museo Nacional de Bellas Artes, a Francisco Llobet, a Enrique Astengo, a Manuel Castagnino, a Odilo Estévez, a Alfredo González Garaño, a Rafael Bulrich, a Antonio Santamarina y a Rafael Crespo obras

⁶³ El cursillo fue repetido por Payró en el Colegio Libre de Estudios Superiores.

⁶⁴ Para el traslado de la muestra a Rosario Hernández Larguía gestionó personalmente ante el Director del MNBA Atilio Chiappori. La DMC y la Dirección del Museo realizaron un enorme esfuerzo para que la muestra llegara a exhibirse en nuestra ciudad. Constan en las actas de la DMC las múltiples gestiones realizadas y la solicitud de contribuciones para poder abordar el elevado costo de los seguros de las obras. Posteriormente la DMC donó al MMBAJBC 200 diapositivas en colores tomadas a obras que integraron la muestra, las que constituyeron la base de la diapoteca de la institución.

de su propiedad para ser exhibidas en la exposición.⁶⁵ Hecho que revela que la muestra fue tomada como una oportunidad para la exhibición del refinamiento de las obras de los coleccionistas más prestigiosos, tanto locales cuan porteños, y de la *liaison* de las clases dirigentes con la cultura francesa.⁶⁶ Asimismo, la exhibición de obras pertenecientes a colecciones privadas es una política frecuente en esta gestión, lo que pone en evidencia la intención de democratizar el acceso al conocimiento de bienes simbólicos, antes inaccesibles a la mayoría de la población.

La magnitud de la muestra permitió a Montes i Bradley dedicar 4 números de su *Boletín de cultura intelectual* para la reseña denominada “De David a Tanguy. En torno a la exposición de pintura francesa”.⁶⁷ El arco temporal comprendido y la cantidad y variedad de las obras con piezas de figuras clave del arte francés desde el Neoclasicismo a las vertientes más contemporáneas posibilitó un análisis pormenorizado del devenir del arte occidental moderno. En varias zonas de su relato historiográfico el crítico local cita las disertaciones de René Huyghe, quien dictó en el MMBAJBC un cuerpo de conferencias en torno a las vinculaciones entre los pintores y los poetas. Disertó sobre Delacroix y Baudelaire, Valery y Vinci, Proust y Vermeer, “Barres y El Greco”. También sobre “El retrato en la escuela francesa”, “Cézanne” y “La pintura moderna desde el Impresionismo hasta nuestros días”.

Sumada a esta fuerte presencia y en articulación con el CLES se realizó un ciclo de conferencias en homenaje al 150° aniversario

65 DMC, *Libro de actas N°3. Acta N° 33*, Rosario, 5 de septiembre de 1939, p. 175-176. AMMBAJBC.

66 Ricardo Ernesto Montes i Bradley sostiene que muchas de las piezas exhibidas no formaron parte de la exposición presentada en el MNBA sino que pertenecen “al tesoro artístico de Rosario, que contribuyera como es sabido, al mejor éxito de la exposición, facilitando obras de positiva valía, algunas de ellas mostradas al público por primera vez”. R. E. Montes i Bradley, *Boletín de cultura intelectual*, Rosario, a. 2, n. 14, diciembre de 1939, p. 20.

67 *Ibidem*, a. 2: n. 13 y n. 14, 1939 y a. 3: n. 15 y n. 16, 1940.

sario de la Revolución Francesa.⁶⁸ Luis Reissig⁶⁹ estuvo a cargo del “Prefacio”, Luis Guerrero disertó sobre “La conciencia histórica en el siglo XVIII”, Julio V. González “El contenido político de la Revolución Francesa”, Jorge Romero Brest “La Revolución Francesa y las artes plásticas de fines del siglo XVIII” y Julio Payró “Individualismo e internacionalización como consecuencias de la Revolución Francesa”.

Muchos de los profesores del CLES continuaron dictando cursos y conferencias en el marco del museo, entre ellos Francisco Romero con el curso “Cuatro lecciones de iniciación filosófica”, Vicente Fatone con la conferencia “El conocimiento del lejano oriente en el siglo XIX” y José Luis Romero con “El pensamiento historiográfico del siglo XIX” en 1940.⁷⁰ En 1941 Cortés Pla, en su carácter de Presidente de la Comisión de Cultura Francesa presentó la disertación de George Deniker –Cónsul de Francia– “*Le sens de la mesure Dans le 1^a sprit francais*”.⁷¹

⁶⁸ La realización del curso fue abalada por Luis A. Premoli –Presidente del Colegio de Abogados– y Simón Neuschlosz, Presidente de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE). Ese año las salas del museo fueron facilitadas a la Unión Argentina de Mujeres para la realización de las conferencias “Los derechos civiles de la mujer” pronunciada por Horacio Thedy e “Historia de la Unión Argentina de Mujeres” a cargo de Ana Rosa Schlieper de Martínez Guerrero. En DMC, *Libro de actas N° 5*, “Memoria y Balance al 31 de diciembre de 1939 de la Dirección Municipal de Cultura de Rosario”, Rosario, 4 de enero de 1940, p. 78-79, AMMBAJBC.

⁶⁹ Federico Neiburg en su libro anteriormente citado menciona a Luis Reissig como firmante del acta fundacional del CLES, el 20 de mayo de 1930 y su posterior designación como “secretario vitalicio” (Neiburg, p. 140).

⁷⁰ Las disertaciones de Fatone y José Luis Romero pertenecían al curso “El siglo XIX” organizado en 1939 por el CLES.

⁷¹ DMC, *Libro de actas N° 10*, “Balance y Memoria de la labor realizada por la Dirección del Museo Municipal de Bellas Artes ‘Juan B. Castagnino’ desde el 1° de enero hasta el 31 de diciembre de 1941”, Rosario, 31 de enero de 1942, p. 105, AMMBAJBC.

VALORACIÓN DE INGLATERRA Y MIRADAS A ESTADOS UNIDOS

Dentro de la red de relaciones entabladas por la DMC y la DM se encuentra la Asociación Rosarina de Cultura Inglesa (ARCI), cuyo presidente, Sebastián Soler, era miembro de la DMC.⁷² La emergencia de agrupaciones como Amigos de Francia, Asociación Rosarina de Cultura Inglesa y Acción Argentina revelan la toma de posición pública de diversos sectores de la sociedad respecto de la política exterior desplegada por la Argentina frente a la contienda mundial. De marcado carácter antifascista y aliadófilo Acción Argentina, formada en junio 1940, tuvo una fuerte presencia en Rosario, siendo Hilarión Hernández Larguía y Manuel Castagnino miembros activos de la filial local. Organizadas por el British Council y auspiciadas por la Asociación Rosarina de Cultura Inglesa, se realizaron en el MMBAJBC las exposiciones *Grabados británicos modernos* (en 1942)⁷³ y *Arte infantil británico* (en 1943).⁷⁴ Patrocinado por la Asociación Rosarina de Cultura Inglesa, se realizó, en la sede de esa entidad, la conferencia “Las artes plásticas en Inglaterra durante el período de Restauración”.⁷⁵

Asimismo, en los discursos de los allegados a Acción Argentina se tornan frecuentes las referencias a la cultura de Estados Unidos, país que “comenzaba a ser visto por algunos intelectuales de la

⁷² La Asociación Rosarina de Cultura Inglesa fue constituida en 1941.

⁷³ En abril de 1942, en el espacio de la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires se exhibió la *Exposición de grabados británicos modernos* con obras provenientes de Inglaterra, organizada por la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores, presidida por Alfredo González Garaño, con la contribución del British Council. Los hermanos Alejo y Alfredo González Garaño eran amigos de Hilarión Hernández Larguía, miembros activos de Acción Argentina y tuvieron una presencia relevante en el MMBAJBC.

⁷⁴ Una de las organizaciones aliadófilas y de tono antifascista que se forma por esos años es la Comisión en Ayuda de los Niños Británicos de la Guerra, de la cual María Teresa Ayerza, esposa de Alfredo González Garaño era Vicepresidenta segunda. Andrés Bisso, *Acción Argentina: un antifascismo nacional en tiempos de guerra mundial*, Buenos Aires, Prometeo, 2005, p. 70 y 92.

⁷⁵ Oscar Pecora y Ulises O. A. Barranco, *Plástica. Anuario 1943*, Buenos Aires, Sección “Calendario del interior”, p. 142.

agrupación como una nueva fase de la civilización”⁷⁶. En 1942, la pedagoga Olga Cossettini brindó el cursillo “Fundamentos sociales de la educación en los Estados Unidos” y Francis Henry Taylor –Director del Museo Metropolitano de NY-⁷⁷ disertó sobre “Obras maestras en los museos de Estados Unidos”. La conferencia de Olga fue el resultado de su experiencia en USA en razón de la obtención de la beca Guggenheim.⁷⁸ Su viaje, como el de un conjunto importante de intelectuales y artistas del continente, se inscribe en una política de intercambio planteada por el país del norte, que no está libre de un profundo acento propagandístico basado en la utilización de la cultura como instrumento de las relaciones internacionales. Como ha señalado Andrés Bisso el viaje por los Estados Unidos se convirtió “casi en un ‘*tour de force* de aprendizaje para los demócratas argentinos durante la Segunda Guerra’”⁷⁹.

La defensa del panamericanismo se acentuó con el ataque a Pearl Harbor en diciembre de 1941,⁸⁰ año en que se presentó en el MMBAJBC una importante *Exposición de Arte Panamericano Contemporáneo*, patrocinada por la DMC. El arribo de la muestra a nuestra ciudad fue gestionado, en una primera instancia, por

⁷⁶ *Ibidem*, p. 100.

⁷⁷ Taylor en 1943 prologó el catálogo de la exposición de Emilio Pettoruti en la National Academy of Design de Nueva York. Véase: Luisa Fabiana Serviddio, “Intercambios culturales panamericanos durante la Segunda Guerra Mundial. El viaje de Pettoruti a EEUU”, en María Amalia García, Luisa Fabiana Serviddio y María Cristina Rossi, *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, p. 55-82.

⁷⁸ En 1941 Olga Cossettini concretó su viaje. Sobre la travesía de la maestra en el país del norte ver: Paula Caldo y Sandra Fernández, “Apuntes de viaje. Olga Cossettini en Estados Unidos, 1941-1942” en Sandra Fernández y Andrea Reguera, *Imágenes en plural. Miradas, relatos y representaciones sobre la problemática del viaje y los viajeros*, Rosario, Prohistoria, 2010.

⁷⁹ Andrés Bisso, *Acción Argentina: un antifascismo ...*, op. cit., p. 77.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 101. En 1941 se inauguró en el MNBA la *Exposición de Pintura Norteamericana Contemporánea*, preparada por el Comité de Museos de Nueva York y patrocinada por la Comisión Nacional de Bellas Artes. Se exhibieron 123 obras y la muestra estuvo acompañada con disertaciones, conferencias y visitas guiadas. En: Oscar C. Pecora y Ulises O. A. Barranco, *Plástica. Anuario 1941*, Buenos Aires, Sección “Museos de Bellas Artes”, p. 132.

Antonio Berni quien mediante una carta peticionó el traslado de la exhibición al MMBAJBC. En su nota, fechada el 15 de marzo de 1941, el artista rosarino alegaba que el señor G.H. Barger, gerente de la Bussines Machines Co., estaba “encargado de la realización, en la capital y algunas ciudades del interior de una importantísima exposición [...] exhibida en misión de cultura y acercamiento interamericano”⁸¹. Organizada por la International Bussines Machines Co., la muestra estaba compuesta por 93 óleos y 150 grabados pertenecientes a Thomas V. Watson, presidente de la compañía organizadora del evento.

En 1943 se realizó un acto de difusión de la cultura estadounidense auspiciado por un grupo de artistas, escritores, periodistas e intelectuales y el Museo⁸² en el que Julio Vanzo disertó acerca de “La pintura en los Estados Unidos”, José Portogalo sobre la “Lírica moderna en los Estados Unidos” y Adolfo Casablanca en torno a “La música en los Estados Unidos”. Ese año Sebastián Soler, en un acto patrocinado por la Asociación Rosarina de Intercambio Cultural Argentino-Norteamericano (ARICANA), expuso sobre “Los Estados Unidos y la democracia del porvenir”.⁸³ Asimismo el Dr. Harold Wethey disertó en torno a “La pintura en los Estados Unidos desde el período colonial hasta fines del siglo XVI” y “La pintura norteamericana desde fines del siglo XVI hasta nuestros días”.⁸⁴

Estas actividades desplegadas en el Museo ponen en evidencia un complejo entramado de sujetos, asociaciones e instituciones, públicas y privadas, vinculados a la lucha contra el fascismo. Asimismo, revelan lazos amistosos y familiares característicos

81 DMC, *Libro de actas N° 7. Acta N° 62*, Rosario, 17 de marzo de 1941, p. 64-65, AMMBAJBC.

82 DMC, *Libro de actas N° 14*, “Actos auspiciados por el Museo”, Rosario, 31 de diciembre de 1943, p. 226-227, AMMBAJBC.

83 ARICANA, creada a inicios de 1943, comienza a patrocinar diversos actos que se realizan en el museo.

84 En: Oscar C. Pecora y Ulises O. A. Barranco, *Plástica. Anuario 1943*, Buenos Aires, Sección “Museos de Bellas Artes”, p. 112.

de las formas de sociabilidad propias de la burguesía ilustrada local.⁸⁵

“EL NIÑO Y SU EXPRESIÓN”

La política cultural desarrollada por el Ministerio de Instrucción Pública y Fomento, a cargo de Juan Mantovani, tiene eco a nivel municipal en la intendencia de Miguel Culaciati en Rosario. Circunstancia que nos permite plantear una nueva reflexión sobre la llamada “década infame”, calificación sesgada que opaca la lectura de la complejidad de los procesos socio-culturales del período. Aludimos, precisamente, a un momento en que tanto las instituciones estatales vinculadas a la cultura y a la educación cuanto las privadas asumen compromisos de modernización y divulgación popular.

Respecto a la relevancia otorgada al dibujo infantil, cabe señalar que las apreciaciones del pensador británico Hebert Read sobre el tema tuvieron una amplia repercusión en nuestro medio, tanto es así que el encargado de prologar la traducción al castellano de su libro *Educación por el arte* fue Juan Mantovani.⁸⁶ Asimismo, la jerarquización de la enseñanza del dibujo en la escuela primaria y la exhibición del trabajo de los niños en espacios dedicados al ámbito de las “bellas artes”, se enlaza con el legado de una figura muy respetada en nuestro campo artístico, nos referimos a Martín A. Malharro y su “método de enseñanza” –involucrado en la problemática de la actualización de la enseñanza, aún vigente–.

En este contexto, en el mes de noviembre de 1939, el día del cierre de la *Exposición de dibujos, acuarelas y trabajos prácticos de*

⁸⁵ El Museo prestó su sala a la Unión Argentina de Mujeres para la conferencia de Susana Larguía sobre “Asistencia social y democracia”. DMC, *Libro de actas N° 7*, “Actos realizados en las salas del Museo facilitadas por la Dirección del mismo”, Rosario, 7 de enero de 1941, p. 87, AMMBAJBC.

⁸⁶ Juan Mantovani, “Herbert Read: El arte y la educación” en Herbert Read, *Educación por el arte*, Buenos Aires, Paidós, 1973, p. 23-24.

los alumnos de la Escuela Experimental “Dr. Gabriel Carrasco”, la pedagoga Olga Cossettini pronuncia en el MMBAJBC su conferencia “El niño y su expresión” que se publica en el libro homónimo lanzado en 1940, con un total de 2.000 ejemplares, por el Ministerio de Instrucción Pública y Fomento. Como hemos señalado con anterioridad, fueron estrechos los lazos del museo con la escuela dirigida por Olga. En su libro *La escuela viva*, en el capítulo denominado “Las misiones de divulgación cultural”, Cossettini menciona al museo dentro de los amigos de la escuela. Asimismo, las autoridades del museo fueron las encargadas de la selección de los dibujos que constan en la publicación ya citada y de las piezas que fueron enviadas a la Galería de Arte Infantil de Washington.⁸⁷

Cossettini destaca a Hilarión Hernández Larguía como colaborador “permanente en distintas actividades culturales de la escuela” y dentro de los que “aportan su ayuda económica”⁸⁸. En ese sentido Iván Hernández Larguía nos ha señalado que su padre sentía un particular aprecio por la escuela, asumiendo la difusión de sus actividades como una misión personal. Hilarión llevó de visita a la misma a diversas figuras del campo intelectual y artístico que lo frecuentaban, entre ellos, Waldo Frank, Juan Ramón Jiménez, Francisco Romero y Horacio Butler, quien finalmente realizó uno de los telones para la representación teatral de *Platero y yo*, organizada por la institución escolar.

En ese marco podemos pensar la disertación sobre “La escuela nueva y el dibujo”⁸⁹ a cargo de Esteban Ocaña en 1942; el Festival artístico organizado por la Escuela Experimental “Dr. Gabriel Carrasco” y la Primera Exposición Didáctica de Dibujo y Pintura Infantil. También la conferencia “El arte en la escuela” de Leoncio Gianello y en 1943 la ya mencionada exposición *Arte in-*

⁸⁷ Olga Cossettini, *La escuela viva*, Buenos Aires, Losada, 1942, p. 104.

⁸⁸ *Ibidem, ibíd.*

⁸⁹ Oscar C. Pecora y Ulises O. A. Barranco (Dirs.), *Plástica. Anuario 1942*, Buenos Aires, Sección “Museos de Bellas Artes”, apartado “Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, 1942, p. 117.

fantil británico, acompañada con la disertación de Esteban Ocaña sobre “Valor psico-pedagógico del Arte Infantil Británico”.

EL GRABADO EN LA ARGENTINA⁹⁰

En 1942 Hilarión Hernández Larguía comienza su segundo período como Director del Museo. Ese año, desde el 25 de octubre al 22 de noviembre se exhibe *El grabado en la Argentina*. La muestra se inscribe en la política cultural desplegada desde el inicio de su gestión, cuyos lineamientos principales se sustentan en la voluntad de dotar a la institución de una finalidad “educadora y de divulgación”⁹¹.

Meses antes de la realización de la muestra, Alfredo González Garaño, amigo personal de Hernández Larguía, donó al MMBAJBC cinco litografías de Juan León Palliere, al tiempo que manifestó su interés por organizar una exposición con la colección de grabado colonial y del siglo XIX de su hermano mayor Alejo. La sugestión fue recogida por Hernández Larguía quien propuso a la DMC la realización de una muestra ampliada que incluyera la producción del siglo XX y la impresión de mil ejemplares de un libro ilustrado referente al grabado en la Argentina.⁹²

Posteriormente, Hilarión Hernández Larguía y Manuel Castagnino formulan por escrito, a modo de introducción del catálogo-libro de la muestra, el propósito de ofrecer por primera vez,

⁹⁰ Hemos analizado con detenimiento esta muestra, conjuntamente con Laura Ripa, en la ponencia denominada “*El grabado en la Argentina: un aporte para ‘el conocimiento’ de la historia del arte nacional*” presentada en las *Terceras Jornadas sobre Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano*, Rosario, CCPE/AECID, 15-17 de junio de 2011. Asimismo Silvia Dolinko estudia la exhibición en su trabajo “Museo imaginario, Museo Castagnino: el grabado como arte autónomo (Rosario 1942)” en Silvia Dolinko [et al.], *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis*, VI Congreso Internacional de Teoría de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 2011, p. 325-336.

⁹¹ DMC, *Libro de actas N° 2*, “Memoria y Balance del Museo Municipal de Bellas Artes ‘Juan B. Castagnino’ correspondiente al ejercicio cerrado el 31 de diciembre de 1938”, Rosario, 3 de enero de 1939, p. 112, AMMBAJBC.

⁹² DMC, *Libro de actas N° 12. Acta N° 81*, Rosario, 27 de julio de 1942, p. 72, AMMBAJBC.

“un panorama completo de la evolución del arte del grabado en la República Argentina, desde la época de la Colonia hasta nuestros días”. Así, la DMC y la DM en “estrecha colaboración” creen “cumplir con fines inherentes a sus actividades, llenando, al mismo tiempo que una labor de divulgación, una función didáctica de indudable importancia para el conocimiento de la Historia del Arte Argentino”⁹³.

Asimismo, los organizadores agradecen a instituciones y particulares que prestaron las obras expuestas y destacan “la colaboración generosa” de Alejo B. y Alfredo González Garaño. El primero prologa el mencionado catálogo reseñando los valores del grabado en nuestro país desde 1700 a 1880 y define a la exhibición como la más completa ya que “en ella se despliega de manera exclusiva el panorama total del grabado en nuestro país, desde sus lejanos comienzos hasta nuestros días”. También, aclara que el criterio establecido para la selección comprende sólo a “los artistas, grabadores y litógrafos que trabajaron en la Argentina e imprimieron sus obras en prensas locales”⁹⁴. Su hermano, Alfredo, continúa el panorama atendiendo a la evolución de la disciplina desde 1876 a 1942, manifestando su personal interés en participar en la organización de la muestra, con el deseo de acercar al interior del país fuentes culturales de difícil visibilidad por fuera de la gran capital.

Alejo González Garaño en el texto del catálogo reconoce como primer antecedente de una exhibición “ordenada y de conjunto, destinada a mostrarnos esas primeras manifestaciones del arte argentino” a la organizada por su hermano Alfredo, en 1919, en su carácter de secretario de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores.⁹⁵ También, las exposiciones retrospectivas de Mauricio Rugendas, Carlos E. Pellegrini, Emeric Vidal, César H. Bacle, Carlos Morel y Juan L. Palliere, presentadas en Amigos del

⁹³ Prólogo de “los organizadores” –sin título, ni firma-. *El grabado en la Argentina*, Rosario, Museo de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, 1942, p. 7. Las citas siguientes pertenecen a la misma fuente.

⁹⁴ Alejo González Garaño, “El grabado en la Argentina. 1700-1880”, *ibidem*, p. 10.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 9.

Arte⁹⁶ y finalmente *Un siglo de arte en la argentina* emplazada en los Salones de la Comisión Nacional de Bellas Artes en la cual “volvieron a apreciarse las producciones de nuestros primeros artistas”⁹⁷. Cabe agregar aquí la exposición *Panorama del grabado, desde Sívori hasta hoy*, organizada por Luis Falcini en 1939 en el Museo Municipal de Bellas Artes de Buenos Aires del que era Director; reseñada en el *Anuario Plástica* como la “magnífica muestra” que “permitió ver reunido lo que hasta ahora sólo tras grandes fatigas y en forma fragmentaria había sido posible apreciar”⁹⁸.

Alfredo González Garaño elije como punto de partida de su narración histórica “la jornada libertadora de Caseros” que, según el autor, “hizo efectiva la unidad nacional”. Luego, reivindica a las figuras de Urquiza, Mitre, Sarmiento, Avellaneda y Roca. Esta apelación a la historia liberal argentina con su correspondiente panteón de héroes nacionales se inscribe en el discurso sostenido por Acción Argentina, de la que González Garaño fue miembro fundador y partícipe activo.⁹⁹

⁹⁶ Las de Rugendas, Carlos E. Pellegrini y Emeric Vidal fueron organizadas por Alejo González Garaño, por entonces miembro de la Comisión Directiva de la Asociación Amigos del Arte. Según su hermano Alfredo los catálogos de las muestras mencionadas “llevaron estudios biográficos de Alejo B. González Garaño, los cuales son piezas fundamentales en la materia”. Al respecto ver Patricia M. Artundo y Marcelo Pacheco, *Amigos del arte. 1924-1942*, Buenos Aires, Malba/ Fundación Constantini, 2008, p. 216 y *El Grabado en la Argentina*, *op. cit.*, p. 22.

⁹⁷ Alejo González Garaño, “El grabado en la Argentina. 1700-1880”, *El grabado en la Argentina*, *op. cit.*, p. 10. Las citas a continuación corresponden al mencionado catálogo.

⁹⁸ [Anónimo], “Panorama del grabado desde Sívori hasta hoy. Primera y segunda serie”, en Oscar C. Pecora y Ricardo A. Bernardez (Dir.), *Plástica. Anuario 1939*, Buenos Aires, año 1, 1940, p. 64. En la muestra de Rosario se reiteran muchos artistas de la exhibición de 1939.

⁹⁹ Por entonces las alusiones al pasado manifestaban la disconformidad ante la política interna e internacional encabezada por el Presidente Ramón Castillo. Ver: Andrés Bisso, *Acción Argentina: un antifascismo nacional ...*, *op. cit.* Y Alejandro Cattaruzza, “Descifrando pasados: debates y representaciones de la historia nacional”, en Alejandro Cattaruzza (direc. de tomo), *Nueva historia argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, *op. cit.*

Acompañando la vasta exposición se editaron 500 carpetas con 48 láminas cada una, y se publicó el mencionado libro-catálogo con 143 reproducciones, hecho que revela el manifiesto interés por destacar la relevancia del evento histórico-artístico-disciplinar. La exposición construye una sistematización histórica, focalizada en la evolución de la gráfica en términos de independencia de la función reproductiva a favor de búsquedas estéticas, que ubica estratégicamente a la disciplina dentro del horizonte de lo moderno que signaba el clima cultural de Rosario en los años cuarenta.

En 1943 se realizó en el MMBAJBC el Primer Salón Nacional de Grabado, contando como jurado a los grabadores José Planas Casas, Manuel Suero, Adolfo Bellocq y Sergio Sergi, todos participantes de la exposición de 1942. Además Gustavo Cochet publicó su libro *El grabado (historia y técnica)*, con 117 reproducciones escogidas por el autor, intercaladas en el texto. En su introducción, alega Cochet que reunir sus enseñanzas en un pequeño resumen “[...] es un deber para quien siente el grabado como oficio y como un arte”¹⁰⁰ y destaca “la evolución ascendente”¹⁰¹ de la disciplina que se aprecia en la exhibición de 1942. Hay una zona del libro donde el artista rosarino se extiende sobre la muestra realizada en el Museo definiéndola como “una de las exposiciones más completas sobre el grabado nacional” y adscribiendo al relato sobre el devenir de la especialidad construido por los hermanos González Garaño en el libro-catálogo de la misma. Al respecto, cabe destacar que la versión elaborada por los hermanos González Garaño, estableció una línea de análisis que perduró por muchas décadas.¹⁰²

Siguiendo el itinerario de circulación de dicha narración histórica, Juan Grela afirmaba que el libro de Cochet había operado como su maestro, al igual que Mele Bruñard quien en 1968 sostiene que ese libro “por demás necesario en nuestro medio [...],

¹⁰⁰ Gustavo Cochet, *El Grabado (historia y técnica)*, Buenos Aires, Poseidón, 1943, p. 10.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 134.

¹⁰² Agradezco a Patricia Artundo este señalamiento.

cumplió y cumple la misión que encomendara su autor en un acto de humildad y verdadera fe: ser útil a los que lo lean”¹⁰³. Como vemos, en el espacio cultural de Rosario, artistas clave, pertenecientes a distintas generaciones, que además de ser considerados como referentes por sus pares, operaron como maestros, sostuvieron el relato formalizado en la muestra de 1942.

LEGADOS, INCLUSIONES Y EXCLUSIONES

I

Otro aspecto que caracteriza a la gestión de Hilarión Hernández Larguía es la política de incentivar con vigor los desarrollos de la producción plástica local, con un énfasis en los compromisos con las distintas vertientes de la modernidad –desde la propuesta renovadora y personal de Manuel Musto¹⁰⁴ hasta los paisajes suburbanos de Uriarte y las especulaciones vanguardistas de Julio Vanzo.¹⁰⁵

En ese sentido, por fuera de los salones, cabe señalar la importancia de las donaciones y legados. Entre estos últimos destacamos el de Manuel Musto quien –instalado desde los años 20 en el barrio Saladillo, junto a su entrañable amigo Augusto Schiavoni¹⁰⁶ se posicionó en una zona equidistante entre la vanguardia y la tradición. En sus palabras “[...] nosotros como no somos futuristas,

¹⁰³ Mele Bruñard, “Gustavo Cochet, Grabador” en Emilio Ellena, Mele Bruñard y Eduardo Serón, *Gustavo Cochet*, Buenos Aires, Estudio Gráfico, 1968, sin paginar.

¹⁰⁴ Hemos trabajado específicamente las ideas estéticas de Musto en “Manuel Musto. La pintura como expresión de las pasiones y las emociones”, en Mario Sartor (dir.), *Estudios Latinoamericanos*, Udine, FORUM, 2005, pp. 121-132.

¹⁰⁵ Sobre las especulaciones vanguardistas de Julio Vanzo: Lorena Mouguelar, “1919: Cubismo y Futurismo en Rosario”, en *Separata*, Rosario, a. 5, n. 10, 2005, p. 13-27 y Lorena Mouguelar, “Julio Vanzo: el lenguaje plástico nacional y lo gauchesco”, en Beatriz Dávila, Marisa Germain y Claudia Gotta (coords.), *Territorio, memoria y relato en la construcción de identidades colectivas*, Rosario, UNR Editora, 2004, p. 297-301.

¹⁰⁶ Dedicamos un estudio exhaustivo a su figura desde un enfoque sociohistórico en nuestra Tesis Doctoral *Augusto Schiavoni: obra y fortuna crítica de un artista fuera de lugar*, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes/ UNR, 2009.

no somos tampoco restauradores del anciano [sic] régimen”.¹⁰⁷ Esta colocación fue compartida por un conjunto de pares y amigos contemporáneos como el mencionado Schiavoni, Gustavo Cochet, Santiago Minturn Zerva y José Marín Torrejón.

A mediados de la década de 1920, Musto, obtuvo la Medalla de oro al mejor conjunto en el VIII Salón de Rosario. Desde entonces comenzó a cobrar franca visibilidad en las instancias de consagración y prestigio, hecho que se mantuvo en el tiempo hasta su premiación en el II Salón Anual de Artistas Rosarinos de 1939, un año antes de su muerte ocurrida el 12 de septiembre de 1940. La existencia de un espacio plástico ya constituido en todas sus instancias, el emplazamiento del Museo Municipal en su sede definitiva en 1937 y la implementación desde la DMC y la DM de políticas culturales de franco apoyo al arte local, sentaron las bases para que Musto decidiera legar al MMBAJBC su casa-taller, su obra y la cifra de veinte mil pesos moneda nacional, destinada a futuros premios dedicados alternativamente a las artes plásticas y a la literatura.

En el marco del III Salón Anual de Artistas Rosarinos, realizado en octubre de 1940, se le rindió un homenaje dedicándole una sala especial del museo a su obra, muestra que contó con 11.814 visitantes.¹⁰⁸ El 12 de septiembre de 1941 se realizó la *Exposición de Homenaje* dedicada al artista, en la planta alta del MMBAJBC, con motivo del primer aniversario de su fallecimiento. Se exhibieron 51 obras del autor y la muestra fue visitada por 4.619 personas.¹⁰⁹ Asimismo, la DMC y la DM implementaron un plan de distribución de las obras de Musto entre los museos de artes plásticas del país, siendo los destinatarios el Museo de Bellas Artes de La Banda de

¹⁰⁷ Manuel Musto, Cuaderno personal de notas, s.f., inédito, Escuela Superior de Museología, Rosario.

¹⁰⁸ DMC, *Libro de actas* N° 7, “Memoria y Balance al 31 de diciembre de 1940 de la Dirección Municipal de Cultura de Rosario”, Rosario, 7 de enero de 1941, p. 114, AMMBAJBC.

¹⁰⁹ DMC, *Libro de actas* N° 10, “Memoria y Balance al 31 de diciembre de 1941 de la Dirección Municipal de Cultura de Rosario”, Rosario, 31 de enero de 1942, p. 168, AMMBAJBC.

Santiago del Estero, el Museo Municipal de Santa Fe, el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, el Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba, el Museo Municipal de Bellas Artes de Buenos Aires, el Museo Municipal de Bellas Artes de Pergamino, el Museo Municipal de Bellas Artes de Río Cuarto, el Museo Municipal de Bellas Artes de Catamarca, el Museo Provincial de Bellas Artes de Paraná, el Museo Provincial de Bellas Artes de Mendoza, el Museo Provincial “Rosa Galisteo de Rodríguez” de Santa Fe y el Museo Provincial de Bellas Artes de San Juan.¹¹⁰ El 13 de octubre de 1945, por decreto municipal, en su casa-taller fue inaugurada la escuela para obreros y artesanos denominada Escuela Municipal de Artes Plásticas “Manuel Musto”, siendo designado el artista español Eugenio Fornells como su primer director.

II

Como hemos señalado, la gestión de Hernández Larguía dedicó especial atención al arte contemporáneo intentando formar un público sensible a dichas manifestaciones. En ese marco se inscriben las disertaciones realizadas en 1939: “El momento actual de la pintura” de Emilio Pettoruti, “La pintura moderna desde el Impresionismo hasta nuestros días” de René Huyghe y “Criterios de valoración de un cuadro contemporáneo” de Julio Payró. A las que deben sumarse “Evolución histórica del desnudo en el arte” dictada por Julio Vanzo en 1940 y el curso de tres clases “Aproximación del arte plástico argentino actual” dictado por Jorge Romero Brest en 1941.

Desde sus inicios en 1917 el Salón de Otoño constituyó una plataforma de visibilidad para los creadores y un instrumento para incrementar el acervo del museo municipal. En el transcurso de sus primeros años de funcionamiento resultaron privilegiadas las obras que cultivaban un nacionalismo cultural afín al ideario de Ricardo Rojas, cuyo correlato en el campo plástico se expresa en

¹¹⁰ DMC, *Libro de actas N°9. Acta N° 71*, Rosario, 9 de diciembre de 1941, p. 143-145, AMMBAJBC.

las propuestas de los miembros de la agrupación Nexus y en las proposiciones de los hermanos Alfredo y Ángel Guido. Avanzada la década de 1920 comenzó a desarrollarse un circuito nacional de salones, como los de La Plata, Santa Fe, Paraná y Rosario, donde los artistas modernos como Pettoruti, Xul Solar y Guttero obtuvieron distinciones. En ese contexto, en Rosario, el Museo Municipal de Bellas Artes adquirió la obra *La retirada* de Pedro Figari en 1925, *Alrededores de Milán* y *El pintor Xul Solar* de Pettoruti en 1927 y las naturalezas muertas de Héctor Basaldúa y Pedro Domínguez Neira.¹¹¹ También, Pettoruti fue invitado por ‘El Círculo’, en 1927, para realizar una exposición individual y Alfredo Guttero obtuvo la Medalla de Oro en Figura, con su *Composición* –adquirida por la Comisión de Bellas Artes– en el X Salón de Rosario de 1928.

En 1929 se realizó el XI Salón de Rosario donde Guttero¹¹² actuó como jurado y Lino Enea Spilimbergo obtuvo el primer premio de pintura con su *Paisaje de San Juan*. El Salón estuvo abierto a los artistas de América Latina y tuvo la particularidad de recibir el desembarco de una cantidad muy importante de artistas brasileños, entre los que figuran Alberto Da Veiga Guignard y Cándido Portinari. Como ha señalado Patricia Artundo,¹¹³ el arribo de los brasileños a nuestra ciudad no estuvo exento de la estrecha amistad mantenida entre Emilio Pettoruti y Da Veiga Guignard y de las intenciones del creador platense de entablar lazos con el país vecino. Asimismo, en una línea claramente renovadora se encontraban en el XI Salón los envíos de Forner, Del Prete, Guttero, Pissarro y Schiavoni. La presencia de proposiciones plásticas renovadoras se reforzó con la exhibición del Nuevo Salón en Rosario. Allí expusie-

111 Los datos sobre las adquisiciones del Museo de Bellas Artes de Rosario los obtuvimos de: José Emilio Burucúa (coord.), *Un patrimonio protegido*, Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2003 y AAVV, *Colección Histórica del Museo Castagnino*, Rosario, Ediciones Castagnino/macro, 2007.

112 En 1929, la obra de Guttero: *Retrato del pintor Victorica*, exhibida en el XI Salón de Rosario, ingresa al patrimonio del MMBA Castagnino, por la vía de la donación de Rosa Tiscornia de Castagnino.

113 Comunicación personal a la autora de Patricia Artundo, 12 de septiembre de 2011.

ron entre otros: Xul Solar, Pettoruti, Figari, Juan del Prete, Miguel Carlos Victorica, Spilimbergo, Horacio Butler y Basaldúa.¹¹⁴

En 1940 Victor Avalle publica la nota “Los salones del interior” en el *Anuario Plástica*¹¹⁵ donde afirma que Buenos Aires ya no es el “único núcleo plástico de la República” [...] “Rosario, Santa Fe, San Juan, Pergamino, La Plata, ofrecen manifestaciones de intensa vida artística [...] conocemos pues la nómina de los más importantes salones efectuados en 1939 [...] su orden es cronológico XVI Salón de Santa Fe (25 de mayo); VII Salón de Arte de La Plata (1 de junio), XVIII Salón de Rosario (9 de julio); X Salón de Primavera, de Azul (7 de octubre); VIII Salón de Primavera, de San Juan (15 de octubre); IV Salón de San Pedro (19 de octubre), VI Salón Anual de Artes Plásticas de Pergamino (5 de noviembre); II Salón de Artes Plásticas, de San Martín (18 de noviembre); II Salón de Arte de Tandil (8 de diciembre)”.

Como podemos percibir, desde mediados de la década de 1920 el Museo estuvo inscripto en el circuito de espacios culturales elegidos por los creadores vinculados a las renovaciones estéticas, resultando permeable a dichas propuestas. Esa disposición favorable al arte moderno se tornará dominante en la gestión de Hernández Larguía, quien designó como Secretario a Julio Vanzo –una figura clave en el territorio de las diferenciaciones estéticas tempranas en nuestra ciudad-. Cabe recordar aquí que desde finales de los años diez el artista rosarino incorporó en su obra disrupciones propias de la retórica de las vanguardias.¹¹⁶

La presencia de Vanzo, la conformación de los jurados de los salones con referentes del campo de la plástica y de la crítica comprometidos con los nuevos lenguajes y la política de difusión del modernismo estético a través de exposiciones, conferencias y cur-

¹¹⁴ Hemos desarrollado la problemática de la modernidad temprana en el arte de Rosario en Sabina Florio, *Augusto Schiavoni: obra y fortuna crítica de un artista fuera de lugar*, Tesis de Doctorado, *op. cit.*

¹¹⁵ Victor Avalle, “Los Salones del interior”, *Plástica. Anuario 1940*, Buenos Aires, p. 86-87.

¹¹⁶ Al respecto ver, Lorena Mouguelar, “1919: Cubismo y Futurismo en Rosario”, *op. cit.*

sillos, generaron el apoyo de un conjunto de jóvenes creadores. En ese sentido y en franca identificación con los lineamientos sostenidos desde la DMC y la DM, el 13 de junio de 1942, se formó la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes. Confluyeron en la agrupación Julio Vanzo, ex miembros de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos¹¹⁷ y un conjunto de productores jóvenes como Carlos Enrique Uriarte y Lucio Fontana, quienes, en tiempos de la Segunda Guerra Mundial y de políticas internas de carácter conservador, decidieron cobrar visibilidad en defensa de los valores democráticos y del modernismo estético.

Reforzando la política de apertura a los artistas locales, el museo organizó un ciclo de exposiciones individuales y simultáneas de creadores premiados en los salones oficiales realizados en Rosario. En el marco del evento denominado *Ciclo de divulgación artística e intelectual*, el 14 de septiembre exhibió sus obras, acompañadas de un catálogo brindado por la DMC, Eugenio Fornells. El 4 de octubre hicieron lo propio Ana Caviglia, Tito Benvenuto, Juan Berlingieri y Carlos Enrique Uriarte. El 28 de noviembre, Eugenia Sivieri, Pedro Hermenegildo Gianzone, Francisco La Menza y Juan Grela. Finalmente, el 5 de junio de 1943, Amadeo López Armesto, Leónidas Gambartes y Anselmo Piccoli.¹¹⁸

¹¹⁷ Juan Berlingieri, Carlos Biscione, Leónidas Gambartes, Domingo Garrone, Pedro Hermenegildo Gianzone, Juan Grela, Anselmo Piccoli y Godofredo y Guillermo Paino. Sobre la Mutualidad, Guillermo Fantoni, *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, Rosario, Homo Sapiens, 1997. Sabina Florio y Jimena Rodríguez, “Ricardo Sívori: de las nuevas formas del realismo a la síntesis plástico-realista”, *Historia Regional*, a. 23, n. 28, Villa Constitución, 2010.

¹¹⁸ Las obras presentadas por Anselmo Piccoli en la muestra fueron analizadas por Jimena Rodríguez en su ponencia: “Espacios inquietantes y miradas críticas: paisajes y figuras de Anselmo Piccoli hacia los años 40”, *X Encuentro Arte, creación e identidad cultural en América Latina*, Rosario, FHYA/UNR, 13, 14 y 15 de octubre 2010. Asimismo, sobre el rol del artista en el campo artístico local, de la autora: “Figura de Anselmo Piccoli: entre el heroísmo y la melancolía”, en *IX Encuentro Arte, creación e identidad cultural en América Latina*, Rosario, FHYA/UNR, 15 y 16 de octubre 2009 y “De la *Campesina* a la *Figura*: anhelos y presagios de Anselmo Piccoli ante los convulsionados años 30”, *IV Congreso de estudios latinoamericanos –X Seminario argentino-chileno– IV Seminario Cono Sur de Ciencias Sociales, Humanidades y Relaciones Internacionales*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 10 y 12 de marzo 2010.

La amplitud de la convocatoria operó como un parte aguas en el escenario local, dando lugar a una toma de posición explícita y pública de adhesión o rechazo a la gestión. Muchos de los artistas nucleados en la filial rosarina de la SAAP y ligados a recientemente inaugurada Escuela de Artes Plásticas¹¹⁹ se negaron a participar esgrimiendo diferentes razones. Tal es el caso de César Augusto Caggiano, Luis Ouvrard, Félix Pascual, Manuel Ferrer Dodero, Manuel Suero, Nicolás Melfi y José Fantín, entre otros.¹²⁰ Estos autores, en distintas circunstancias y por diversas razones venían confrontando con la gestión mancomunada de la DMC y DM desde 1939.¹²¹

En el caso de Luis Ouvrard su alejamiento comenzó con su renuncia al cargo de vocal de la DMC en 1939, alegando la falta de apoyo a su persona por parte de la institución frente a los ataques recibidos en razón de su actuación como jurado en el II Salón Anual de Artistas Rosarinos.¹²² Las colisiones con la filial local de la SAAP y con la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio¹²³ cobraron estado público fundamentalmente con respecto a las de-

¹¹⁹ Inaugurada en junio de 1942.

¹²⁰ DMC, *Libro de actas N° 12. Acta N°82*, Rosario, 21 de agosto de 1942, p. 96, AMMBAJBC.

¹²¹ Lorena Mouguelard aborda las tensiones en el espacio cultural de nuestra ciudad en 1942 en su trabajo “Una amistad en tensión. Formaciones e instituciones culturales en Rosario hacia 1942” en Silvia Dolinko [et al.], *La autonomía del arte: debates ...*, op. cit., p. 379-389.

¹²² Ouvrard presenta su renuncia el 18 de noviembre de 1939 acompañado por los vocales Joaquín Néstor Lagos y Osvaldo Lauersdorf, quienes renuncian el mismo día. Ver DMC, *Libro de actas N° 4. Acta N° 43*, Rosario, 19 de noviembre de 1939, p. 152-154, AMMJBC.

¹²³ Sobre la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio ver Silvina Rabinovich, “Paisajes y estrategias: Refugio en los años 30”, *Separata*, CIAAL/FHYA/UNR, a. 5, n. 9, octubre de 2005, p. 19-46.

cisiones en torno a los reglamentos de los salones oficiales.¹²⁴ En 1940, en su carácter de Presidente de la filial local de la SAAP, Manuel Ferrer Dodero,¹²⁵ entrevistado por el periódico rosarino *Democracia* acerca de los jurados de los salones, alega que “es de opinión general que éste debe ser constituido íntegramente por artistas, y sería de una eficacia suma y de una garantía total si el número de miembros se elevara a cinco”¹²⁶. Cabe señalar aquí que por entonces los jurados de admisión y premios estaban compuestos por tres miembros de los cuales dos eran designados por la DMC y uno votado por los concurrentes, hecho que permitía suponer que siempre se estaría en una posición minoritaria frente a los criterios asumidos por la entidad. Al respecto, Dodero, sostiene que de ese modo se eliminarían “los criterios unilaterales que actualmente priman”.

Asimismo la tensión con los miembros de la Escuela de Artes Plásticas, cuyo primer director fue César Caggiano,¹²⁷ se torna explícita en distintas circunstancias. En ese sentido, en una de sus reseñas para el *Anuario Plástica* de 1942, Julio Vanzo, sostiene

¹²⁴ Además de la SAAP, la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio desde su periódico homónimo y Montes i Bradley desde su *Boletín de cultura intelectual* embestían contra el criterio de selección de los jurados y contra sus decisiones. Además del número de miembros examinadores, se cuestiona la participación en los certámenes de funcionarios de la gestión vigente —en clara alusión a Vanzo— y se denuncia la preferencia hacia los artistas porteños para el otorgamiento de las máximas distinciones. Asimismo se señala con desagrado que los envíos de los artistas residentes en la Capital Federal, en general, no poseían el carácter de inéditos.

¹²⁵ Manuel Ferrer Dodero (Rosario 1900 - Funes 1983) fue miembro fundador de la agrupación Nexus y de la filial rosarina de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Asimismo, participó activamente del reclamo, ante el gobierno de la provincia, de la apertura de una escuela pública destinada a la enseñanza de las bellas artes —impulsado por ambas organizaciones—. Una vez creada la escuela, en 1942, formó parte de la planta docente a cargo de la asignatura denominada “Color”. Acerca del artista Sabina Florio, *Manuel Ferrer Dodero. Intérprete de su entorno*, Funes, Museo Gustavo Cochet, 2010.

¹²⁶ [Anónimo], “Opina sobre el Salón de Rosario el señor Manuel Ferrer Dodero”, Rosario, *Democracia*, 8 de julio de 1942.

¹²⁷ Hemos abordado junto a Cynthia Blaoná el estudio de los artistas ligados a los primeros años de la Escuela Provincial de Artes Plásticas en *Colección patrimonio artístico. Artes Visuales*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, 2011.

que quienes “salvan en parte la decadencia” del arte local son un grupo de artistas jóvenes muñidos de sus propias herramientas, ya que “la educación plástica está en manos de profesionales sin ninguna inquietud artística, disciplina o condiciones pedagógicas”¹²⁸. Notamos en las aseveraciones del Secretario del MMBAJBC un particular encono que se mantiene en el tiempo, ya que en el *Anuario Plástica* de 1944, dispara que “la falta de dominio técnico y sentido estético” de los artistas locales se debe a “la ineficacia de los programas de educación y la falta de profesores competentes”¹²⁹.

Si repasamos las máximas distinciones otorgadas en el marco del Salón de Rosario, en el arco temporal que comprende la gestión de Hilarión Hernández Larguía como director del museo (noviembre de 1937 - abril 1946), notamos que apuestan a lo que podríamos denominar, en términos de Diana Wechsler una modernidad “moderada”,¹³⁰ entendida de ese modo en tanto “tiende a fisurar, a filtrar más que a quebrar”. Así, en 1938 recibió el Primer Premio Ernesto Scotti, en 1939 y 1941 Horacio Butler, en 1940 Raquel Forner,¹³¹ en 1942 Héctor Basaldúa, en 1943 Emilio Pettoruti,

¹²⁸ Julio Vanzo, “xxI Salón de Rosario”, *Plástica. Anuario 1942*, Buenos Aires, 1942, p. 113.

¹²⁹ Julio Vanzo, “Quinto Salón Anual de Artistas Rosarinos”, *Plástica. Anuario 1944*, Buenos Aires, 1944, p. 105. Años más tarde, en una conferencia denominada “Panorama de la pintura en Rosario”, Hilarión Hernández Larguía califica a la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio y la SAAP como entidades de carácter marcadamente gremial que “no han tenido mayor gravitación en nuestro ambiente plástico”. Hilarión Hernández Larguía, “Panorama de la pintura en Rosario”. Conferencia pronunciada en el Rotary Club de Rosario en 1946, s. procedencia, s. paginar –agradezco a Iván Hernández Larguía por haberme facilitado el texto de la conferencia referenciada-.

¹³⁰ Diana Wechsler, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes”, en José Emilio Burucúa (dir. de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Vol. 1, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 269-315, p. 276 y 292.

¹³¹ Un dato llamativo sobre este Salón lo constituye el rechazo del óleo denominado *Orquesta típica* enviado por Antonio Berni. En el Libro de actas de la DMC, consta una carta del creador rosarino dirigida a la institución cultural solicitando “reconsideración de su obra ‘Orquesta típica’ (óleo), que no fuera considerada por el jurado de Selección y Premios del XIX Salón de Rosario, por no ajustarse al inciso i del artículo 3° del Reglamento”. En la reunión del organismo se resolvió no dar lugar al reclamo del autor. DMC, *Libro de actas N° 6. Acta N° 53*, Rosario, 2 de agosto de 1940, p. 38, AMMBAJBC.

en 1944 Miguel Carlos Victorica, en 1945¹³² Gastón Jarry y en 1946 Fortunato Lacámara. Notamos que prevalecen los creadores orientados hacia el arte moderno. En el caso de Forner, su obra galardonada fue *Ni ver, ni oír, ni hablar*, hecho que revela la toma de posición de la DMC y la DM frente al conflicto bélico y su adhesión a las proposiciones plásticas que buscaban constituirse en alegatos visuales del drama contemporáneo.¹³³

En el caso del Salón Anual de Artistas Rosarinos resultó más arduo sostener su continuidad. Después de sus tres primeras presentaciones, donde fueron premiados en 1938 Carlos Enrique Uriarte, en 1939 Manuel Musto y en 1940 Julio Vanzo, dejó de realizarse, hecho que produjo fuertes controversias entre los sectores que hemos señalado con anterioridad. En 1942 las dos posiciones en pugna organizan su propio salón; así, el 9 de noviembre abrió sus puertas, en la Galería Renom, el Primer Salón Colectivo, presentado por la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes y el 15 de noviembre, en la Galería Fidelibus, se presenta el Primer Salón de Artistas Locales preparado por la SAAP de Rosario.

En 1943 la DMC lanzó la cuarta edición del Salón Anual de Artistas Rosarinos siendo beneficiario del máximo galardón Julio Vanzo, en 1944 Leónidas Gambartes y en 1945 Andrés Acuña.

UN FINAL ANUNCIADO

El golpe de estado encabezado por la logia militar GOU, posible acepción de Grupo de Oficiales Unidos, modificó el panorama político nacional y de la región, cuyo correlato fue un creciente de-

¹³² Éste salón se realizó con la DMC intervenida luego de la destitución de Manuel Castagnino y con el consiguiente debilitamiento de la posición de Hilarión Hernández Largaía.

¹³³ Desde su *Boletín de Cultura Intelectual* Montes i Bradley cuestiona con severidad estos posicionamientos y critica duramente la obra de Forner. Véase del autor, "La política y la estética en el XIX Salón de Rosario", *Boletín de Cultura Intelectual*, Rosario, a. 2, n. 21, julio 1940.

bilitamiento de las relaciones de la DMC y la Dirección del Museo con el poder político. La intervención de la DMC en junio 1944 con la renuncia de Manuel A. Castagnino, reemplazado en su cargo por el arquitecto Ermete De Lorenzi,¹³⁴ la derogación de la ordenanza referida a la remuneración del cargo de Director de Museo –que vuelve a ser ad-honorem– y la suspensión del subsidio nacional, fueron un preludio de lo que ocurrirá con Hilarión Hernández Larguía dos años más tarde.

La cesantía de Hernández Larguía y la destitución de Vanzo en 1946, marcaron el fin de la gestión de Hernández Larguía a cargo de la Dirección del Museo y abrió una nueva coyuntura para la cultura de nuestra ciudad. Los interventores de la DMC: el arquitecto Deolindo Saccone y el escultor Osvaldo Lauersdorf designaron como Director interino del Museo al pintor Juan Naranjo.

El año 1944 marcó un límite para las políticas culturales implementadas por la DMC y el Museo que significó el pasaje de estos actores a instituciones culturales privadas. Ese es el año de fundación del espacio cultural Amigos del Arte donde trabajarán activamente Manuel Castagnino e Hilarión Hernández Larguía siguiendo con su propuesta de actualización y difusión cultural. Según Paula Caldo y Sandra Fernández, 1944, es el año de “toque de queda de la escuela experimental” Gabriel Carrasco y el cincuenta “el de la cesantía de las protagonistas, Olga y Leticia” Cossettini.¹³⁵ Asimismo, como ha señalado Laura Badaloni “en medio de una suerte de cruzada antiliberal en la educación, el 28 de julio de 1943, se dispuso la intervención de la Universidad Nacional de Litoral”¹³⁶. Hechos que nos permiten inferir que el conjunto de

¹³⁴ Sobre el tema ver en este libro Guillermo Robles, “La cultura intervenida”.

¹³⁵ Paula Caldo y Sandra Fernández, “Las hermanas Cossettini, entre la ‘Escuela Nueva’ y el gobierno de “intervención” santafesina (1935-1943)”, X Jornadas de Historia de las Mujeres y V Congreso Iberoamericano de Estudios de Género: “Mujeres y Género: Poder y Política”, Luján, septiembre de 2010.

¹³⁶ Laura Badaloni, “Políticas de bienestar y control de la movilización social”, en Oscar R. Videla (director de tomo), *Nueva Historia de Santa Fe. El siglo Veinte. Problemas sociales, políticas de Estado y economías regionales (1912-1976)*. Tomo IX, Rosario, Prohistoria ediciones/ La Capital, 2006, p. 123.

prácticas innovadoras que se desplegaron durante la gestión de Juan Mantovani como Ministro de Instrucción Pública y Fomento de la Provincia de Santa Fe encontraron un límite.

Al referido “toque de queda” le siguió el advenimiento del Peronismo en 1946, movimiento político que fue percibido como hostil por los principales actores que encabezaron las políticas culturales que analizamos en nuestro trabajo, que aborda el período comprendido entre 1937 y 1946. Como ha señalado Federico Neiburg los sectores ligados al liberalismo político percibían al peronismo como “una manifestación local del fascismo”¹³⁷ y provenían de nucleamientos adversos al movimiento triunfante, nos referimos a su participación activa desde 1940 en Acción Argentina y luego en la Unión Democrática.

La nueva coyuntura histórica modificó por completo la trama de relaciones del campo cultural local, posicionando en las máximas colocaciones de decisión, prestigio y legitimidad a muchos de los sujetos que rivalizaron con la gestión encabezada por Manuel A. Castagnino e Hilarión Hernández Larguía, contándose entre los mismos los mencionados De Lorenzi, Lauersdorf y Saccone. Por entonces, en una sociedad marcada por una fuerte polarización y por la eferescencia política resultaba muy difícil reconocer logros y admitir errores.

La dinámica sostenida por la gestión mancomunada de la DMC y la Dirección del Museo no se mantuvo en los años subsiguientes. La política de apertura a la comunidad, de realización de múltiples cursos, conferencias y conciertos, tanto como la exhibición e itinerancia del Museo de Reproducciones Gráficas por muchas regiones del país, finalizaron. El énfasis en las adquisiciones de obras de arte nacional y local, como así también en la multiplicación exponencial de la biblioteca se vio disminuido. Así también, el correlato a nivel nacional de este cambio de orientación en las instituciones públicas se tradujo en la finalización de la gestión de Antonio Pedone (1930-1946) a cargo de la Dirección del Museo

¹³⁷ Federico Neiburg, *Los intelectuales y la invención del peronismo*, op. cit., p. 41.

Provincial de Bellas Artes de Córdoba y de Emilio Pettoruti en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata (1930-1947). Evidentemente se trata del fin de un ciclo y del inicio de una nueva condición para el desarrollo del arte y la cultura en nuestro país. Con el advenimiento del peronismo se produjo un cambio notable en las políticas institucionales y un giro en la política cultural.¹³⁸

¹³⁸ Sobre las complejas y polifacéticas posiciones del peronismo respecto de las artes visuales ver Andrea Giunta “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo”, en José Emilio Burucúa (dir. de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Vol. II, *op. cit.*, p. 57-118.

LA CULTURA INTERVENIDA

por

GUILLERMO ROBLES

Este artículo se centra en un breve pero intenso período de tensiones y reacomodamientos en el campo cultural rosarino, coincidente con un particular momento de la historia argentina signada por el golpe de estado nacionalista de junio de 1943 y la victoria electoral de Juan Domingo Perón en las elecciones de febrero de 1946.

Los acontecimientos elegidos para delimitar el período aquí estudiado son la renuncia a la presidencia de la Dirección Municipal de Cultura de Rosario de Manuel A. Castagnino en junio de 1944 y la cesantía de Hilarión Hernández Larguía como director del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” en abril de 1946. De este modo se pone fin a una exitosa gestión desarrollada en el ámbito cultural local, a partir de la década de 1930, desde organismos oficiales por personas que, sin embargo, comenzaron a ser cuestionadas desde algunos círculos de opinión por el hecho de que ninguna de ellas practicara disciplina artística alguna.

LA RENOVACIÓN DE LOS MIEMBROS DE LA DIRECCIÓN MUNICIPAL DE CULTURA

La Dirección Municipal de Cultura de Rosario fue creada en 1937 con el propósito de fomentar todas las manifestaciones culturales. La ordenanza que le dio nacimiento le asignó las siguientes atribuciones: fundar publicaciones y hacer crónica de arte; asesorar a la municipalidad en todo lo que al arte se refiere: monumentos y ornamentación edilicia, concursos artísticos; organizar salones, exposiciones, conferencias, conciertos; otorgar y solicitar premios, becas y subsidios y decidir la adquisición de obras para el Museo Municipal de Bellas Artes. Su reglamento interno establecía que quedaría constituida por un directorio ad honorem, compuesto por nueve integrantes: el director del Museo Municipal y otros ocho miembros nombrados por el Departamento Ejecutivo municipal, previo acuerdo con el Concejo Deliberante.

De esta manera se cristalizaba un antiguo anhelo de parte de la élite rosarina, preocupada en otorgar a las manifestaciones artís-

ticas locales algún resguardo de tipo oficial. Desde 1916 estaba constituida una Comisión de Bellas Artes que organizó al año siguiente el Primer Salón de Otoño. El éxito obtenido por la exhibición animó al intendente municipal a promover la creación de una Comisión Municipal de Bellas Artes con el objetivo de la celebración de salones anuales de arte y la creación de un Museo entre otros propósitos. De la misma formó parte Juan B. Castagnino ocupando el cargo de presidente en el período 1923-1924. Sin embargo dicha Comisión se enfrentó con una serie de inconvenientes a la hora de dotarse y dotar al Museo de un edificio propio, debido a la inadecuada asignación de recursos por parte del gobierno municipal y también a desacuerdos entre sus integrantes a la hora de fijar el lugar de erección del edificio.

En 1936 se disuelve la Comisión Municipal de Bellas Artes por renuncia indeclinable de todos sus miembros. La Comisión extinguida quedó a cargo de un Director Interino, Julio Alizón García, quien en abril de 1937 elevó una nota al Intendente para dar fuerza a las gestiones que venía realizando Luis Delfo Castagnino, en nombre de su madre, Rosa Tiscornia de Castagnino, quien finalmente convino en donar a la Municipalidad de Rosario la construcción de un edificio destinado a Museo Municipal de Bellas Artes. La donación fue aceptada inmediatamente por la Municipalidad, que en retribución denominaría al Museo Municipal de Bellas Artes con el nombre del hijo de la donante. Los planos y ejecución de la obra quedaron a cargo del estudio de arquitectura que Hilarión Hernández Larguía compartía con su ex compañero de facultad Juan Manuel Newton. La sede del edificio fue fijada en el predio municipal comprendido entre el Boulevard Oroño, la Avenida Pellegrini y las calles Alvear y Montevideo.¹ Así, a partir de ese mismo año 1937, la ciudad de Rosario pudo exhibir dos instituciones con carácter oficial dedicadas a la expresión cultu-

¹ Verónica Prieto. “Archivo del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino”, en *Colección histórica del Museo Juan B. Castagnino*, Rosario, Castagnino/Macro, 2007, p. 176-184. Biblioteca del MMBAJBC.

ral: la Dirección Municipal de Cultura (en adelante DMC), presidida por Manuel A. Castagnino y el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” (en adelante MMBAJBC) dirigido por Hilarión Hernández Larguía, unido por lazos de amistad con la familia de los mecenas. El edificio del MMBAJBC se transformó también en sede de la DMC. En la época se comenzó a denominar indistintamente al edificio como sede del museo o de la DMC. De hecho la mayor parte de las actividades, programadas por una u otra institución, se realizaba en el mismo local, generando en el público rosarino la costumbre de asistir a conciertos, conferencias y exposiciones de los temas más diversos.²

Desde la dirección del Museo, Hilarión Hernández Larguía apoyó decididamente a los artistas locales, sobre a todo a jóvenes como Carlos Uriarte, Nicolás Russo y Julio Vanzo, ocupando este último el cargo de Secretario. Si bien su actitud receptiva hacia las nuevas expresiones que compartían los cánones del arte moderno y la organización de actividades de extensión cultural como conferencias y conciertos atrajo la simpatía de gran parte del público también generó resistencias entre los artistas académicos.³ Muchos de los creadores consagrados en años anteriores comenzaron a sentirse excluidos y sustituidos injustamente por los jóvenes representantes locales de las últimas tendencias estéticas. Estas disputas por la legitimidad no tardaron en convertirse en enfrentamientos públicos.⁴

La DMC se convirtió rápidamente en uno de los escenarios privilegiados de estas disputas. En noviembre de 1939, por una serie de críticas que publicaron algunos diarios de la ciudad sobre el

² Mirta Sellarés. “Algunas consideraciones sobre salones y exhibiciones a partir de 1920”, en *Colección histórica del Museo Juan B. Castagnino*, op. cit., p. 188. Biblioteca del MMBAJBC.

³ Silvia Pampinella. “Biografía”, en Anibal Moliné y Lurá (dir). *Hilarión Hernández Larguía 1892-1978*, Rosario, Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño, 1993, p. 12. Biblioteca Municipal de Rosario Dr. Juan Alvarez.

⁴ Lorena Mouguelar, “Instituciones culturales, antifascismo y amistad. Luchas por la legitimidad en Rosario”, en *V Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*, Rosario, FHYA, UNR, 2008. [CD-Rom].

desempeño de Luis Ouvrard como jurado del II Salón Anual de Artistas Rosarinos y ante la falta de respaldo de la DMC, este pintor presentó su renuncia como vocal. A los pocos días, lo acompañaron el escultor Osvaldo Lauersdorf y Néstor Joaquín Lagos, periodista del diario *La Capital*. En su descargo, Lauersdorf, acusó que las decisiones del organismo se guiaban por el “nepotismo” para beneficiar a una “familia de artistas”, en clara alusión a la amistad entre Hilarión Hernández Larguía y el presidente del organismo municipal Manuel A. Castagnino.⁵

Las desavenencias entre los artistas plásticos se plasmaron también en el ámbito institucional. La mayoría de los artistas excluidos de las actividades organizadas por el Museo estaban afiliados a la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.⁶ El mismo día que se

5 *Ibidem*. Posiblemente esta alusión a una “familia de artistas” se refiera también al vínculo familiar entre Hernández Larguía y Rogelio Yrurtia, quien había sido beneficiado por la dirección con la adquisición de diversas obras de él y su esposa, la realización de una exposición y la instalación de dos de sus esculturas en el frente del museo. Ver en este libro el capítulo de Pablo Montini.

6 Formaban parte la Sociedad entre otros: Andrés Acuña, Eduardo Barnes, Jacinto Castillo, Manuel Ferrer Dodero, Nicolás Melfi, Luis Ouvrard, Félix Pascual, José Gerbino, Francisco La Menza, Carlos Véscovo, Osvaldo Lauersdorf, María Laura Schiavoni, Pablo Pierre, Demetrio Antoniadis, Enrique Swender e Inés Rotenberg, Eugenio Fornells y Juan de los Ángeles Naranjo. Durante la época la institución organizó salones plásticos en los cuales exponían sus afiliados, conferencias y clases de modelo vivo. Para más detalles sobre éstas actividades se pueden consultar las siguientes ediciones del diario rosarino *Tribuna*: jueves 29 de julio de 1943, p. 6; jueves 26 de agosto de 1943, p. 3; martes 11 de enero de 1944, p. 4; lunes 24 de abril de 1944, p. 8; lunes 21 de agosto de 1944, p. 3; jueves 31 de agosto de 1944, p. 2; martes 17 de octubre de 1944, p. 6; lunes 11 de junio de 1945, p. 3; jueves 5 de julio de 1945, p. 6; lunes 9 de julio de 1945, p. 6; jueves 27 de septiembre de 1945, p. 3; miércoles 10 de octubre de 1945, p. 3. En Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”. En Lorena Mouguelar. “Una amistad en tensión. Formaciones e instituciones culturales en Rosario hacia 1942”, recogido en Silvia Dolinko, et. al. *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis. VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 2011. p. 381, se caracteriza a esta asociación como “cambiante y heterogénea en todo sentido, que hacia los primeros años cuarenta congregó tanto a personas políticamente neutrales como a partidarios de tendencias totalitarias y a muchos creadores que luego integraron las filas del Peronismo”. La asociación contaba desde agosto 1945 como órgano de difusión de sus actividades la revista *Plásticos*.

inauguró la Escuela de Artes Plásticas de Rosario⁷ (12 de junio de 1942) se anunció la constitución de un grupo de pintores y escultores: la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes.⁸ Se unían allí artistas que años atrás habían participado en la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario, muchos de ellos afiliados al Partido Comunista o vinculados a partidos liberales o socialistas. Julio Vanzo fue nombrado secretario general de la Agrupación. Al ser al mismo tiempo secretario del Museo, el cargo tenía un considerable valor simbólico.⁹

Además, la decisión tomada por la Municipalidad en 1941 de convertir el cargo de director del MMBAJBC “ad honorem” en rentado e inamovible, provocó una nueva ola de discusiones públicas, ya que Hilarión Hernández Larguía se convertía así en el primer funcionario del área municipal de cultura que recibiría retribución monetaria y estabilidad laboral. Los argumentos de

- ⁷ El cuerpo de profesores de la Escuela estuvo integrado mayoritariamente por miembros de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, como fruto de la intervención ordenada por la Nación en marzo de 1944, que recayera en el vocal de la Comisión Provincial de Bellas Artes, Agustín Zapata Gollán. Félix Pascual y Bruno Di Melfi fueron designados como profesores titular y adjunto –respectivamente– de la asignatura Dibujo; Luis Ouvrard y Manuel Ferrer Doderó, de Color; José Gerbino, de Modelado; Carlos Véscovo, de Perspectiva; Pedro Sinópoli, de Historia del Arte y Ricardo Chaminaud, de Anatomía. La institución organizó además exposiciones de sus alumnos abiertas al público. Para más información se pueden consultar las siguientes ediciones del diario *Tribuna*: sábado 25 de marzo de 1944, p. 3; lunes 27 de marzo de 1944, p. 2; martes 4 de abril de 1944, p. 6; miércoles 24 de mayo de 1944, p. 3; jueves 10 de agosto de 1944, p. 4; martes 28 de noviembre de 1944, p. 3; sábado 24 de noviembre de 1945, p. 3. En la edición del martes 2 de enero de 1945, p. 6, hay un artículo con fotografías donde se describe detalladamente el método de enseñanza seguido por la Escuela. Ver también Lorena Mouguelar. “Una amistad en tensión. Formaciones e instituciones culturales en Rosario hacia 1942”, recogido en Silvia Dolinko, *op.cit.*; p. 380-1.
- ⁸ Formaban parte de la Asociación, entre otros: Andrés Calabrese, Jacinto Castillo, Pedro Gianzone, Leónidas Gambartes, Juan Grella, Santiago Minturn Zerva, Guillermo Godofredo Paino, José Paganini de la Torre, Nicolás Antonio de San Luis, Carlos Enrique Uriarte y Julio Vanzo. En el diario rosarino *Tribuna*, solo he hallado una mención a esta institución acerca de una exposición realizada por algunos de éstos artistas en la galería Renom, en la edición del 24 de mayo de 1945, p. 3. Sobre la AAPI también se puede consultar Lorena Mouguelar. “Una amistad en tensión. Formaciones e instituciones culturales en Rosario hacia 1942”, *op. cit.*, p. 380 y 382-3.
- ⁹ Lorena Mouguelar, “Instituciones culturales, antifascismo y amistad. Luchas por la legitimidad en Rosario”. *op.cit.*

la discusión atribuían estas modificaciones al interés de la familia Castagnino en asegurar el cumplimiento de los cargos impuestos a la Municipalidad con motivo de la cesión a la institución de un grupo de obras de arte europeo.¹⁰ Esta modificación provocó severas críticas desde el *Boletín de Cultura Intelectual* dirigido por Ricardo Montes i Bradley,¹¹ que significativamente recién fueron publicadas a finales de 1943, en consonancia con los cambios institucionales provocados por el golpe de estado de junio, que habían desplazado del gobierno municipal a quienes defendían las gestiones realizadas hasta el momento tanto en el Museo como en la DMC.¹² El *Boletín de Cultura Intelectual* fue una publicación periódica que apareció en Rosario entre 1938 y 1945 con el objetivo de informar y sentar posiciones en el terreno de las artes plásticas, la música, la literatura y el teatro con énfasis en las manifestaciones locales. Se trata de una importante fuente de consulta para un análisis crítico de la labor de estímulo cultural realizada desde los organismos municipales en las décadas de 1930 y de 1940. Cabe aclarar que si bien desde sus páginas arreciaron las críticas al primer director del MMBAJBC y a los “herederos” de Juan Bautista Castagnino –derramando simultáneamente satisfacción por las consecuencias que el recambio de autoridades municipales luego del golpe de estado de 1943 tuvo en la reconfiguración de fuerzas del espacio cultural rosarino– no puede atribuírsele un posicionamiento filo-clerical ni profascista. En la edición de julio de 1940 consideró “ecuánime y valiente” la actitud tomada por la DMC, presidida por Manuel A. Castagnino, al rechazar una protesta de

10 Mirta Sellarés, *op.cit.*, p.189. Biblioteca del MMBAJBC.

11 Ricardo Ernesto Montes i Bradley, abogado rosarino nacido en 1905, era reconocido por sus colaboraciones como crítico de arte para los periódicos *La Capital*, de Rosario y *La Nación*, de Buenos Aires. Como editor, fue responsable y director del *Boletín de Cultura Intelectual*, de los *Cuadernos del Litoral* y de la revista *Paraná*, hasta su exilio en México a partir de 1950. Cf. http://es.wikipedia.org/wiki/Ricardo_Ernesto_Montes_i_Bradley; acceso: 12 de julio de 2010; y *Rosario Biográfico*, Rosario, Tradiciones Argentinas, 1955, p. 778.

12 Lorena Mouguelar, “Instituciones culturales, antifascismo y amistad. Luchas por la legitimidad en Rosario”. *op.cit.*

la Junta Diocesana de Acción Católica contra los cursos de historia del arte que dictaba en Rosario Romero Brest;¹³ mientras que en otro número de 1944 festejó el fin de la ocupación nazi de París con la transcripción en francés de “La Marsellesa”.¹⁴

Si bien con anterioridad al golpe militar de junio de 1943, partió del Concejo Deliberante de la ciudad una propuesta –promovida por el concejal Félix Ordóñez– para reformar el reglamento de funcionamiento de la DMC, sobre todo con el objetivo de reemplazar a sus miembros, que la venían conformando sin modificación alguna desde el año 1940,¹⁵ no será sino hasta diciembre de 1943 cuando se tome una iniciativa decidida en este sentido, motorizada por el nuevo comisionado municipal de la Intervención Municipal, el ingeniero Hugo Gueglio.¹⁶ En ese mes se debía renovar parcialmente la conformación de la DMC, ante lo cual el comisionado municipal elevó una nota al rector interventor de la Universidad Nacional del Litoral solicitándole que proponga a algún miembro de las casas de estudio que funcionaban en Rosario para integrar el organismo municipal.¹⁷ Dicha gestión obtuvo el ingreso del arquitecto Ermete De Lorenzi –delegado interventor de la Facultad de Ciencias Matemáticas de la UNL (en la cual funcionaba la carre-

13 [Anónimo], recogido en *Boletín de Cultura Intelectual*. Rosario, a. 3, n. 21, julio de 1940; p. 100.

14 [Anónimo], recogido en *Boletín de Cultura Intelectual*. Rosario, a. 3, n. 21, julio de 1940; p. 27.

15 Desde 1940 hasta 1943 la DMC se conformó de la siguiente manera: Presidente: Manuel Castagnino; Vice-presidente: Ángel Ortiz Grognet; Secretario: Manuel Gómez Carrillo; Tesorero: Juan Manuel Vila Ortiz; Vocales: Hilarión Hernández Larguía, Federico Llobet, Emilio Pareto, Sebastián Soler y Juan Trillas. Cf. “Nómina de integrantes de la Dirección Municipal de Cultura”, en *Colección histórica del Museo Castagnino*, *op. cit.*, p. 195-6. Biblioteca del MMBAJBC.

16 La Intervención a la Municipalidad de Rosario por parte del Gobierno del golpe militar surgido en junio de 1943 reflejó las contradicciones que existían al interior del mismo: hubo diez comisionados municipales hasta 1946. El ingeniero Hugo Gueglio estuvo al frente del gobierno local desde el 27 de noviembre de 1943 hasta el 17 de julio de 1944.

17 [Anónimo], “Piden un miembro para la Dirección Municipal de Cultura. Nota del Comisionado Municipal de Rosario”, *Tribuna*, Rosario, viernes 24 de diciembre de 1943, p. 3. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

ra de Arquitectura)– a la DMC. Como aún restaba cubrir algunos cargos en el organismo, el comisionado municipal decidió en junio de 1944 el ingreso del pianista José Berrini y de los artistas plásticos César Caggiano y Osvaldo Lauersdorf. La designación de este último fue la que provocó la renuncia del presidente de la DMC Manuel A. Castagnino, acompañado por el resto de los integrantes que conformaban la entidad desde 1940: Juan Manuel Vila Ortiz, Emilio Pareto y Federico Llobet.

En una carta publicada en los diarios locales Manuel A. Castagnino explica las razones de su decisión:

Con sorpresa me he enterado de que, después de mantener desintegrada la DMC durante más de seis meses, se ha dictado resolución designando para cubrir las vacantes, además de los señores José Francisco Berrini y César Caggiano, quienes merecen todo mi respeto, a un señor que reiteradamente se ha constituido en detractor de mi gestión en esa institución y del Museo.

Interpreto en todo su alcance la intención del señor comisionado con respecto a mi persona, al efectuar esta designación que hace imposible, por razones de delicadeza, mi permanencia en la DMC, de la que soy presidente desde que se fundara. De ella me retiré con un profundo sentimiento de pesar [...] El señor comisionado ha prescindido de hechos claros y notorios; ha dado preferencia a quien públicamente se ha constituido en enemigo de mi persona, a pesar de que el señor comisionado podía fundadamente suponer que ello importaría el alejamiento de quienes han trabajado en forma honoraria, con toda su buena intención, su capacidad y un grado de desinterés que no me corresponde poner de manifiesto.¹⁸

La renuncia de Manuel A. Castagnino desnuda la imposibilidad de que continúe la colaboración estatal al proyecto de moderniza-

¹⁸ [Anónimo], “Aceptó las renuncias de la Dirección Municipal de Cultura y elevó la suya el Comisionado”, *Tribuna*, Rosario, miércoles 28 de junio de 1944, p. 3. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

ción cultural de la ciudad, que junto a otros miembros notables de la élite venía liderando desde la creación del MMBAJBC en 1937. Esta actitud obligó a las tendencias artísticas en pugna en la ciudad –motivada por la “política” de premiaciones de los Salones comentada más arriba– a medir sus respectivas correlaciones de fuerzas a través de publicaciones en los periódicos y revistas del “ambiente” y de la organización de actos públicos.

LA IMPUGNACIÓN DESDE EL *BOLETÍN DE CULTURA INTELLECTUAL*

Luego del golpe de estado de junio de 1943 y su consecuente reemplazo de las máximas autoridades a nivel local, el *Boletín de Cultura Intelectual* emprendió una campaña de desprestigio de la DMC y del director del MMBAJBC desde dos argumentos centrales: la “captura” de un organismo oficial por intereses privados y la ausencia de artistas entre los miembros del organismo municipal cultural.

El primer argumento es desarrollado a partir de un extenso y minucioso análisis de los decretos y las ordenanzas municipales relacionadas con el funcionamiento del Museo y de la DMC. El decreto número 509 del 27 de abril de 1937 se refiere a la construcción del edificio para el Museo de Bellas Artes de la ciudad. Montes i Bradley destaca las siguientes cláusulas: que la construcción del edificio será efectuada por exclusiva cuenta de la donante –Rosa Tiscornia de Castagnino– sin que la Municipalidad pueda sugerir el nombramiento de personal alguno en la obra y que la donante se reserva el derecho para revocar la donación en cualquier tiempo si la Municipalidad diese otro destino al edificio. De las ordenanzas números 24 y 25 subraya que la dirección y administración del MMBAJBC estará a cargo de un miembro nato de la DMC y que las adquisiciones de obras de arte para el Museo serán decididas por dicho organismo municipal. El decreto número 1303 del 27 de noviembre de 1937 designaba a los miembros de la flamante

DMC y oficializaba la designación de Hilarión Hernández Larguía al frente del MMBAJBC, evaluada en tono sumamente negativo por el editor del *Boletín*

[La]designación [...]del señor Hernández Larguía [...] ya entonces [provocó] sorpresa por cuanto no eran conocidas las condiciones de idoneidad que aquel reunía para ocupar un cargo indudablemente técnico [...] No se conocía al señor Hernández Larguía, otro título para aspirar al cargo, que el de arquitecto sin destaque y amistad con la familia del donante, en especial modo con quien simultáneamente resultaba designado miembro de la DMC (Manuel A. Castagnino), y por posterior elección de los nombrados, a propuesta precisamente del señor Hernández Larguía, asumía la presidencia del cuerpo.¹⁹

Luego, la ordenanza número 136 de 1941, que declara que la dirección y administración del MMBAJBC estará a cargo de un Director rentado e inamovible, designado por el Intendente, con acuerdo del Concejo Deliberante, a propuesta en terna de la DMC, con una asignación de \$600 mensuales. Y finalmente, la designación, mediante el decreto número 892 del 12 de diciembre del mismo año, por parte del Intendente, como director vitalicio y rentado a Hilarión Hernández Larguía (de una terna que incluía al secretario del Museo y al pintor Carlos Enrique Uriarte).

Montes i Bradley se escandalizó ante la actitud tomada en el seno del Concejo Deliberante por la bancada mayoritaria perteneciente a la Unión Cívica Radical, que en nombre de la democracia no había trepidado –siguiendo con su severo juicio– en sancionar, contrariando los preceptos legales vigentes, la inamovilidad absoluta para un cargo público a favor del director del MMBAJBC, sosteniendo que dicho privilegio sólo podía aplicarse a los miem-

¹⁹ Ricardo Ernesto Montes i Bradley. “El único empleado del país, inamovible e incondicionalmente. Un caso tan extraordinario como inaudito de favoritismo y privilegio”, *Balanza. Boletín de Cultura Intelectual*, Rosario, a.2, n. 23, septiembre de 1943, p. 116.

bros de la Corte Suprema de Justicia o de los tribunales inferiores del fuero federal. Y también arremetía contra parte de la familia Castagnino a la cual considera cómplice de lo que a su entender es el entronamiento absoluto de Hilarión al frente de la dirección del MMBAJBC. Remite –para justificar su embate– a la donación de dieciocho obras artísticas que realizaron al Museo en diciembre de 1941 Ángela Castagnino de Cánepa; Rosa Castagnino de Carrasco y María Elena, Luis Delfo, Guido, Armando, Mario y Manuel A. Castagnino. Afirmo que la misma fue realizada –entre otras cláusulas a su juicio muy poco generosas– a condición de que Hernández Larguía nunca pudiese ser removido de su cargo, con la posibilidad por parte de la familia de retirar las obras del Museo si aquel hecho llegara a producirse.²⁰

El segundo argumento intenta poner en duda la legitimidad de la DMC a partir de la conformación de sus miembros, destacadas personalidades de la élite rosarina que promocionaron las actividades artísticas en la ciudad, pero sin la presencia entre ellos de algún escultor, músico, pintor o escritor. Es así que el *Boletín de Cultura Intelectual* reflota la iniciativa del ex concejal Felipe Ordóñez, que había proyectado una ordenanza para modificar la conformación de la DMC. Para dicho proyecto había solicitado la opinión de personalidades vinculadas al ámbito artístico formulando las siguientes preguntas: “¿Deben tener representación los intelectuales en la DMC?” y “¿Cómo sugiere usted la modificación de la ordenanza?”²¹

Se obtuvieron las respuestas de las siguientes personalidades (entre paréntesis su actividad y lugar de residencia): Ermete De Lorenzi (arquitecto, Rosario); Troiano Troiani (escultor, Buenos

20 Todos los comentarios se encuentran en Ricardo Montes i Bradley. “El único empleado del país, inamovible e incondicionalmente...”, *op.cit.*

21 Las diferentes respuestas de la encuesta fueron publicadas en un apartado titulado “¿Debe cambiarse la forma de la Dirección Municipal de Cultura?” en las siguientes ediciones del *Boletín de Cultura Intelectual*: número 23 de septiembre de 1943, p. 123-124, número 24 de octubre de 1943, p. 137 y número 25/33 de enero/septiembre de 1944, p. 14.

Aires); Julio E. Payró (crítico de arte, Buenos Aires); Fausto Hernández (escritor, Santa Fe); Alejandro Christophersen (arquitecto y pintor, Buenos Aires); Bernardo Canal Feijoó (escritor, Santiago del Estero); Luis Ouvrard (artista plástico, Rosario); Antonio Sibellino (escultor, Buenos Aires); José Malanca (pintor, Córdoba); Stefan Erzia (escultor, Buenos Aires) y Juan Carlos Oliva Navarro (escultor, Buenos Aires). El listado da cuenta de los valiosos contactos mantenidos por el editor del *Boletín*, que de esta manera se presenta flanqueado por representantes consagrados del campo de las artes en todo el país en su embate contra la élite modernizadora rosarina. Sin embargo, en la respuesta de Julio E. Payró podemos encontrar alguno de los argumentos que esgrimirán aquellos actores del campo cultural local que saldrán en defensa de los miembros de la DMC. El reconocido crítico de arte contestó que:

[...] en la DMC [...] deben estar representados los artistas *al mismo título que todos los demás interesados en el progreso intelectual rosarino* [...] Tales representantes pueden o no ser pintores, escultores, músicos, etc. Ciertos artistas tienen la amplitud de visión necesaria para poder representar realmente los más diversos intereses del arte; otros son de miras más estrechas y *sólo representarían los intereses de un determinado sector artístico*. Por consiguiente, el hecho de ser artista *no es garantía suficiente de competencia e imparcialidad* en todos los casos.²²

Es así que Julio E. Payró considera innecesaria la modificación de la DMC sosteniendo que solo bastaría que el Intendente:

[...] designe a personas de reconocida capacidad, sean ellas artistas o *bien sagaces gustadores de la producción artística*. Lógico es

²² [Anónimo], “¿Debe cambiarse la forma de la Dirección Municipal de Cultura?, *Boletín de Cultura Intelectual*. Número 23. Rosario, a. 2, n. 23, septiembre de 1943, p. 124. El subrayado es nuestro

de suponer que el [Intendente], antes de hacer los nombramientos, consultará la opinión de las diversas asociaciones artísticas, literarias y musicales que, en cierta medida, se harán eco de las aspiraciones generales. Por otra parte creo saber que la DMC se hace asesorar frecuentemente por técnicos, como es el caso en los Salones rosarinos, en que jurados de especialistas reciben y premian las obras.²³

El escritor Fausto Hernández—delegado de la Sociedad Argentina de Escritores Filial Santa Fe a la Comisión Provincial de Cultura—introduce en su respuesta la problemática de hasta qué punto la presencia de un artista en un organismo oficial es garantía de representación de todo su colectivo, sumando así otra voz discordante con el propósito impugnador de la DMC que impregnaba la encuesta:

[...] Débese distinguir [...] lo que es representación gremial y lo que es representación cultural, para que la solución sea justa y equilibrada. Y como todo debe hacerse de acuerdo a la realidad del ambiente y de los acontecimientos, surge de inmediato la pregunta “¿A qué entidades se les debe reconocer representación, si hay cismas entre los plásticos y los músicos?”. Los plásticos y los músicos están divididos, al parecer profundamente, y ninguno podría dar una representación auténtica. Desde el punto de vista gremial el problema es insoluble, pero hay una solución si la representación es solo cultural.²⁴

Sólo Luis Ouvrard y Juan Carlos Oliva Navarro sintonizan enteramente con la afirmación sostenida por Ricardo Montes i Bradley de que son exclusivamente los artistas quienes deberían tener legítima cabida en un organismo oficial cultural. En su respuesta a la encuesta, el escultor de Buenos Aires, esgrime un tono desafiante frente a aquellos que no lo son:

²³ *Ibidem*. El subrayado es nuestro.

²⁴ *Ibidem*, p. 125.

¿Qué motivos hay, para que continuamente seamos juzgados por personas más o menos intelectuales: médicos, abogados, aficionados que muchas veces se dirigen en privado a los artistas solicitándoles opiniones, que luego al darlas e interpretarlas se prestan a enredos?

Deben los plásticos (pintores, escultores y grabadores) tener su representante, y mi opinión es que fuesen elegidos por voto secreto de los artistas mismos, poniéndoles como condición para votar, el haber sido admitidos tres veces en el Salón Nacional, Salón Rosario o Salón Santa Fe. Por voto secreto se eligen los jurados y de la misma manera pueden ser elegidos esos futuros miembros de la Dirección de Cultura.²⁵

Los demás entrevistados ensayaron en sus respuestas fórmulas conciliatorias, aconsejando siempre que los artistas integren el organismo oficial pero no necesariamente de manera excluyente. Bernardo Canal Feijoó apunta a que por lo menos un tercio de quienes conformen la DMC sean artistas, que conformarían a su vez una sub-comisión consultiva al interior del organismo. La respuesta de Stefan Erzia ofrece una fórmula que persigue el equilibrio en la representación de los distintos actores sociales comprometidos en cualquier política de desarrollo cultural:

Deben tener representación los artistas y también los escritores y profesionales especializados, por la índole múltiple que a esa dirección, le corresponde cumplir [...] Los artistas deben tener representación, en forma proporcional, pero nunca para imponerse por mayoría absoluta, numéricamente [...] De preferencia: 1 pintor, 1 escultor, 1 músico, 1 escritor, 1 periodista, 1 ingeniero o arquitecto, 1 doctor en ciencias económicas o contador, 1 abogado o médico [...] Si deben ser concejales algunos miembros, tomar de entre ellos los que tengan alguna de las cuatro últimas profesiones señaladas.

Todo dependerá del criterio y de la conciliación de opiniones, no pudiendo pretenderse una especialización ni un dominio para todas

²⁵ *Ibidem*, p. 14.

las ramas del arte y tampoco un sometimiento tácito o expreso por absoluta ignorancia en la cultura.²⁶

Frente al coro de respuestas de la encuesta, Ricardo Montes i Bradley afina sus argumentos, amparándose en el concepto durkheimiano de la “división del trabajo social”, como garantía del progreso social conducente al bienestar general. Desde dicho criterio de autoridad lanza sus invectivas contra la élite que desarrolló el intenso programa cultural en la ciudad y advierte a las nuevas autoridades locales sobre la inconveniencia de reeditarle su apoyo:

Aparece claro [...] el divorcio existente entre dos modos de pensar [...]: tradicionalistas, para América coloniales, y evolucionistas y revolucionarios, quienes [...] se manifiestan claramente partidarios de un progreso que aproxime al hombre al bienestar social, tanto más, cuanto mayor sea su competencia responsable y activa en la planificada aspiración común. En consecuencia, nótese como, resulta evidente, que los inadaptados sociales, los disconformes inveterados, los revoltosos contumaces, los acerbos, los presuntivamente resentidos, no son aquellos que aparecen acusados por los cómodos doctores, que actúan siempre reclamados por exigencias sociales de tipo de cronicón periodístico. En efecto; mientras éstos, tranquilos, beneméritos, dirigen lo que le es concretamente propio: la explotación inhumana de los colonos en el surco o la realización de la almoneda cotidiana, o la administración de justicia, verbi gracia, al tiempo que acuden solícitos a dirigir también, el arte y la guerra, la asistencia social y la pavimentación urbana, etc. en un afán por permanecer en el tinglado del gran mundo, o lo que es lo mismo, el mundo casquivano y farandulero; los otros, aquellos, en cambio, bregan infatigablemente, postulan, discuten, riñen si ha menester, nada más ni nada menos, que por que en lo social, cada individuo participe decorosamente en la construcción común lo que en última

²⁶ *Ibidem, ibid.*

instancia quiere decir, con diligencia, con responsabilidad, ergo con capacidad. [...]¿Convendrá recomendar a los gobernantes que no conocen estas cosas, y se dejan llevar un poco por la impresión primera que aprovechando ese desconocimiento, les asalta la voluntad y mal les dirige; convendrá prevenirles, llamándoles a la realidad? ¿Será necesario, una vez más, decirles que el enfermo reclama médico, la casa arquitecto, la batalla estratega, el analfabeto maestro y la cultura, la CULTURA, más que ninguna, profesores, especializados?²⁷

Es así que la renovación operada en la conformación de la DMC durante junio de 1944 es saludada con júbilo en un artículo del *Boletín*, que lleva el sugestivo título de “Ramalazos en el templo”.²⁸ Esta última palabra es una forma metafórica de designar al MMBAJBC, espacio que —como se aclaró antes— cobijaba también las reuniones y las actividades desarrolladas por la DMC. Siguiendo con la lógica establecida por la “división del trabajo” de Durkheim, Montes i Bradley resalta la pertenencia al ámbito universitario de los propulsores de la renovación: el comisionado municipal, ingeniero Hugo Gueglio y su asesor el doctor (médico) Mario Vignoles. Pero esa decisión, es interpretada además en una suerte de clave “histórico-evolutiva”, como una muestra de que Rosario deja de ser una “aldea” para convertirse en una “urbe”. Al fin se dejaban atrás, los “resabios de la colonia”, que habían permitido durante tanto tiempo el anacrónico privilegio de depositar en los “latifundistas” los destinos de la “cultura común”. En la misma edición, son presentados a los lectores los nuevos miembros de la DMC, destacando los méritos profesionales y académicos de cada uno de ellos, en el campo de la cultura y de las artes plásticas en particular. El arquitecto Ermete de Lorenzi es presentado como el “representante de la Universidad” en la DMC (ocupaba el puesto

27 Ricardo Montes i Bradley “La división del trabajo social”, *Boletín de Cultura Intelectual*, Rosario, a. 3, n. 25-33, enero/septiembre de 1944, p. 6.

28 Ricardo Montes I Bradley. “Ramalazos en el templo”, *Boletín de Cultura Intelectual*, Rosario, a. 3, n. 25-33, enero/septiembre de 1944, p. 1-3.

de Delegado Interventor a la Facultad de Ciencias Matemáticas de la Universidad Nacional del Litoral cuando fue convocado a integrar el organismo municipal). Pero también se lo vincula directamente con las prácticas artísticas, cuando entre sus antecedentes se consigna que ha publicado un “*Cantar Indígena para piano*” y un “*Ave María para armonium, violín y violoncello*”, amén de sus incursiones –cuyos resultados nunca fueron expuestos al público– en la escultura y en la pintura. César Caggiano, es presentado como discípulo de Fernando Gaspar, mencionándose los premios que ha obtenido en salones plásticos de Buenos Aires y Rosario, así como su participación como miembro del Jurado en varios de ellos. La mención de su participación en la creación de la Escuela de Artes Plásticas de Rosario, realza la pertinencia de la convocatoria realizada por el comisionado municipal para integrarse a la DMC. El pianista José Berrini, es investido como el representante de los músicos, destacándose su labor previa en la Comisión Nacional de Cultura y en la organización del Conservatorio Provincial de Música. Del polémico escultor Osvaldo Lauersdorf se consigna su participación como vocal en la DMC desde su creación hasta su renuncia en 1939 y se enfatiza tanto su participación y premiaciones en los Salones Nacionales como la formación recibida en Austria, Italia y Gran Bretaña.²⁹

Finalmente, Ricardo Montes i Bradley también se regocija con la decisión municipal de poner fin al carácter inamovible del cargo de director del MMBAJBC:³⁰

¡Pobre de él!, emigrante rosarino en ciernes, ilota poseso que cual los compañeros de la víspera, recoge la última esperanza, en su presunta militancia en un más presunto martirologio [...]; que aquí no se debate cuestión internacional alguna, que ya fuera él alemán

²⁹ Ver *Boletín de Cultura Intelectual*, Rosario, a. 3, n. 25-33, enero/septiembre de 1944, p. 3, 11, 14 y 18.

³⁰ Decreto Municipal número 1075 del 31 de enero de 1944, recogido en [Anónimo], “Una inamovilidad incondicional que dejó de serlo” en *Boletín de Cultura Intelectual*, Rosario, a. 3, n. 25-33, enero/septiembre de 1944, p. 10.

o inglés, yanqui o japonés, turco o lo que fuere, una sola es la verdad: es godo en el Museo ‘Juan B. Castagnino’, y cualquiera sea intendente de Rosario, amigo de Inglaterra o devoto de Alemania, admirador de Japón o solidario con los EE.UU. [...] que antes que ello, sea ecuaníme, deberá negarle derecho, a él que quiso quedarse con todo el Derecho para él solo.³¹

En esta ácida referencia a Hilarión Hernández Larguía, se critica por elevación a toda la red de instituciones en las cuales se respaldaba,³² que en el marco de los debates ideológicos de la Segunda Guerra Mundial conformaban un frente cultural antifascista y denunciaban como simpatizantes del totalitarismo a aquellos artistas e intelectuales locales que criticaban la labor desarrollada por la DMC antes de su renovación.

UNA TRIBUNA DE REIVINDICACIÓN DE LA CULTURA MODERNA

A partir de las primeras maniobras intervencionistas que se cernían sobre el organismo municipal de cultura, comenzó a gestarse, desde las páginas del diario *Tribuna*, una encendida defensa tanto de la labor desarrollada por la DMC desde su creación en 1937, como de la gestión de su director Manuel A. Castagnino. Este periódico, fue el vocero de las corrientes progresistas y liberales de la ciudad de Rosario, representadas en el plano político partidario por el Partido Demócrata Progresista, que en las elecciones de

³¹ Ricardo Montes i Bradley. “Ramalazos en el templo”, *op.cit.*, p. 3.

³² Me refiero entre otras al Colegio Libre de Estudios Superiores, la Asociación Rosarina de Intercambio Cultural Argentino Norteamericana ARICANA y la Asociación Rosarina de Cultura Inglesa ARCI. Sobre éste punto, véase en este libro el capítulo de Sabina Florio.

1946 llevó entre sus candidatos a electores para su fórmula a la gobernación de la provincia a Manuel A. Castagnino.³³

En primer lugar, se destacó el clima de “estabilidad institucional” en el que desarrollaron sus tareas, sin supeditar las manifestaciones artísticas a los intereses políticos o de grupos, lo que permitió “trazar planes y cumplir programas culturales” que además de exposiciones de cuadros y esculturas, comprendieron la organización de conciertos, cursos y conferencias y la edición de libros sobre arte y filosofía. Todo ello además en un marco de pluralidad doctrinaria e ideológica, reconocida por los numerosos invitados que participaron en sus actividades.

Los redactores del periódico no eluden la discusión en torno al perfil de los integrantes de la DMC y sostienen que

Se ha objetado a veces el *tipo de constitución* de la Dirección de Cultura, que debieran estar representadas las distintas ramas de la cultura. A primera vista este *concepto ‘gremialista’* parecería reflejar la realidad de un problema a resolver. No es así, en cambio. La objeción tendría valor [...] si al frente de la Dirección no se hubiera tenido especial cuidado en poner a *hombres de cultura general*, capaces de *resolver con sensatez y conocimiento los casos en que la ‘especialización’ supeditaría el criterio de todos al de uno solo* [...] Estas *digresiones de detalle* serían disputas de campanario frente a la *obra realizada*; frente al concepto conquistado y frente al prestigio que la Dirección de Cultura tiene [...] Sería inocuo suponer *modificaciones de dudosos resultados*, sería exponer a la ciudad a perder a una de sus instituciones que más la enorgullecen.³⁴

³³ Ver publicidad en *Tribuna*, Rosario, viernes 22 de febrero de 1946, p. 7. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

³⁴ [Anónimo], “Una obra que puede y debe ser preservada”, *Tribuna*, Rosario, miércoles 19 de enero de 1944, p. 6. El subrayado es nuestro. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

También se planteó la necesidad de definir y debatir el significado y los alcances de una política oficial de difusión cultural. Desde las páginas del diario se sostenía que era necesario preservar las condiciones de accesibilidad a la cultura que habían sido garantizadas por la DMC desde su creación. La defensa de los “intereses profesionales” que esgrimían aquellos que impugnaban la conformación del organismo por hombres “ajenos” al quehacer estrictamente artístico, conllevaba el riesgo de supeditar la cultura a sus aspectos puramente técnicos. Se advierte entonces desde el diario al comisionado municipal acerca de los riesgos que implicarían la adopción de una dimensión estrictamente “gremial” frente al problema cultural:

En los estados corporativos se comprobó que las ‘cámaras’ de artistas fracasaron en la tarea de difundir cultura y, muchas veces, las obras puestas ante los ojos del pueblo, eran el fruto de preeminencias profesionales, más que expresión de un verdadero arte. Captar la obra de arte, confrontarla con las necesidades espirituales ambientes, ponerlas al alcance del pueblo como una manera de cultivar su espíritu, es una función que requiere amplia perspectiva, un poco más allá de lo estrictamente profesional. Este es el carácter que ha tenido siempre nuestra Dirección de Cultura [...] Siempre primó el buen criterio de poner este organismo en manos de un grupo de personas que, si en muchos casos no eran profesionales de tal o cual manifestación artística, sabían de ella, le profesaban amor, y estaban exentos de ciertas pasiones. Así pudo alcanzar prestigio y autoridad [...] De otro modo, tal vez se hubiera visto perturbada hasta por diferencias profesionales muy lógicas y explicables entre quienes abrazan con fervor una actividad determinada.³⁵

³⁵ [Anónimo], “La difusión de la cultura por organismos oficiales”, *Tribuna*, Rosario, lunes 26 de julio de 1944, p. 8. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

La defensa de la labor realizada por los integrantes de la DMC no se limitó a la publicación de artículos periodísticos. Fue así que se organizó una cena en homenaje al ex director de la DMC, Manuel A. Castagnino, en el Hotel Savoy, a la que asistieron más de 600 personas. La lista de personalidades e instituciones que adhirieron al acto fue publicada en consecutivas ediciones de *Tribuna*. En ella, además de artistas plásticos, se destaca la presencia ex intendentes, propietarios de diarios, dirigentes políticos, empresarios y socios fundadores del exclusivo Club Rosarino de Pelota, del cual el propio Manuel fue también socio fundador.³⁶

³⁶ La siguiente lista, incompleta, de personalidades que auspiciaron el evento da cuenta de la amplitud de los apoyos recibidos: Fermín Lejarza, Horacio Sánchez Granel, David Staffieri, Néstor Joaquín Lagos, Alberto Arrué Gowland, Horacio Thedy, Alfredo Laborde, Juan Sugasti, Raúl Casas, José Antelo, Alejandro Bianchi, Camilo Muniagurria, Ricardo Lagos, Enrique Antolín, Ernesto Flores Bravo, Gonzalo Colombres, Ernesto Fábrega, Raúl H. Ortiz, Ricardo de Elía, Rafael González del Cerro, Juvenal Machado Doncel, Nicanor Molinas, José Grasso Grognet, Leonardo Benvenuto, Hernán Gómez, Alejandro Bonome, Horacio Butler, Alfredo Bigatti, Raffaele Ferrara, Raquel Forner, Oscar Muller, Hugo Ottman, Ricardo Orta Nadal, Alfredo L. Palacios, Esteban Morcillo, Orlando Pierri, Emilio Pettoruti, José Perrone, Julio Rinaldini, Jorge Romero Brest, José Luis Romero, Enrique Uriarte, Antonio Berni, Miguel Victorica, Julio Vanzo, Adolfo Bioy Casares, Calixto Lassaga, Horacio Caillet Bois, Antonio Camarasa, Manuel Coutaret, Leónidas Gambartes, Juan Grella, Domingo Garrone. Además de los adhesiones individuales, se recogieron las de las siguientes instituciones: Colegio Libre de Estudios Superiores (filial Rosario), Sociedad Argentina de Escritores (filial Santa Fe), Biblioteca del Consejo de Mujeres (filial Rosario), Sociedad Central de Arquitectos (División Provincia de Santa Fe), Asociación Cooperadora Escuela Experimental Gabriel Carrasco, Asociación de Pintores y Escultores de Córdoba, Asociación de Artistas Independientes de Rosario, Sociedad Damas de Caridad, Asociación Ana María Benito (de ex alumnas de la Escuela Normal de Profesoras n° 2), Sociedad Filarmónica de Rosario y Ateneo Luis Bello del Centro Español de Unión Republicana de Rosario. Las listas de adhesiones fueron publicadas en las siguientes ediciones del diario *Tribuna*: domingo 2 de julio de 1944, p. 3; sábado 8 de julio de 1944, p. 3; jueves 13 de julio de 1944, p. 2 y sábado 15 de julio de 1944, p. 6. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc. Constituye un caso especial el de Francisco La Menza, que renunció como secretario de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Rosario, debido a las presiones a las que había sido sometido para apoyar la convocatoria a un homenaje al comisionado municipal Hugo Gueglio (responsable en última instancia de la renuncia de Manuel A. Castagnino) organizado por la institución. Ver [Anónimo], “Renuncias en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos”, *Tribuna*, Rosario, miércoles 19 de julio de 1944, p. 3. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

En la cena, tocó al médico Luis González Sabathié, dirigir a los comensales las palabras de reconocimiento a Manuel A. Castagnino, filiendo su contribución a la cultura de la ciudad a la labor iniciada en las primeras décadas del siglo xx por su hermano Juan B. Castagnino y los hombres de la Asociación El Círculo y de las primeras Comisiones de Cultura, cuyos esfuerzos se vieron coronados con la construcción del Museo Municipal de Bellas Artes. La accesibilidad a las producciones artísticas por parte de toda la población, gracias al acompañamiento por parte de los organismos oficiales a las iniciativas privadas, es puesta nuevamente de manifiesto en la alocución, resaltando de esta manera, todo lo que se estaba poniendo en juego con la decisión de desarticular el proyecto que felizmente se venía desarrollando desde hacía seis años:

Los médicos en nuestro constante contacto con el dolor y las miserias en sus más crudas y dolorosas manifestaciones, sabemos bien de la obra de desintegración moral que va cumpliendo el complejo de inferioridad en que se mira colocado el carente de recursos materiales. Se obsesiona de manera muy especial por los deleites de categoría superior, sólo posibles a los potentados, a los que piensan recreándose en sus colecciones de arte.

Y el museo pone al alcance de todos en las mejores condiciones; con la más amplia liberalidad, obras en tal cantidad y de tal valía, que jamás podría reunir el más poderoso de los hombres, siendo uno de sus más grandes méritos, que la loable acción se ha cumplido sin echar mano a bajos recursos de propaganda, sin falsear su importancia [...]

El razonamiento más elemental de cualquiera de los que traspasen las puertas del museo es de que en esta ciudad no sería posible privadamente reunir tal colección de cuadros, estatuas y libros de arte, y todo está a su alcance, sin limitaciones, aparte de las elementales para su conservación y su mejor disfrute. Ello constituye una viva y elocuentísima lección de sano y fecundo optimismo, pues allega el convencimiento de que hay quien pone su empeño, toda su

capacidad, todo su interés, en reunir esas obras, en conservarlas en su más adecuada colocación.³⁷

En las palabras de agradecimiento que dirigió a su auditorio Manuel A. Castagnino (reproducido en el Apéndice de este capítulo) se recrean los tópicos a partir de los cuales el periódico *Tribuna* defendió su gestión al frente de la DMC. Se denuncia así la falsa dicotomía entre especialistas y mecenas del arte en la cual se centraron las impugnaciones sostenidas desde el *Boletín de Cultura Intelectual*, y se perfila una definición de la cultura en términos mucho más amplios y humanistas. El ex presidente de la DMC también deja en claro que su renuncia al cargo no implica dejar el campo cultural librado a sus contrincantes, animando a sus escuchas a continuar desarrollando un programa modernizador y democrático de la cultura local por fuera de los ámbitos oficiales, circunstancialmente arrebatados.

LOS SALONES PLÁSTICOS DURANTE LA INTERVENCIÓN DE LA DMC

La exitosa estrategia de acompañamiento a los miembros renunciantes de la DMC apoyada por parte de numerosos y renombrados miembros de la élite local, terminó forzando la renuncia del comisionado municipal responsable de la renovación de los cuadros del organismo municipal: el ingeniero Hugo Gueglio.³⁸ Dicho acontecimiento, más el hecho de que no se había procedido al reemplazo total del elenco que formaba parte de la DMC, signó la suerte del desenvolvimiento en sus funciones de Ermete De Lorenzi, Osvaldo

³⁷ [Anónimo], “El banquete al ex presidente de la C. Municipal de Cultura”, *Tribuna*, Rosario, sábado 15 de julio de 1944, p. 6. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

³⁸ [Anónimo], “Fue aceptada la renuncia del comisionado municipal de Rosario”, *Tribuna*, Rosario, sábado 15 de julio de 1944, p. 3. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

Lauersdorf, José Berrini y César Caggiano. Un nuevo comisionado municipal, el teniente coronel Aldo Botti, decretó en agosto de 1944 la caducidad de sus mandatos y designó como Interventores de la DMC a los funcionarios municipales secretario adscrito Ismael Serrano y Subsecretario de Obras Públicas e Industria Carlos Funes.³⁹ Desavenencias en el interior del cuerpo municipal determinaron poco tiempo después, en diciembre del mismo año, un recambio de nombres en la Intervención, siendo designados a partir de ese momento como Interventores el secretario de Hacienda y Administración, Ángel González Theyler y el asesor letrado de la municipalidad Manuel Cansino.⁴⁰ Cuando este último fue elevado al cargo de comisionado municipal, en abril de 1945, resolvió nombrar como nuevo interventor al contador de la Municipalidad, Juan Papis.⁴¹

A pesar de este panorama inestable que presentaba el involucramiento directo de las autoridades oficiales en el espacio cultural, las diferentes Intervenciones de la DMC pudieron garantizar las convocatorias a los salones plásticos: el XXIII y XXIV Salón de Arte de Rosario, el Segundo Salón del Grabado de Rosario y el V y VI Salón Anual de Artistas Rosarinos.

El XXIII Salón de Arte de Rosario logró salir indemne del primer recambio del elenco de la DMC. El mismo se comenzó a organizar cuando Manuel A. Castagnino era todavía el presidente del organismo municipal, pero fue inaugurado el 9 de julio de 1944 por el nuevo presidente, el arquitecto Ermete De Lorenzi. La configuración de los Jurados de Selección y Premios, para cada una de las secciones del certamen (Pintura y Escultura) se realizó siguiendo el reglamento confeccionado con anterioridad a la Intervención.

³⁹ [Anónimo], “Ha sido intervenida la Comisión Municipal de Cultura”, *Tribuna*, Rosario, sábado 19 de agosto de 1944, p. 3. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

⁴⁰ [Anónimo], “Nueva intervención en la DMC”, *Tribuna*, Rosario, viernes 10 de diciembre de 1944, p. 3. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

⁴¹ [Anónimo], “Se hizo cargo el interventor de la DCM”, *Tribuna*, Rosario, viernes 13 de abril de 1945, p. 6. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

Según el mismo, el cuerpo se conformaba de la siguiente manera: un miembro de la DMC que presidirá en su carácter de representante de la institución organizadora del certamen, dos miembros designados por la DMC y dos elegidos por los artistas concurrentes que tengan derecho a voto y que serán los artistas que hayan expuesto anteriormente dos veces en los salones anuales oficiales de Rosario, de la Comisión Provincial de Bellas Artes de Santa Fe o de la Comisión Nacional de Bellas Artes.⁴² En la Sección Pintura el Jurado fue integrado por Enrique Policastro y Gastón Jarry (designados por los artistas concurrentes) junto a Manuel A. Castagnino en su carácter de miembro de la DMC, que designó además a Félix Pascual y Leónidas Gambartes. En la sección Escultura: Antonio Sibellino y Juan Grillo (designados por los artistas concurrentes); Federico Llobet (como miembro de la DMC); José Gerbino y Nicolás Antonio de San Luis (designados por la DMC).⁴³

El Segundo Salón del Grabado de Rosario se desarrolló entre el 16 de septiembre y el 1º de octubre de 1944. La muestra estuvo integrada por 265 obras pertenecientes a 86 autores.⁴⁴ Fueron invitados especialmente al mismo –por los entonces Interventores de la DMC Ismael Segovia y Carlos Funes– los artistas Alberto Nicasio y Víctor L. Rebuffo, quienes enviaron 29 y 69 producciones respectivamente. De dicho Salón, la Intervención de la DMC resolvió adquirir para el MMBAJBC la cantidad de 21 producciones (litogra-

42 [Anónimo], “Organiza la Dirección Municipal de Cultura el xxiii Salón de Rosario”, *Tribuna*, Rosario, sábado 6 de junio de 1944, p. 6. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

43 [Anónimo], “Designaron ayer los jurados por los concurrentes al xxiii Salón de Rosario”, *Tribuna*, Rosario, jueves 15 de junio de 1944, p. 2. En el Apéndice a este capítulo se detalla la adjudicación de los premios de los sucesivos Salones. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

44 [Anónimo], “Mañana se inaugurará el Segundo Salón del Grabado de Rosario”, *Tribuna*, Rosario, viernes 15 de septiembre de 1944, p. 8. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

bados, xilografías, aguafuertes, buril y punta seca) por un valor total de m\$N 2.000.⁴⁵

El 7 de octubre de 1944 quedó inaugurado el v Salón Anual de Artistas Rosarinos. La muestra estaba exclusivamente dedicada a los artistas plásticos locales con una residencia comprobada e inmediata en la ciudad no menor a cinco años. Se decidió que como miembros de los Jurados de Selección y Premios actuarían una persona designada por la Intervención de la DMC –que ejercerá la presidencia del cuerpo– tres artistas plásticos designados por la Intervención y un plástico elegido por los concurrentes.⁴⁶ Los interventores designaron a Juan Berlingieri como presidente y a los artistas plásticos María Laura Schiavoni, Manuel Suero y Carlos Enrique Uriarte. Por los artistas concurrentes había sido designado Julio Vanzo, quien posteriormente renunciara al cargo junto a Manuel Suero.⁴⁷ Si bien no hemos hallado ninguna documentación en la cual estos artistas expliciten los motivos de su decisión, la misma puede ser leída en clave de impugnación a las autoridades de la Intervención de la DMC.

45 DMC, *Libro de Actas N° 16*, Informe N° 2 de la Intervención de la DMC del 3 de octubre al 9 de noviembre de 1944, p. 12-13. AMMBAJBC. A continuación las obras, los artistas y los montos de cada adquisición, transcritos de la citada fuente: *Mujeres en la feria* (litograbado) de Adolfo Bellocq, por m\$N 80; *Palanquero* (xilografía) de César López Claro, por m\$N 40; *Bacanal antiguo* (xilografía) de Laura del Carmen Bustos Vocos, por m\$N 60; *El acróbata* (xilografía) de Sergio Sergi, por m\$N 80; *El encuentro* (xilografía) de Ricardo Supiciche, por m\$N 30; *El rayo* (xilografía) de Rodolfo Castagna, por m\$N 70; *Usina* (xilografía) de Ricardo Warecki, por m\$N 60; *Madre* (xilografía) de Juan Grela, por m\$N 40; *Barrancas de Córdoba* (xilografía) de Pedro Pablo Pont Verges, por m\$N 45; *Flores* (aguafuerte) de Blanca H. Pastor, por m\$N 90; *Objetivo* (aguafuerte) de Regino Abraham Vigo, por m\$N 80; *Pastorcito* (aguafuerte) de Miguel Ángel Elgarte, por m\$N 150; *Peregrino* (buril) de Ana María Moncalvo, por m\$N 200; *Límite de la capital* (punta seca) de Rebeca Guitelzon, por m\$N 70; *Marta* (punta seca) de Juan Berlingieri, por m\$N 70; *La taberna* (xilografía) de Mario Heredia, por m\$N 30; Víctor L. Rebuffo: *El arado* (xilografía) por m\$N 100, *Victrolera* (xilografía) por m\$N 90, *Caballos* (xilografía) por m\$N 100, *Segadores* (xilografía) por m\$N 100 y *Momento gris* (xilografía) por m\$N 100. AMMBAJBC.

46 [Anónimo], “Preparan el v Salón Anual”, *Tribuna*, Rosario, jueves 14 de septiembre de 1944, p. 2. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

47 [Anónimo], “Designaron Jurados para el v Salón Anual de Artistas Rosarinos”, *Tribuna*, Rosario, 17 de septiembre de 1944, p. 8. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

De manera similar podría ser interpretada la decisión de José Gerbino de renunciar a los premios que se le concedieron en este Salón. En una carta dirigida a los interventores de la DMC, Manuel Segovia y Carlos Funes, el artista desgrana severos juicios sobre la situación que atravesaba el campo local de las artes plásticas, explicando así los motivos que lo forzaron a adoptar tamaño desaire:

[...] En desacuerdo con la forma de constituirse los Jurados y otras fallas del reglamento, no puedo, por razón de ética, confirmar con mi presencia un acto emanado de procedimientos dudosos, ni aceptar ningún premio discernido en tales condiciones.

Los certámenes artísticos deberían rodearse de toda clase de garantías para no malograr los verdaderos valores artísticos. Además, si la DMC no se empeña en corregir los males que han provocado estos conflictos, hará suyos todos los procedimientos de aquellas personas que hasta hoy han usufructado [sic] del privilegio de pertenecer o actuar dentro de la órbita del organismo patrocinante.

Por todo lo que antecede, no vale la pena hacer ostentación de arte como expresión superior del espíritu, sino como un adiestramiento para el asalto a los premios y prebendas, procedimientos que repugna a los que luchamos por una realización del arte por el arte. La industria de los premios ha creado este aire asfixiante entre los artistas, haciendo triunfar aparentemente a los más listos que en definitiva no van a ninguna parte.⁴⁸

Se podría interpretar el malestar expresado por el presidente de la SAAP de Rosario como un acto público de protesta frente al cambio de actitud de los representantes –a nivel municipal– del régimen inaugurado en 1943, luego de haber decretado el reemplazo de Ermete De Lorenzi, César Ángel Caggiano, José Berrini y Osvaldo Lauersdorf como miembros de la DMC, por funcionarios de la Intendencia completamente ajenos al ámbito de las diferentes

⁴⁸ DMC, *Libro de Actas N° 16*, Informe N° 2 de la Intervención de la DMC del 3 de octubre al 9 de noviembre de 1944, p. 16. AMMBAJBC.

manifestaciones artísticas, manifestando claramente con dicha decisión, su prescindencia con respecto a las pujas que atravesaban al campo artístico rosarino de la época.

Los discursos pronunciados por los interventores de la DMC y el Comisionado Municipal en funciones en ocasión de la inauguración del Salón fortalecen esta presunción. Así, Ismael Segovia expresó que:

Nosotros [...] hemos venido aquí con el fin de darnos cuenta de la situación en que se encontraba todo lo referente a la cultura de la ciudad y dentro de las instituciones que habíamos recibido, darle toda la amplitud indispensable y precisa emanada de la función del Estado [...] Al inaugurar este salón [...] dejamos constancia de que no le preocupa a la intervención tanto el acordar premios, así como las pequeñas cuestiones entre los artistas, sino una cuestión de orden superior, cuestión que es el estímulo del gusto como estímulo del ambiente, capacitado para captar la obra del artista, que pueda valorizarla y comprenderla, dentro del espíritu nativo del espíritu argentino.⁴⁹

En el mismo acto de inauguración en el MMBAJBC, el comisionado municipal, teniente coronel Adolfo Botti agradeció a los interventores de la DMC:

[...] el empeño y el afán que han puesto de manifiesto y que en todo momento han hecho llegar para poder estabilizar la unión y la comprensión dentro de Rosario.

En ese sentido, ellos han escuchado y seguido las indicaciones que yo siempre les he dado, diciéndoles que el norte que los debe guiar en sus tareas es que todos los que lleguen a esta casa se sientan

⁴⁹ [Anónimo], “Ayer se inauguró el v Salón Anual de Artistas Rosarinos”, *Tribuna*, domingo 8 de octubre de 1944, p. 4. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

cómodos, unidos y que eliminen toda pequeña diferencia que pueda surgir.⁵⁰

El xxiv Salón de Arte de Rosario se desarrolló en el marco de una tensa polarización social y política a nivel nacional, entre el 7 y el 31 de octubre de 1945. Un mes antes los partidos políticos tradicionales y entidades de propietarios movilizaron en Buenos Aires a una gran multitud que exigía a los militares la entrega del Gobierno Nacional a la Corte Suprema de Justicia. Entretanto, se sucedían por aquellos meses, enfrentamientos callejeros casi diarios entre grupos que manifestaban su alegría por la victoria de los Aliados en la Segunda Guerra Mundial y los partidarios de la ascendente figura del Coronel Perón, que se presentaba como garantía de continuidad del régimen militar nacionalista. Los artistas plásticos no fueron ajenos al surgimiento de las nuevas antinomias y fue así que en Buenos Aires, muchos de ellos decidieron no concurrir al Salón Nacional de Bellas Artes de 1945, y —a manera de protesta contra las autoridades designadas en el área cultural por el régimen militar— decidieron organizar una muestra “independiente”.⁵¹

Frente a la inminente convocatoria de los Salones de Arte de Rosario y de Artistas Rosarinos por parte de la Intervención de la DMC, la Asociación de Artistas Plásticos Independientes organizó un boicot a los mismos, como expresión de repudio a “los gobier-

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ Entre los expositores y adherentes a la misma figuraron (la lista no es exhaustiva): Antonio Berni, Alfredo Bigatti, Alejandro Bonome, Rodrigo Bonome, Norah Borges, Horacio Butler, Carlos de la Cárcova, Juan Carlos Castagnino, Emilio Centurión, Lucio Fontana, Raquel Forner, Juan Grela, Leo Gambartes, Anselmo Piccoli, Orlando Pierri, Enrique Policastro, Guillermo Paino, Víctor Rebuffo, Antonio Sibellino, Lino Spilimbergo, Julio Vanzo, Domingo Viau, y Abraham Vigo. [Anónimo], “La actitud de los artistas del Salón Nacional debe ser imitada”, *Tribuna*, Rosario, viernes 24 de agosto de 1945, p. 8. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

nos *de facto*".⁵² Como en ocasiones anteriores, la conformación del Jurado de selección y premiación de obras despertó resquemores entre muchos artistas que cuestionaron la designación como miembro del mismo del Interventor del Museo Nacional de Bellas Artes, Juan Zocchi. Es así que –si bien aludieron a compromisos contraídos con anterioridad– Ángel Guido y Manuel Ferrer Dodero renunciaron a formar parte del Jurado del xxiv Salón de Arte de Rosario,⁵³ que finalmente quedó conformado por el aludido Juan Zocchi, Eugenio Fornells, Raúl Mazza, Fernando Pascual Ayllón y Cleto Ciochini.⁵⁴

El Interventor de la DMC, contador de la Municipalidad Juan Papis, desplegó una serie de estrategias con el fin de garantizar el éxito del Salón: incorporó tres nuevos premios de adquisición en las secciones Pintura, Dibujo y Grabado;⁵⁵ remitió reglamentos y boletas de presentación de obras a instituciones y agrupaciones

52 [Anónimo], "Artistas plásticos dieron una declaración de repudio a los gobiernos dictatoriales", *Tribuna*, Rosario, miércoles 5 de septiembre de 1945, p. 2. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc. Firmaron la declaración Hermenegildo Giannone, Jorge Paganini de la Torre, Juan Grela, Leo Gambartes, Julio Vanzo, Guillermo Paino, Godofredo Paino, Ricardo Sívori, Domingo Garrone, Carlos Biscione, Amadeo López Armesto, Francisco García Carrera, Alfredo Laborde, Santiago Minturn Zerva e Inés Rotemberg.

53 DMC, *Libro de Actas N° 16*, Informe N° 8 de la Intervención de la DMC del 1 de agosto al 30 de septiembre de 1945. Correspondencia recibida, p. 98-99 y 103. AMMBAJBC.

54 DMC, *Libro de Actas N° 16*, xxiv Salón de Rosario. Actuaciones Producidas, p. 100, 138-140 y 147. AMMBAJBC. Las candidaturas de Fernando Pascual Ayllón y Cleto Ciochini para integrar el Jurado en representación de los artistas plásticos fueron auspiciadas por el presidente del Círculo de Bellas Artes, Arturo Dresco.

55 DMC, *Libro de Actas N° 16*, xxiv Salón de Rosario. Actuaciones Producidas, p. 137-138. AMMBAJBC.

de artistas de Rosario, Santa Fe, Córdoba y Buenos Aires,⁵⁶ y envió notas a diarios y publicaciones periódicas de Buenos Aires y Rosario solicitándoles la concurrencia de sus críticos de arte.⁵⁷

Pero si nos atenemos a la evaluación que realizó el periódico *Tribuna*, podemos interpretar que el xxiv Salón de Arte de Rosario estuvo lejos de reeditar el impacto de sus antecesores, tanto por el bajo número de artistas concurrentes como por la escasa calificación de los mismos.⁵⁸

El vi Salón Anual de Artistas Rosarinos (11 al 30 de noviembre de 1945) tampoco escapó a las tensiones que recorrían el campo de las artes plásticas del momento. Casi seguramente con la intención de comprometer la participación de los grupos de artistas plegados al boicot a los Salones oficiales, el Interventor de la DMC Juan Papis resolvió modificar el reglamento de conformación del Jurado. En esta ocasión, el mismo estaría integrado por un presidente con derecho a desempate elegido por la DMC, un representante de la Comisión Provincial de Bellas Artes y tres delegados nombrados por “las entidades plásticas más representativas de Rosario”.⁵⁹ El Interventor también cursó notas invi-

⁵⁶ DMC, *Libro de Actas N° 16*, Informe N° 8 de la Intervención de la DMC del 1 de agosto al 30 de septiembre de 1945. Correspondencia enviada, p. 107, 110 y 113. AMMBAJBC. Entre los destinatarios figuran las siguientes instituciones y agrupaciones: SAAP de Buenos Aires, Círculo de Bellas Artes de Buenos Aires, Asociación Estímulo de Bellas Artes de Buenos Aires, Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova, Sociedad Argentina de Artistas Plásticos El Camoatí de Buenos Aires, Taller Unión de Plásticos de Córdoba, Asociación de Pintores y Escultores de Córdoba, Sociedad de Artistas Plásticos Locales de Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe, Escuela de Artes Plásticas de Santa Fe, SAAP de Rosario, Agrupación de Artistas Plásticos Refugio, Agrupación de Artistas Plásticos Independientes y Amigos del Arte de Rosario.

⁵⁷ DMC, *Libro de Actas N° 16*, Informe N° 8 de la Intervención de la DMC del 1 de agosto al 30 de septiembre de 1945. Correspondencia enviada, p. 114. AMMBAJBC.

⁵⁸ [Anónimo], “El xxiv Salón de Rosario”, *Tribuna*, Rosario, jueves 4 de octubre de 1945, p. 2. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc. En el Apéndice de este capítulo se reproduce una estadística comparativa de los Salones de Arte de Rosario entre 1938 y 1945.

⁵⁹ DMC, *Libro de Actas N° 16*, Informe N° 9 de la Intervención de la DMC, p. 177. AMMBAJBC.

tándolos a concurrir a su despacho –para conversar acerca de la organización y desarrollo del Salón– a los presidentes y secretarios de la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio, de la SAAP de Rosario, de la Asociación de Profesores Normales Nacionales de Dibujo y hasta de la “díscola” Agrupación de Artistas Plásticos Independientes.⁶⁰ Finalmente el Jurado estuvo presidido por Eugenio Fornells y participaron como vocales Carlos Véscovo (en representación de la Comisión Provincial de Bellas Artes), Isidoro Mognol, José Gerbino y Juan D. Naranjo, lo cual nos permite deducir que sólo la SAAP de Rosario respondió a la convocatoria de participación. Hay que acotar también que Pablo Pierre, un artista plástico que formó parte de la mencionada agrupación, solicitó que retirasen sus envíos de la muestra.⁶¹

EL MMBAJBC DURANTE LA INTERVENCIÓN

Si bien con la intervención a la DMC quedaba claro que el nuevo régimen nacionalista instalado a partir de 1943 era portador de un proyecto que perseguía una modificación integral de la sociedad, la permanencia de Hilarión Hernández Larguía al frente del MMBAJBC también demostró que el nuevo elenco gubernamental registraba la incidencia que aquellos actores sociales que no colgaban e incluso se oponían abiertamente a su proyecto tenían en el campo cultural rosarino. De este modo, frente a las sucesivas intervenciones que el gobierno militar ensayaba en el organismo cultural de la Municipalidad, el diario *Tribuna* festejaba de todos modos que se hayan “mantenido algunos resortes de seguridad

⁶⁰ *Ibidem*, p. 156. En el Libro de Actas de la DMC figura una nota de la Asociación de Profesores Normales de Dibujo informando que se abstendrá de enviar un delegado (p. 151).

⁶¹ *Ibidem*, p. 154.

que han hecho imposible exponer el acervo que atesora [el MMBAJBC] a la insolvencia de ciertos elementos”.⁶²

Aún cuando Hilarión Hernández Larguía, estuvo ausente en la diagramación y la inauguración de los sucesivos Salones organizados por la Intervención de la DMC, ello no significó que haya renunciado a utilizar el espacio del Museo para difundir su propia perspectiva estética, que parecía ignorar o, más aún, desafiar, a la alentada desde los círculos oficiales.

Cuando el campo cultural –mediando la década de los cuarenta– fue apelado desde las esferas gobernantes para que incorpore y desarrolle en sus expresiones artísticas los conceptos de “hispanismo”, “nativismo” y “criollismo”;⁶³ en Rosario, el MMBAJBC organizó –entre junio de 1944 y abril de 1946– las exposiciones de arte británico y norteamericano y recibió la visita del vicepresidente del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

La inauguración de la *Exposición de Arte Británico*, en junio de 1944, se produjo justo en el momento en que Manuel A. Castagnino dejaba acéfala a la DMC. La exposición fue organizada conjuntamente con el Consejo Británico de Londres y exhibió 76 óleos y 87 grabados y dibujos, seleccionados por el Bristol Museum and Art Gallery. En el discurso de inauguración, Hilarión Hernández Larguía, destacaba que por tercera vez, el MMBAJBC exhibía las manifestaciones de las artes plásticas inglesas. En la primera ocasión, durante 1942 se habían expuesto grabados, y en

62 [Anónimo], “Un problema impostergable de la cultura rosarina”, *Tribuna*, Rosario, jueves 11 de enero de 1945, p. 6. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

63 A lo largo de estos años, el periódico rosarino *Tribuna* alertó sobre la campaña de propaganda oficial en el campo cultural, en diversas notas, todas anónimas. Ver, por ejemplo: “Hispanidad, catolicismo y ‘criollismo’”, martes 16 de mayo de 1944, p. 6 y “Los límites de la cultura”, sábado 30 de noviembre de 1944, p. 6. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

la segunda, durante 1943, se exhibieron dibujos y pinturas enviados por niños de sesenta escuelas de Inglaterra.⁶⁴

La exposición *Esbozos de la vida contemporánea norteamericana*, desarrollada en mayo de 1945, exhibió grabados al aguafuerte, litografías y serigrafías de artistas jóvenes sin consagrar aún, que fueron becados en los Estados Unidos por el Federal Art Project entre 1936 y 1941. En la inauguración de la misma, disertó Manuel A. Castagnino, en calidad de presidente de la Asociación Rosarina de Intercambio Cultural Argentino-Norteamericano ARICANA, institución organizadora del evento.⁶⁵ En la inauguración estuvieron presentes además –en ese mismo mes el Gobierno Nacional había declarado la guerra a Alemania y Japón– el comisionado municipal Enrique Vilamajó y un representante del comando de la 3ª región militar, el capitán Juan Fernando Santolini. La situación no fue desaprovechada por el integrante de la familia Castagnino y en el discurso inaugural presentó una definición del concepto “cultura” en clave progresista –denunciando paralelamente su instrumentación por los gobiernos totalitarios– y delineó las funciones que debería adoptar un estado frente a las expresiones culturales, tomando como modelo la experiencia norteamericana en su momento de crisis económica.⁶⁶

Si bien la élite modernizadora había decidido abandonar la gestión desde el organismo de cultura municipal, cuando el gobierno de facto se involucró en la designación de sus integrantes, ello no significó de ninguna manera la renuncia a incidir en el campo cultural rosarino. La permanencia de Hilarión al frente del MMBAJBC podría ser leída como parte de dicha estrategia, que permitía pre-

64 [Anónimo], “Mañana se inaugurará la exposición de Arte Británico”, *Tribuna*, Rosario, jueves 22 de junio de 1944, p. 8 y [Anónimo], “Se inauguró ayer la exposición de Arte Británico Contemporáneo”, *Tribuna*, Rosario, sábado 24 de junio de 1944, p. 8. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

65 [Anónimo], “Muestra de grabados norteamericanos”, y “Fue inaugurada la exposición de grabados norteamericanos”, *Tribuna*, sábado 26 de mayo de 1945, p. 8 y domingo 27 de mayo de 1944, p. 5. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

66 Ver reproducción del discurso en el Apéndice de este capítulo.

servar un importante espacio de difusión, en articulación con instituciones recientemente creadas en la ciudad, como la mencionada ARICANA y la Asociación Rosarina de Cultura Inglesa ARCI, que conformaron una corriente cultural y política dispuesta a repeler la posibilidad de que se instalase un gobierno autoritario de corte nazi-fascista en Argentina.⁶⁷ Esta articulada y decidida tarea sin dudas recibió su reconocimiento allende el escenario local y tal vez en esta clave pueda ser leída la visita al MMBAJBC, en febrero de 1945, de René D’Harnoncourt, el vicepresidente del Museo de Arte Moderno de Nueva York, que desde hacía unas semanas había llegado a Buenos Aires para presentar una muestra. Fue recibido por Hilarión Hernández Larguía, Manuel A. Castagnino y los pintores Uriarte y Gambartes. En una nota ofrecida a un diario local, el anfitrión evaluó satisfactoriamente la organización y el valor de las piezas que se exhibían permanentemente en las salas del Museo:

Está dedicada [la exhibición] de tal manera a la pintura local y del país, eludiendo traer obras de afuera que no sean aquellas que han influido en el desenvolvimiento artístico local, que resulta para el que desea conocerlo un aporte muy valioso. Es en verdad una cosa que encanta la introducción que se ha hecho de los maestros de afuera que tenían influencia aquí. Se convierte así en una colección funcional. Se ha eludido hacer una “bodega” de arte, para crear un instrumento de conocimiento artístico.⁶⁸

La tarea de difusión y afirmación de los valores culturales y estéticos de la élite cultural rosarina, que se autopercibía como amenazada por el gobierno militar de la “Revolución Nacional”, no solo se desarrolló en forma articulada con instituciones vinculadas

⁶⁷ Lorena Mouguelar. *Instituciones culturales, antifascismo y amistad. Luchas por la legitimidad en Rosario*, op.cit., s.p.

⁶⁸ [Anónimo], “Visitó el Museo de Bellas Artes el señor Rene D’Harnoncourt”, *Tribuna*, Rosario, sábado 3 de febrero de 1945, p. 8. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

a países extranjeros. También se crearon canales de expresión alternativos a los oficiales en el espacio local. La Asociación Cultural “Amigos del Arte de Rosario”, creada en abril de 1944, es un buen ejemplo de ello. Su primer presidente, Juan Trillas, que había pertenecido a la DMC antes de la Intervención, delineó en un discurso los objetivos y las características de la Asociación:

[...] Aunque integran filas artistas de calidad indiscutible, la mayoría de nosotros no lo somos, no tenemos esa maravillosa condición de crear cosas bellas, de hacer sensible la belleza, pero sí una ínsita capacidad de amarla. Y he aquí el por qué de nuestro nombre: Amigos del Arte.

[...] Nuestra entidad es confluencia de buenas voluntades, militan en ella colaboradores entusiastas y desinteresados, personas que, con elevación de miras, postulan hacer algo por la cultura y el bien común. Sabido es la conveniencia desde un punto de vista social, de que el conocimiento, en sus distintos aspectos intelectuales y estéticos, se extiendan a todos los sectores [...] ⁶⁹

Durante los años de 1944 y 1945, Amigos del Arte pareció recrear la multifacética labor que había llevado a cabo la DMC durante la gestión de Manuel A. Castagnino: salones de artes plásticas, exhibiciones individuales de pintura, conciertos y conferencias. ⁷⁰

⁶⁹ [Anónimo], “Inauguró sus actividades la Asociación Amigos del Arte”, *Tribuna*, Rosario, domingo 17 de diciembre de 1944, p. 6. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

⁷⁰ Participaron en muestras y salones de la Asociación los siguientes artistas (la lista no es exhaustiva): Tito Benvenuto; Andrés Calabrese; Marta Bugnone; Jacinto Castillo; Luis Correale; Leónidas Gambartes; Francisco García Carrera; Juan Grela; Alfredo Laborde; Santiago Minturn Zerva; Jorge Paganini de la Torre; Félix Pascual; Nicolás Antonio de San Luis; Laura Schiavoni; Juan Tarrés; Carlos Enrique Uriarte y Julio Vanzo. Para las actividades sobre la Asociación en este período se pueden consultar en el diario *Tribuna* de Rosario los siguientes artículos (todos anónimos): “Certamen de dibujo”, viernes 17 de noviembre de 1944, p. 2; “Concurso de Dibujo y Pintura”, domingo 3 de diciembre de 1944, p. 3; “Exposición Amigos del Arte”, martes 5 de diciembre de 1944, p. 6; “Premios en un concurso”, viernes 5 de enero de 1945, p. 6; “Amigos del Arte realiza una plausible labor cultural”, domingo 30 de septiembre de 1945, p. 8. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

BALANCE DE LA INTERVENCIÓN DE LA REVOLUCIÓN NACIONAL EN LAS ARTES PLÁSTICAS DE ROSARIO.

La Intervención del régimen nacionalista entre junio de 1944 y abril de 1946 a la DMC encontró un campo artístico tensionado y polarizado por las políticas de premiación y los diferentes gustos estéticos desde la década anterior. La evidencia más fuerte de dichos conflictos estaba marcada por la presencia de dos agrupaciones de artistas plásticos que rivalizaban a través de comunicados de prensa y actos públicos: la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Rosario (SAAP), que reunía a aquellos más cercanos a los cánones clásicos y académicos, y la Asociación de Artistas Plásticos Independientes (AAPI), que aglutinaba a los más jóvenes, renovadores y cercanos a posiciones políticas de izquierda.

En un primer momento, el nuevo régimen, a través de los nombramientos realizados por el intendente de facto el ingeniero Hugo Gueglio –con motivo de cumplirse la caducidad de los mandatos de la mitad de los miembros de la DMC– pareció beneficiar al primero de los grupos.⁷¹ Sin embargo, la reacción inusitada que generó dicha decisión –renuncia del presidente del organismo municipal Manuel A. Castagnino y el masivo apoyo recibido en un banquete organizado por la élite política, intelectual y cultural de la ciudad– llevó a los miembros de la Revolución Nacional a prescindir de los actores directamente involucrados en el campo artístico local para gestionar la cultura en la ciudad, nombrando en adelante como Interventores a funcionarios de las áreas técnicas del gobierno municipal. De esta forma se ponía fin al debate acerca de cuáles eran los actores de la sociedad más preparados para ponerse al frente de la política cultural en Rosario: los mecenas y coleccionistas

⁷¹ La SAAP cursó un telegrama de felicitación al Comisionado Municipal, publicado en: [Anónimo], “La Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Rosario homenajeó al ingeniero Gueglio” recogido en *Boletín de Cultura Intelectual*, Rosario, a. 3, n. 25-33, enero-septiembre de 1944, p. 21.

pertenecientes a las familias privilegiadas económicamente o los propios artistas.

Los interventores de la DMC, a partir de 1944, evitaron apoyarse o reclutar personal de alguna de las sociedades o instituciones plásticas de la época y decidieron más bien dar continuidad a las acciones que venía llevando a cabo el organismo desde su creación, antes que innovar en el terreno. Así garantizaron la convocatoria a los sucesivos salones de Arte de Rosario y de Artistas Rosarinos y el reglamento para conformar los Jurados de Selección y Premios que venía funcionando antes de la Intervención fue respetado. Los premios que corrieron por cuenta de los organismos oficiales del gobierno de facto en estos Salones dan cuenta de los esfuerzos por no identificarse ni con la SAAP ni con la AAPI, sino más bien de beneficiar a ambos grupos.⁷²

Un ejemplo del esfuerzo de ecuanimidad desplegado por el régimen nacionalista de aquel entonces puede encontrarse en las gestiones que realizaron los Interventores Ismael Segovia y Carlos Funes ante el Comisionado Municipal para socorrer a Juan Grela en un delicado momento laboral, como lo manifiesta la nota elevada por los mismos al Comisionado Municipal Adolfo Botti:

...[El] señor Juan Grela cuenta actualmente con escasos recursos, para dedicarse beneficiosamente a los afanes de su vocación, en donde, como es público y notorio, se viene distinguiendo mediante una continuada labor que ha motivado elogiosos comentarios de la crítica especializada del país [...] La solicitud que esta Intervención [...] formula, obedece al conocimiento que tiene la misma del interés que siempre ha tenido el señor comisionado municipal en favorecer con su más decidido apoyo a quienes, dotados de estimables y

72 El listado de los artistas premiados que pertenecían a alguna de las dos agrupaciones es el siguiente: Orlando Pierri, José Gerbino, Eduardo Barnes y Demetrio Antoniadis de la SAAP; Carlos Enrique Uriarte, Juan Grela, Leónidas Gambartes, Nicolás Antonio de San Luis, Santiago Minturn Zerva, y Godofredo Paino de la AAPI. En el Apéndice figura el listado completo de premiaciones de los diferentes Salones organizados durante la Intervención a la DMC.

positivas condiciones para las disciplinas expresivas de su vocación, no tienen a su alcance los medios necesarios para dedicarse eficazmente a las mismas [...]”⁷³

El balance de la Intervención nacionalista en el campo artístico rosarino en estos años cuarenta quedaría incompleto si no hiciésemos mención a la inauguración de una escuela de artes plásticas en la zona sur de la ciudad. Manuel Musto, poco antes de su deceso ocurrido en 1940, legó a la Municipalidad –además de dinero en efectivo para que se otorgase anualmente un premio a la producción artística y literaria y todas sus obras en su poder– su casa taller ubicada en el barrio Roque Sáenz Peña, para que en ella se estableciera una escuela de artes plásticas o, en su defecto, una de primera enseñanza. Cinco años después, en octubre de 1945, el Comisionado Municipal Enrique Vilamajó, en colaboración con el Interventor de la DMC Juan Papis, materializaron la aspiración de quien alguna vez ejerció la vicepresidencia de la SAAP de Rosario, inaugurando la Escuela de Artes Plásticas para Artesanos “Manuel Musto”.⁷⁴

⁷³ DMC, *Libro de Actas N° 16*, Informe N° 2 de la Intervención de la DMC del 3 de octubre al 9 de noviembre de 1944. AMMBAJBC. p. 9-11.

⁷⁴ DMC *Libro de Actas N° 16*, p. 105-6, 115, 152, 157 y 159. AMMBAJBC. y [Anónimo], “Sobre un legado del artista Musto a la ciudad”, *Plásticos*. Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Rosario, a. 1, n. 2, septiembre 1945, p. 13.

APÉNDICE

Fragmento del discurso de agradecimiento de Manuel A. Castagnino en el banquete celebrado en su honor luego de su alejamiento de la DMC⁷⁵

Con profunda emoción recibo de mis amigos aquí presentes y de todos los que han adherido, el testimonio del afecto con que se me ha querido honrar esta noche y en este acto. Pero tengo el deber de confesar y así lo expreso, que este homenaje no lo interpreto como una demostración referida a mi persona sino que, cumpliendo un deber de lealtad y justicia, lo declino gustosamente hacia quienes me brindaron su eficiente colaboración en la labor desarrollada durante mi permanencia en la Dirección Municipal de Cultura.

Ninguna tarea de orden cultural puede ser patrimonio de un solo hombre. Es siempre el resultado de pensamientos acordes, voluntades unidas y sentimientos afines, tendientes a estudiar los problemas planteados por la realidad histórica y, sobre ésta, estimular el desarrollo de los valores positivos, para tratar de resolver, en la mejor forma posible, todo aquello que, por su importancia vital, imprime determinada fisonomía espiritual a la sociedad en que se actúa. Dicha labor es la conjunción armónica e indisoluble de un ideal tomado como línea de conducta; dicho ideal también exige a los que a él se entregan suma de sacrificio y desinterés, de perseverancia y dedicación, de imparcialidad y decoro. No en otra forma puede prosperar labor alguna, destinada a producir resultados de bien público, capaz de dar jerarquía natural no sólo al hombre, sino también a la sociedad que lo contiene. Yo me honro en confesar que, sin acariciar jamás propósito de reconocimiento alguno, así lo entendimos quienes tuvimos a nuestro cargo, durante más de seis años, la dirección oficial de los intereses culturales de Rosario.

⁷⁵ [Anónimo], “El banquete al ex presidente de la Comisión Municipal de Cultura”, *Tribuna*, Rosario, sábado 15 de julio de 1944, p. 6. Biblioteca del Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc.

Acepto esta demostración en nombre de mis colegas en la dirección y propio, demostración que estimamos en todo su valor y agradecemos con lo mejor de nuestros sentimientos, que destaco especialmente respecto de los generosos conceptos expresados por el doctor González Sabathié. La labor desarrollada durante nuestra permanencia en dicho organismo queda, desde ya remitida al juicio sereno de la opinión pública, pero lo que tenemos derecho a exigir es el reconocimiento de que nuestros propósitos personales estuvieron siempre dirigidos hacia la defensa de todos los intereses culturales de la colectividad, por mínimos que fueran. Este pensamiento íntimo que acabo de expresarles, es el mismo que animó a los primeros hombres de buena voluntad que tuvieron en Rosario, desde la antigua comisión municipal, la responsabilidad de alentar, fomentar y proteger todas las bellas artes y cuyo ejemplo ha guiado en todo momento nuestros actos. La Dirección Municipal de Cultura y el Museo de Bellas Artes, instituciones que han conquistado el respeto y la estimación de todo el país, son el resultado ejemplar del esfuerzo de esos hombres que no eran ni técnicos, ni profesionales de las bellas artes, sino personas de buen sentido y sensibles a las expresiones estéticas, quienes restaban a sus ocupaciones y deberes particulares, las mejores energías para dedicarlas al servicio del bien público. Bien entendido tenían esos hombres, que todo aquel que siente un verdadero amor por su ciudad, no puede negarse a trabajar por ella cuando la misma le reclama su esfuerzo personal. Para el progreso material y espiritual, para el progreso total, tanto valen los artesanos como los artistas, los profesionales como los que no lo son. Las bases de la arquitectura social están apoyadas sobre las espaldas de todos los hombres sin diferencias ni privilegios. Me congratulo de pertenecer a un pueblo que pone sobre los intereses individuales, los intereses del país, sobre las diferencias de clase, la igualdad de los sentimientos.

[...] No importa que el desarrollo regular de la acción cultural se vea imprevistamente detenido en su lógica marcha por agentes extraños; no importa que los que así fundamentan su pensar se vean obligados a detener momentáneamente su obra; no importa: porque

el impulso original de la corriente se remansa, y renace en nuevas e infinitas direcciones, frente a la roca que la entorpece; porque el filo de la espada se afina y se retempla a cada golpe de maza que la modela; porque en el cristal que lo detiene y lo quiebra se viste de colores el rayo luminoso. Así, la obra del pensamiento humano se ahonda, dignifica y vigoriza cuanto más constreñido y limitado está su natural impulso creador. Sabemos que los acontecimientos han arrastrado al mundo a un caos en que la cultura fue la primera víctima. Pero también sabemos que sobre el acontecer de la realidad, la cultura ejercerá siempre su acción renovadora y reguladora. Porque mientras quede un solo hombre culto sobre la tierra devastada, la civilización y el progreso renacerán, como el ave mitológica de sus cenizas. Porque la cultura no es solo una forma del saber, una expresión de la evolución y del conocimiento: la cultura es el perfil inconfundible, acabado, único y total del ser humano. La cultura es el hombre mismo con representación de la fuerza inteligente frente a las fuerzas incontroladas de la naturaleza. Allí, en la defensa de esa cultura, está el imperativo de la hora. Defenderla y cuidarla es defender al hombre que hizo la rueda y el arado, la casa y la flecha, el fuego, el pan y el número, la estatua, el yunque y la palabra. Es defender todo lo que la vida tiene digno de ser vivido.

Esta convicción me impulsa, amigos míos, a asegurarles que, no obstante mi alejamiento voluntario de un organismo oficial como el que tuve el honor de presidir, no por ello dejaré de colaborar en todo lo que signifique una expresión cultural beneficiosa para el progreso de nuestra ciudad, a la que también nos debemos, en nuestra simple condición de ciudadanos. Tanto mis colegas, como yo, hemos dejado la función a la que una vez fuimos llamados teniendo la seguridad de haber cumplido estrictamente con nuestros deberes, de haber puesto, en dicha gestión, toda nuestra capacidad discriminativa, la mejor buena voluntad, desinterés personal y nuestro ferviente entusiasmo. Los errores en que podamos haber incurrido son aquellos imputables a todas las contingencias humanas. Pero un solo pensamiento y un solo ideal ha guiado nuestros actos: la seguridad de que el progreso material de las colectividades se afirma en

aquella realidad cultural, y se ennoblece en el grado alcanzado por las expresiones de su vida moral e intelectual.

Amigos míos, están llegando nuevos rieles para llevar a nuestra ciudad a un destino mejor. Sé que ninguno de los que están aquí presentes que hayan recogido la consigna de esa religión del trabajo que nos legaron nuestros mayores, dejará de contribuir a cargarlos y tenderlos hacia el porvenir. Muchas gracias.

Premios del XXIII Salón de Arte de Rosario 1944⁷⁶

Sección Pintura

Premio Adquisición DMC de \$1.500: *Leyenda* (óleo), de Miguel Carlos Victorica;

Premio Comisión Provincial de Cultura medalla de oro a una obra de tema Composición: *Composición* (óleo) de Orlando Pierri;

Premio Gobierno de Santa Fe medalla de oro a una obra de tema Figura: *Hombre de la costa* (óleo) de Carlos Enrique Uriarte;

Premio Medalla de oro a una obra de tema Paisaje: *Puna* (óleo) de Manuel Coutaret;

Premio Medalla de oro a una obra de tema Naturaleza Muerta: *Los dos gallos* (acuarela) de Jorge Larco;

Premio Adquisición ‘Dr. Nicolás Avellaneda’ de \$500: *Bruma de Plata* (óleo) de Arturo Gerardo Guastavino.

Sección Escultura

Premio Adquisición Juan B. Castagnino de m\$ 3.000: desierto;

Premio DMC medalla: *Madre* (yeso) de Carlos Biscione.

Premios del V Salón Anual de Artistas Rosarinos 1944⁷⁷

Sección Pintura

Premio Adquisición Intervención Nacional en la Provincia de Santa Fe de m\$ 500: ‘*El Moncholo* (óleo) de Juan Grela;

⁷⁶ [Anónimo], “En el Museo de Bellas Artes se inaugurará el domingo el XXIII Salón de Rosario”, *Tribuna*, miércoles 5 de julio de 1944, p. 6.

⁷⁷ [Anónimo], “Concedieron los premios al V Salón Anual de Artistas Rosarinos”, *Tribuna*, Rosario, miércoles 4 de octubre de 1944, p. 8.

Premio Adquisición Municipalidad de Rosario de m\$N 500: *Suburbio* (óleo) de Leónidas Gambartes;

Premio Ovidio Lagos medalla de oro a una obra de tema Figura: *Comadres* (óleo) de Alberto Pedrotti;

Premio El Círculo medalla de oro a una obra de tema Paisaje: *Paisaje de Tablada* (óleo) de Francisco García Carrera

Premio Jockey Club de Rosario medalla de oro a una obra de tema Naturaleza Muerta para *El mate* (óleo) de Santiago Minturn Zerva.

Sección Dibujo

Premio Adquisición Intervención de la DMC de m\$N 100: *Descansando* (lápiz) de Juan Grela

Premio Rotary Club de Rosario medalla de oro a un dibujo: *Apunte para aguafuertes* (sepia) de José Gerbino.

Sección Escultura

Premio Adquisición Legado Manuel Musto de m\$N 100: *Judith* (yeso) de Nicolás Antonio de San Luis;

Premio Asociación Rosarina de Cultura Inglesa ARCI: *El ciego* (madera) de Godofredo Paino

Premio Intervención de la DMC medalla de oro: *Figura (Despertar)* de José Gerbino.

Premios del XXIV Salón de Rosario 1945⁷⁸

Sección Pintura:

Premio Adquisición Juan B. Castagnino de m\$N 3.000: *La niña de las naranjas*, óleo de Gastón Jarry;

Premio Adquisición Señor Interventor Nacional en la Provincia de Santa Fe don Alfonso Oscar Aldrey de m\$N 1.000: *Mercado del Paraguay*, óleo de Manuel Suero;

Premio Adquisición Dr. Nicolás Avellaneda de m\$N 500: *Ranchos y lomas*, óleo de Demetrio Antoniadis.

Premio Comisión Provincial de Cultura medalla de oro a una obra de tema “Composición”: desierto.

⁷⁸ DMC, *Libro de Actas N° 14 y 16*. AMMBAJBC.

Premio Gobierno de Santa Fe medalla de oro a una obra tema “Paisaje”: *Día gris (Luján)*, óleo de José Roig;

Premio Gobierno de Santa Fe medalla de oro a una obra de tema “Naturaleza Muerta”: *El pan*, óleo de Ricardo Marré.

Sección Dibujo y Grabado:

Primer Premio Adquisición de m\$ⁿ 500: *Cabeza*, litografía de Carlos Alberto Aschero.

Segundo Premio Adquisición de m\$ⁿ 300: *Los últimos granos*, xilografía de Adolfo Eduardo Sorzio.

Premio Banco Municipal de Rosario (medalla de oro): *Camino al pueblo*, monocopia de Ada Zucchi.

Sección Escultura:

Premio Adquisición Intervención de la DMC de Rosario de m\$ⁿ 1.500: *Figura (Tierra Virgen)*, yeso de José Gerbino.

Premio Adquisición Señor Interventor Nacional en la Provincia de Santa Fe, don Alfonso Oscar Aldrey de m\$ⁿ 1.000: *Descendimiento*, piedra reconstituida de Eduardo J. Barnes;

Premio Intervención de la DMC (medalla de oro): *María*, bronce de Roberto Brauckmann.

Salones de Rosario 1938-1945. Estadística comparativa⁷⁹

| Salón | Obras presentadas | Autores que se presentaron | Obras expuestas | Autores que expusieron |
|-------|-------------------|----------------------------|-----------------|------------------------|
| 1938 | 744 | 432 | 258 | 182 |
| 1939 | 623 | 383 | 285 | 210 |
| 1940 | 539 | 339 | 162 | 124 |
| 1941 | 574 | 378 | 252 | 188 |
| 1942 | 490 | 328 | 284 | 208 |
| 1943 | 396 | 275 | 215 | 176 |
| 1944 | 428 | 330 | 253 | 214 |
| 1945 | 188 | 127 | 114 | 86 |

Discurso pronunciado por Manuel A. Castagnino en la inauguración de la exposición *Esbozos de la vida norteamericana contemporánea* en el MMBAJBC (Fragmento, 27 de mayo de 1945)⁸⁰

Todos los acontecimientos de este presente todavía estremecido por los horrores de la guerra, nos están señalando imperativamente, la función vital y directora, que la cultura tiene para mantener la estructura social sobre las bases incommovibles de la paz, la seguridad económica y la solidaridad humana. Un pueblo sin cultura está librado al impulso generador de sus instintos primarios, a las creaciones incontroladas de su imaginación primitiva, a la esclavitud y a la adoración de monstruos y dioses sobrenaturales.

⁷⁹ [Anónimo], “El xxiv Salón de Rosario”, *Tribuna*, Rosario, jueves 4 de octubre de 1945, p. 2. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

⁸⁰ Manuel A. Castagnino, Discurso pronunciado en la inauguración de la exposición *Esbozos de la vida norteamericana contemporánea*, recogido en *Tribuna*, Rosario, sábado 24 de junio de 1944, p. 8. Biblioteca del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

Para un pueblo sin cultura, el mundo no ha ido más allá de la caverna y el hombre ha de imponer su derecho entre los hombres, como el ave de presa entre los animales, por la razón de su fuerza y no la fuerza de su razón. Hablamos de cultura y debemos tener en cuenta el verdadero significado del vocablo para que no aparezcamos ayudando a confundir las mentes, hoy bastante oscurecidas con teorías y doctrinas sobre la cultura del hombre. Cultura significa cultivo. Cultivo de la simiente buena, de la idea progresista, del instrumento creador, del sentimiento generoso. Cultivo de todo aquello que ennoblece, eleva, embellece y contribuye al bienestar de la humanidad.

Cultura de la humanidad. A esa cultura me refiero y no a la otra con K mayúscula, como se escribía en época no lejana y que en estos tiempos y hasta hace pocos días, se ha estado escribiendo con sangre en los campos de concentración. Esa cultura también es cultivo, pero de las fuerzas negativas y destructoras que, desgraciadamente trae el hombre al mundo escondidas en lo más profundo de su esencia animal.

No hay expresión de la cultura más desinteresada que el arte. Aquí, en el arte, están dadas, de una manera pura, todas las resonancias del espíritu libre de solicitudes o apremios materiales. El arte es, posiblemente, la forma verdadera de manifestación social: predominio eminente del interés colectivo y de lo social u orgánico, sobre lo individual o particular. Por la educación en el arte, el hombre halla el verdadero camino de la vida. Destruye en sí todo sentimiento egoísta, mientras descubre en el mundo circundante algo que, hasta ese momento, no había visto o percibido: las cosas que lo rodean hasta las más insignificantes, encierran en sí elementos inapreciables que, ordenados armónicamente, colman su espíritu y lo sumen en un estado de éxtasis o de reflexión, sereno y constructivo. El que esto realiza se llama ‘artista’ y si su propósito se ha cumplido se denomina ‘belleza’.

No son sólo las cosas las que alcanzan en el arte un estado de perfección sino el que las realiza y el que las contempla y aquí reside precisamente, la importancia social del arte. No hay artista en

el que no se haya verificado ese proceso de perfeccionamiento que lo acerca a los demás hombres en la acción y en el amor y no hay obra de arte que por seria, no haya también ejercido en el espíritu o en la razón del espectador o del oyente, una influencia benéfica, ya sea estimulándolo a combatir o refrenar las pasiones desbordadas, a moderar los apetitos de su energía funcional o a despertarlo a la conciencia de su destino en la sociedad. Beethoven, Miguel Angel, Shakespeare, Goethe, Voltaire, Goya, Longfellow, Rodin o Picasso, nos están diciendo con sus obras acerca de la poderosa influencia civilizadora que el arte ejerce sobre la humanidad, nos están diciendo que una perdurable unidad espiritual del mundo se lograría, con más eficacia, por medio de las fuerzas espirituales que con el uso de las fuerzas físicas; que no hay lenguaje más universal que el lenguaje del arte, ni más humano. Grecia ha conquistado casi medio mundo con la curva fugaz de la columna dórica, con la fuerza expresiva del mito y la tragedia y con la gracia inefable de Apolo y Afrodita. Roma llevó, con la dominación latina, la idea imperialista universal fundada en el poder de la cultura; sus dominios no existen ya en la ubicación geográfica, pero están inmutables en el lenguaje, el derecho y el arte.

La función de estado más seria, porque excede los límites de lo exclusivamente nacional, es la de la educación del pueblo, es la del fomento de su cultura. Por eso, en estos últimos años, hemos visto, aún en aquellos países cuyas energías estaban dirigidas hacia la lucha contra la barbarie, cómo sus gobernantes se han dedicado a la solución de los problemas culturales con el mismo entusiasmo que en épocas normales. Administrar inteligentemente las fuerzas espirituales de una nación es fortalecer su organismo económico y social.

Esta exposición de grabados, que bajo el título de 'Esbozos de la vida norteamericana contemporánea' inaugura hoy la Asociación Rosarina de Intercambio Cultural Argentinonorteamericano, en las salas de este museo, colección que ha sido cedida gentilmente por la Asociación de Difusión Interamericana, representa una de las diferentes maneras con que el gobierno de los Estados Unidos

protege y estimula la producción artística del país, a la vez que contribuye a mantener un nivel decoroso de vida en la población. En los años 1936-1941, un grupo de artistas jóvenes debido a la crisis económica porque atravesaba el país se vio desalojado de sus empleos, sin posibilidades de lograr ocupación alguna que los ayudara a vivir e inhibidos por el angustioso problema, para realizar su labor vocacional. El estado, entonces, resolvió, por intermedio del organismo llamado 'Federal Art Project' (Proyecto Federal de Arte), becar a todos esos artistas para que su capacidad productiva y creadora no se debilitara. Estos sesenta grabados reunidos en esta muestra es un aspecto parcial de labor realizada en esos momentos y a través del tema y de la forma de expresión descubrimos al artista preocupado en traducir todos los aspectos de la vida colectiva de su país, contribuyendo así a la formación de un capital gráfico con el que más tarde se ilustrará la historia nacional. El artista ha retribuido en esta forma inestimable a la medida de protección y estímulo oficial. Es necesario destacar que casi todos estos artistas no habían logrado todavía su madurez o consagración. Eran jóvenes en quienes había que cuidar sus condiciones vocacionales para que no se perdieran por una razón de índole económica. El estado sabía sobradamente que si era necesario preservar y fomentar el desarrollo industrial y comercial del país para fortalecer la existencia nacional, tanto o más necesario era fortalecer su conciencia nacional. Este respeto por los valores del espíritu y del intelecto habla alto y claro de una nación americana que ha llevado y sigue llevando aún en sí, la doble responsabilidad de velar por la defensa de su integridad territorial y la de todos los valores fundamentales que estructuran la conformación de un hombre bueno, sano y libre.

IMÁGENES



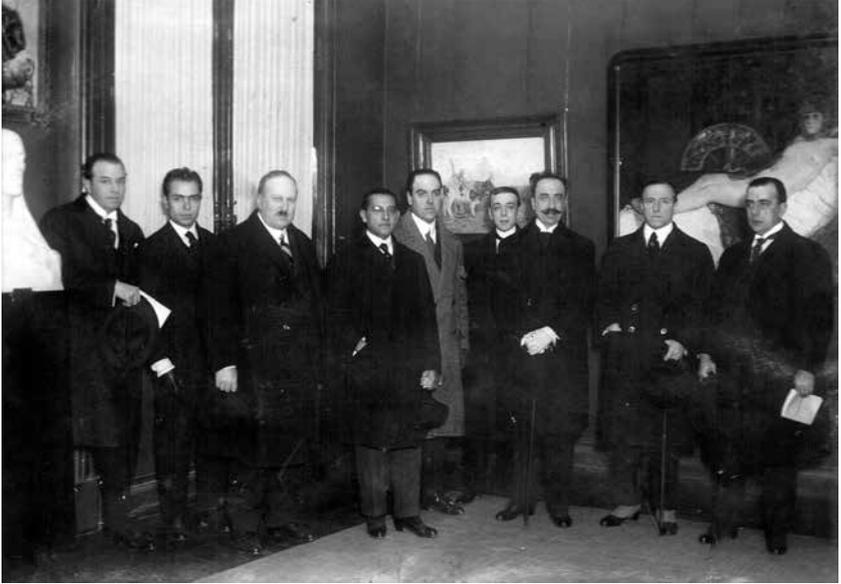
Catálogo del I Salón de Otoño, Rosario, 1917. Diseño de cubierta José Gerbino. AMMBAJBC.



Inauguración Salón de Otoño con la presencia de algunos miembros de la CMBA y artistas (Juan. B. Castagnino, Nicolás Amuchástegui, Emilio Ortiz Grognet, Alfredo Guido, Octavio Pinto), Rosario, s/f. AMMBAJBC.



Jorge Bermúdez, *La riña de gallos*, 1917, óleo sobre tela, 200x200 cm.
MMBAJBC. Primer premio adquisición I Salón de Otoño.



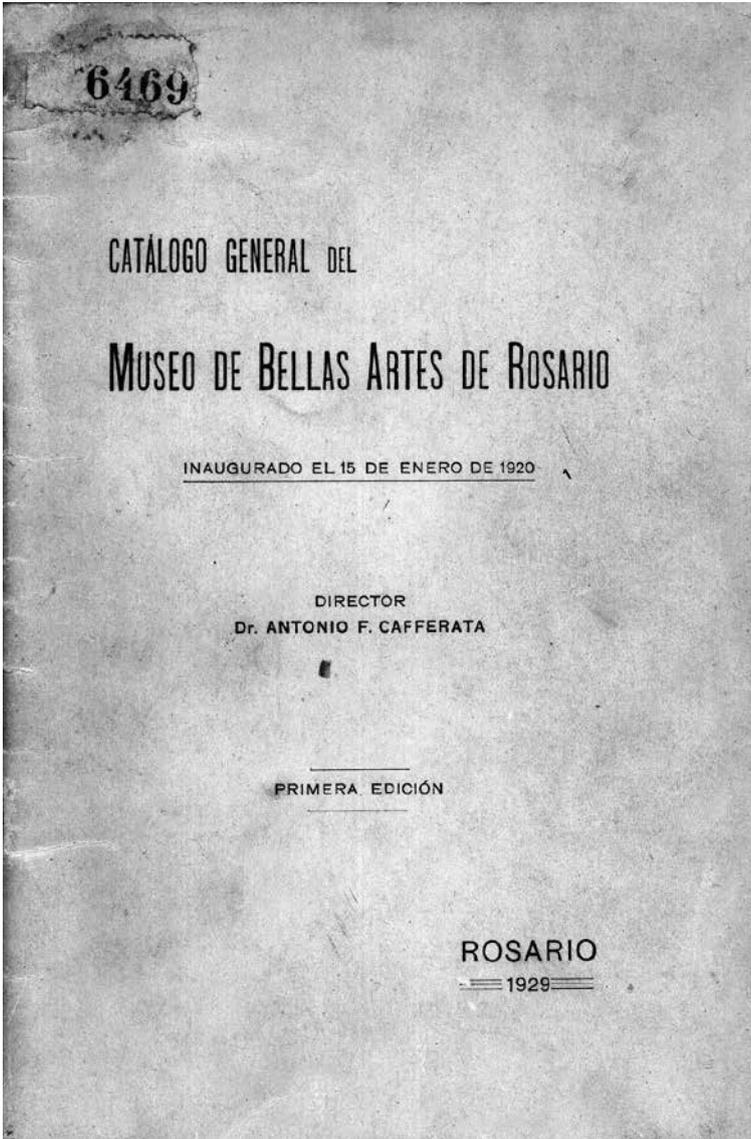
Miembros de la CMBA en la inauguración del VII Salón de Otoño, MMBA, Rosario, 1924. AMMBAJBC.



Sede del Museo Municipal de Bellas Artes, Rosario, ca. 1929.



Catálogo VII Salón de Otoño, MMBA, Rosario, 1924.
Diseño de cubierta: Alfredo Guido. AMMBAJBC.



Catálogo General del Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario, Director Antonio F. Cafferata, Rosario, 1929. AMMBAJBC.

Comision Municipal de Bellas Artes



G. LOPEZ NAGUIL

**XI SALON
DE ROSARIO
1929**

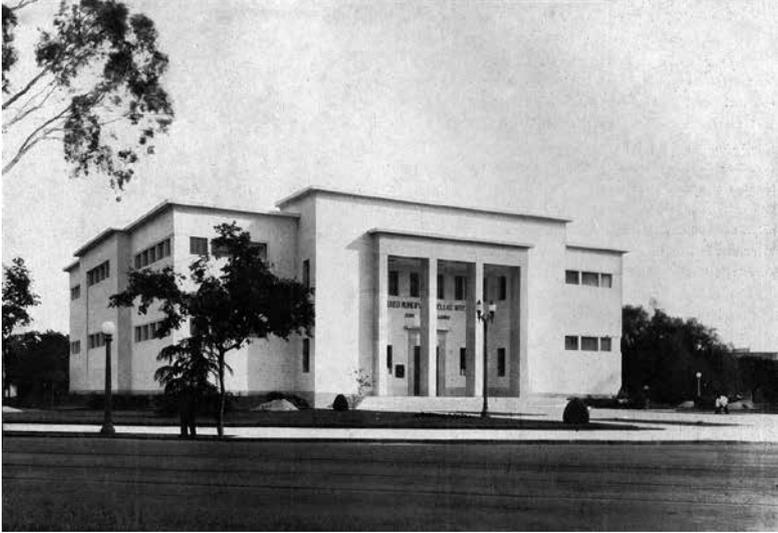
CMBA, Catálogo del XI Salón de Otoño, MMBA, Rosario, 1929. Diseño de cubierta: Gregorio López Naguil. AMMBAJBC.



Alfredo Guido, *Juan B. Castagnino*, 1925, inconcluso, óleo sobre tela.
Colección Eugenia Usellini.



Catálogo de exposición celebrada con motivo de la inauguración del MMBAJBC, Rosario, 7 de diciembre de 1937. Diseño de cubierta: Julio Vanzo. AMMBAJBC.



Museo Municipal de Bellas artes "Juan B. Castagnino", Rosario, diciembre de 1937. AMMBAJBC.



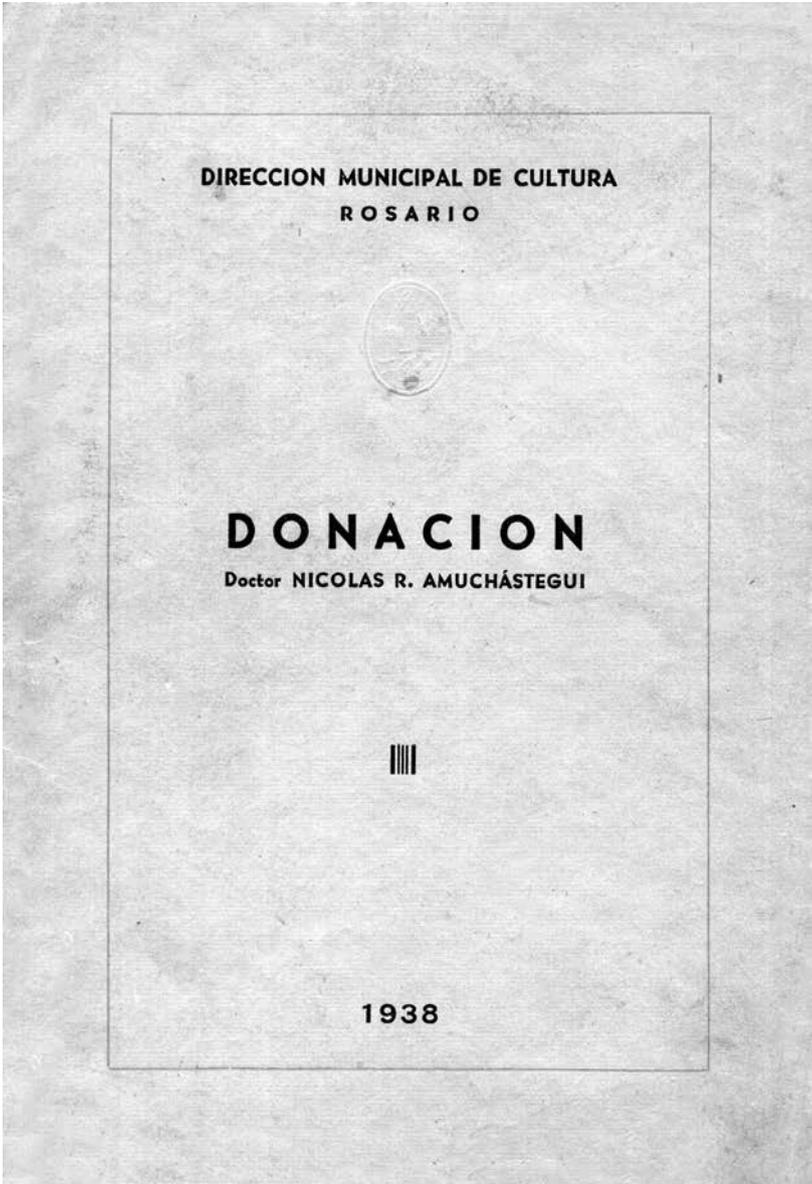
Vista de la exposición inaugural del MMBAJBC con obras de su colección y del MNBA (hall de ingreso), Rosario, diciembre de 1937. AMMBAJBC.



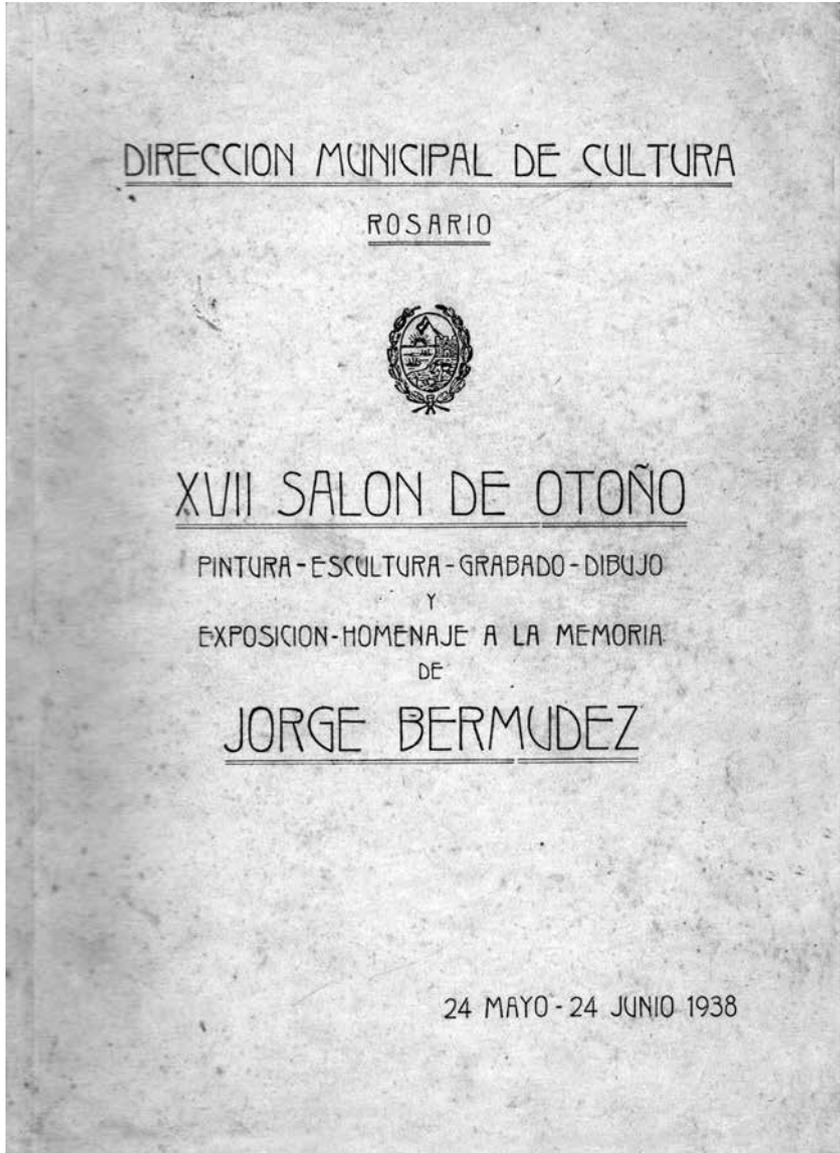
Vista de la exposición inaugural del MMBAJBC con obras de su colección y del MNBA (sala central), Rosario, diciembre de 1937. AMMBAJBC.



Vistas de la exposición inaugural del MMBAJBC con obras de su colección y del MNBA (sala planta baja), Rosario, diciembre de 1937. AMMBAJBC.



DMC, Catálogo de la Donación del Dr. Nicolás R. Amuchástegui, MMBAJBC, Rosario, mayo de 1938. AMMBAJBC.



DMC, Catálogo del XVII Salón de Otoño y Exposición Homenaje a la memoria de Jorge Bermúdez, MMBAJBC, Rosario, 24 de mayo a 24 de junio de 1938. AMMBAJBC.



Hilarión, Hernández Larguía y Juan Manuel, Newton, *Museos de Bellas Artes. Breve estudio y anteproyectos*, MMBAJBC, Rosario, junio de 1939.
AMMBAJBC.



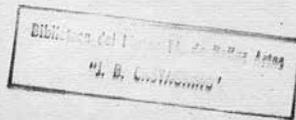
Tercera clase del curso “La historia de la música como reflejo de la evolución cultural” brindado en la Sala central por Erwin Leuchter, MMBAJBC, Rosario, 26 de julio de 1941. AMMBAJBC.



Recital de canto de la soprano brasileña Cristina Maristany, MMBAJBC, Rosario, 24 de julio de 1941. AMMBAJBC.

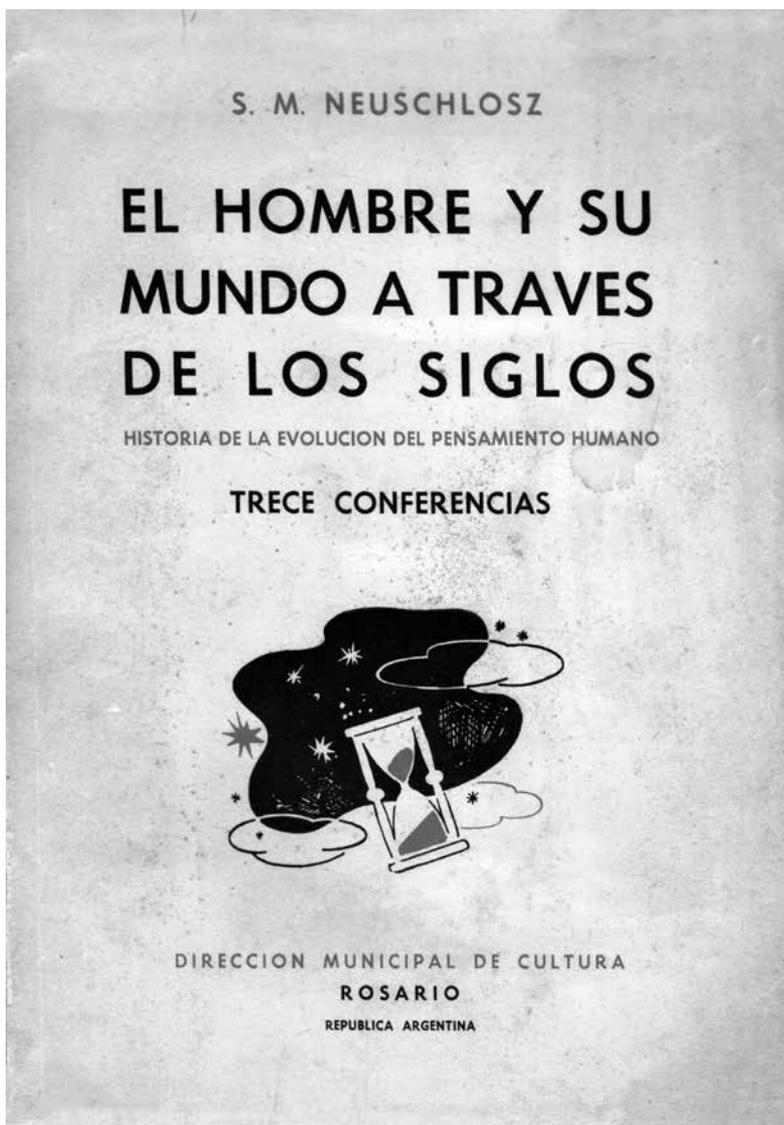
JULIO E. PAYRÓ

**ETAPAS DE LA PINTURA
A TRAVES DE UNA COLECCION**



MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES "JUAN B. CASTAGNINO"

Julio E. Payró, *Etapas de la pintura a través de una colección*, MMBAJBC, Rosario, 1942 (Folleto de las conferencias dictadas sobre la colección Castagnino el 27 de junio y el 4 de julio de 1942 en el MMBAJBC). AMMBAJBC.



Simón N. Neuschlosz, *El hombre y su mundo a través de los siglos*. *Historia de la evolución del pensamiento humano*, DMC, Rosario, 1942. (Texto del curso brindado en el MMBAJBC con el auspicio de la DMC en abril y mayo de 1942) AMMBAJBC.



EL GRABADO EN LA ARGENTINA

MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES "JUAN B. CASTAGNINO"

Catálogo exposición *El grabado en la Argentina*, MMBAJBC, Rosario, 1942.
AMMBAJBC.



DONACION CASTAGNINO
OBRAS DE ARTE ANTIGUO

MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES "JUAN B. CASTAGNINO"

*Donación Castagnino. Obras de arte antiguo, Rosario, MMBAJBC, 1943.
AMMBAJBC.*



El presidente de la Dirección Municipal de Cultura Manuel A. Castagnino, leyendo un discurso en la inauguración del IV Salón Anual de Artistas Rosarinos, Rosario, 6 de octubre de 1943.

AMMBAJBC.



El director del MMBAJBC Hilarión Hernández Larguía junto a los miembros de la DMC Juan M. Vila Ortiz, Manuel A. Castagnino, Juan J. Trillas en la conferencia de Virgilio Albanese, MMBAJBC, Rosario, 23 de octubre de 1943.
AMMBAJBC.



Hilarión Hernández Larguía leyendo el discurso en representación de la DMC en el acto inaugural de la exposición *Arte Británico Contemporáneo*, Rosario, MMBAJBC, 23 de junio de 1944. AMMBAJBC.



Inauguración del XXIII Salón de Rosario, MMBAJBC, planta alta, Rosario, 9 julio de 1944. AMMBAJBC.



El Interventor de la DMC Ismael Segovia pronunciando un discurso durante la inauguración del II Salón de Grabado de Rosario, MMBAJBC, Rosario, septiembre de 1944. AMMBAJBC.



Sala Musto: aula de la Escuela Municipal de Artes Plásticas para Obreros y Artesanos “Manuel Musto”, inaugurada en octubre de 1945. AMMBJBC.



El interventor de la DMC Juan Papis pronunciando un discurso en la inauguración del XXIV Salón de Rosario, MMBAJBC, Rosario, 7 de octubre de 1945. AMMBAJBC. (Dirección Municipal de Cultura. Actos Realizados 1944-1945. AMMBAJBC).

RESEÑA
BIOGRÁFICA
DE LOS AUTORES

SABINA FLORIO

Es Doctora en Humanidades y Artes con Mención en Historia, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Profesora y Licenciada en Bellas Artes, Escuela de Bellas Artes, FHYA, UNR. En 1999 obtuvo el título de Magister en Estudios Sociales Aplicados en la Escuela Universitaria de Estudios Sociales de la Universidad de Zaragoza, España (Beca Proyecto ALFA Unión Europea). Es docente e investigadora de la UNR y se desempeña como Profesora Adjunta en la asignatura Problemática del Arte Latinoamericano del Siglo XX en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes. Ha publicado sus investigaciones en libros, catálogos y revistas de la especialidad y ha trabajado en diversos proyectos curatoriales como “Manuel Ferrer Doderó, intérprete de su entorno”, Museo Gustavo Cochet, Funes, 2010; *Cochet utópico*, Centro Cultural Parque de España, Rosario, 2010/2011; “Los hermanos Schiavoni. Legado y vigencia”, Fundación OSDE, Rosario, 2012.

PABLO MONTINI

Profesor de Enseñanza Superior y Media en Historia, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, investigador del Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc” y profesor de Arte Americano y Argentino II de la Escuela Superior de Museología de Rosario. Integra diversos proyectos de investigación relacionados con la historia del arte, el coleccionismo y los museos en la ciudad de Rosario. Ha publicado sus investigaciones y críticas artísticas en publicaciones universitarias, revistas, libros y catálogos, es editor de *Anuario. Registro de acciones artísticas, Rosario* y coordinador editorial de *Anales del Museo Histórico Provincial*. Ha trabajado en diversos proyectos curatoriales como “Imágenes, representaciones y temas del arte surandino colonial”, Museo Histórico “Dr. Julio Marc”, 2004; “Julio Macro: símbo-

los, héroes e historia nacional en el territorio de la representación contemporánea”, MACRO, 2005; “Entre centenarios: el arte nacional en la configuración del campo artístico rosarino, 1910-1925”, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”/Museo Histórico “Dr. Julio Marc”, 2010.

VALERIA PRÍNCIPE

Licenciada en Historia egresada de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. A cargo de la organización del Archivo Institucional de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez” y miembro de la cátedra de Corrientes Historiográficas Argentinas y Latinoamericanas de la Escuela de Historia de la UNR. Participó como expositora en diversos simposios, seminarios y jornadas de historia con temas referidos a la historia cultural de la ciudad a principios de siglo. Formó parte, además, de numerosos proyectos vinculados con la preservación documental tanto en el Centro de Estudios Históricos e Investigación Parque de España (CEHIPE) como en la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez”. En 2008 participó del proyecto de investigación sobre coleccionismo de arte en la ciudad de Rosario coordinado por Patricia M. Artundo y Carina Frid.

GUILLERMO ROBLES

Profesor de Enseñanza Media y Superior en Historia, egresado de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Se desempeña en el área de catalogación e investigación del Centro de Estudios Históricos e Información Parque de España (CEHIPE) de Rosario. Es adscripto graduado en la cátedra de Historia Argentina y Latinoamericana II en la Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales de la UNR. Participó como expositor en diversos simposios, seminarios y jornadas

de Historia y Conservación de Archivos. En 2002 participó del Programa de Cooperación Internacional Española en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca. Entre sus publicaciones se cuenta “Isidoro Slullitel y el coleccionismo de arte de vanguardia en Rosario” que formó parte del libro *El coleccionismo de arte en Rosario: colecciones, mercado y exhibiciones 1880-1970*, publicado por Fundación Espigas en 2008.

Este libro se terminó de imprimir en octubre de 2012
en Ronor® - Artpress S.A., Rodríguez Peña 1269, Bernal, Buenos Aires



Los artículos reunidos en *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945* analizan el nacimiento y el desarrollo de las instituciones artísticas rosarinas. Se centra inicialmente en la conformación de la Comisión Municipal de Bellas Artes en la década de 1910 y su rol fundamental en la fundación de un campo artístico en la ciudad. De forma destacada, se analiza el protagonismo de los herederos del coleccionista rosarino Juan B. Castagnino en la construcción de la sede del museo y en la expansión de su acervo. Asimismo, se aborda el estudio de la gestión del arquitecto Hilarión Hernández Larguía a cargo de la dirección del mismo. Finalmente se analizan las tensiones y reajustes en el campo artístico rosarino a partir del golpe de estado de 1943, que puso en debate el proyecto modernizador encabezado por Manuel A. Castagnino e Hilarión Hernández Larguía.