

EL COLECCIONISMO
DE ARTE EN ROSARIO
COLECCIONES,
MERCADO Y
EXHIBICIONES,
1880-1970

Consejo de Administración

Presidente

Mauro Herlitzka

Vicepresidente

Luis Fernando Benedit

Secretario

Alejandro Gorodisch

Prosecretario

Adriana Rosenberg

Tesorero

Carlos Braun

Vocales

Teresa A. L. de Bulgheroni

Claudia Caraballo de Quentin

Salvador Carbó

Eduardo Grüneisen

Raúl Naón

Gabriel Vázquez

Gabriel Werthein

Vocal Emmeritus

Marcelo E. Pacheco

Gestión institucional

Coordinadora general

Marina Baron Supervielle

Asesora de proyecto especiales

Patricia Artundo

Bibliotecóloga

Analía Trouvé

Directora

Carina Frid

Coordinador de proyectos
y archivo

Marcelo Mariani

Informática y digitalización

Julián Gómez

Catalogación

Guillermo Robles

Asistencia general

Pablo Valenta

EL COLECCIONISMO
DE ARTE EN ROSARIO.
COLECCIONES,
MERCADO Y
EXHIBICIONES,
1880-1970

Créditos editoriales

Coordinación editorial
Marina Baron Supervielle
Guillermo Robles

Diseño gráfico
Estudio Marius Riveiro Villar

Preimpresión e impresión
Ronor®

Artundo, Patricia
El coleccionismo de arte en Rosario:
colecciones, mercado y exhibiciones 1880-1970
Patricia Artundo; Carina Frid. - 1a ed .
Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
Fundación Espigas, 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-1398-26-3

I. Arte. I. Frid, Carina. II. Título.
CDD 700.74

©2008, Fundación Espigas

Impreso en la Argentina

Fundación Espigas

Av. Santa Fe 1769, 1° piso | (C1060ABD) Buenos Aires, Argentina
Teléfono +54 11 4815-7606 | Fax +54 11 4815-5648
arte@espigas.org.ar | www.espigas.org.ar

EL COLECCIONISMO
DE ARTE EN ROSARIO.
COLECCIONES,
MERCADO Y
EXHIBICIONES,
1880-1970

Edición de
PATRICIA ARTUNDO
CARINA FRID

Textos de
ANALÍA VANESA DELL'AQUILA
PABLO MONTINI
VALERIA PRÍNCIPE
GUILLERMO ROBLES
MARÍA EUGENIA SPINELLI

**Fundación Espigas y el Centro de Estudios Históricos
e Información Parque de España - CEHIPE**
agradecen a

Fondo Nacional de las Artes
Fundación Bunge y Born
Biblioteca y Archivo del Museo Municipal de
Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Rosario
Biblioteca y Archivo del Museo Histórico Provincial
“Julio Marc”, Rosario
Biblioteca de la Asociación de Mujeres, Rosario
Hemeroteca de la Biblioteca Argentina
“Juan Álvarez”, Rosario

Verónica Prieto
Daniel García
María de la Paz López Carvajal
Mario Glück
Martha Cafferata
Mario Alberto Castagnino
Juan Manuel Castagnino
Graciela Carnevale
Guillermo Fantoni



ÍNDICE

- 9 Mauro Herlitzka
Presentación
- 11 Carina Frid
Un programa de investigación sobre el coleccionismo de arte en Rosario
- 17 Patricia Artundo
Nuevos abordajes en la historia del coleccionismo en Rosario
- 19 Pablo Montini
Del caduceo a las musas: un inventario del coleccionismo profesional en Rosario. La colección artística de Juan B. Castagnino, 1907-1925
- 67 Valeria Príncipe
El museo antes del museo: la colección histórica del doctor Antonio Cafferata
- 115 María Eugenia Spinelli
El Salón Witcomb de Rosario: Primera década de actividades
- 159 Analía Vanesa dell'Aquila
La hispanidad en el gusto artístico de la burguesía rosarina. El caso de la colección Estévez, 1920-1930
- 201 Pablo Montini
El gusto por lo religioso: La exposición de arte religioso retrospectivo en el Museo Histórico Provincial de Rosario, 1941
- 239 Guillermo Robles
Isidoro Slullitel y el coleccionismo de arte de vanguardia en Rosario (1963-1971)
- 287 Reseñas biográficas de los autores

PRESENTACIÓN

Desde su creación en 1993, Fundación Espigas, a través de su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, recopiló la mayor cantidad posible de documentación relacionada con la actividad artística de todo el país. Así se visitaron diversas capitales y ciudades con un significativo desarrollo cultural, inclusive pequeñas localidades donde residían artistas, y se crearon museos y centros de exhibiciones. Córdoba, Tucumán, Rosario, Santa Fe y Mendoza son, entre otras, las que tienen una trayectoria destacada en materia cultural y han realizado un importante aporte en el campo institucional del arte, que hoy enriquece al país.

Rosario ha sido hasta el presente una de las ciudades con mayor actividad artística, además de ser una cuna de célebres artistas como Lucio Fontana y Antonio Berni, entre otros. Sus museos y centros culturales, universidades y espacios para el arte tienen desde las primeras décadas de este siglo una destacada participación en el ámbito cultural.

Las instituciones y el coleccionismo local han sido constitutivos de ese tramado. Coleccionistas como Juan B. Castagnino, Julio Marc y Firma y Odilio Estévez, a través de sus legados, dieron nombre, respectivamente, a los museos Municipal de Bellas Artes, Histórico Provincial y de Artes Decorativas.

Estos y otros coleccionistas formaron una red local de alcance nacional que dio fisonomía al mapa cultural rosarino, contribuyendo a la formación de colecciones, muchas de ellas donadas a instituciones públicas, que hoy tanto los rosarinos como aquellos que visitan la ciudad pueden apreciar.

Por ello Fundación Espigas y el Centro de Estudios Históricos de Parque España de Rosario (CEHIPE) decidieron publicar en forma conjunta los trabajos de investigación de destacados historiadores de arte de esa ciudad sobre el coleccionismo y los coleccionistas del arte local.

Con este libro que hoy publicamos, hemos cumplido con el objetivo común de estimular la investigación, dado que no sólo en Rosario, sino en todo el país, hay un campo amplísimo que testimonia la historia del arte en la Argentina.

Agradecemos especialmente la colaboración de la Fundación Bunge y Born y del Fondo Nacional de las Artes, cuyo apoyo representa un estímulo para continuar con nuestra tarea de difusión del arte en nuestro país.

Mauro Herlitzka
Presidente
Fundación Espigas

UN PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN SOBRE EL COLECCIONISMO DE ARTE EN ROSARIO

Los trabajos aquí reunidos forman parte de un programa de colaboración interinstitucional entre el Centro de Estudios Históricos e Información Parque de España y la Fundación Espigas, iniciado en 1999 con el objetivo de promover la preservación documental de la historia del arte argentino e iberoamericano. Desde entonces, ambas instituciones impulsaron la puesta en marcha de un programa analítico sobre la historia del coleccionismo de arte en la ciudad de Rosario que tuviera por objetivo difundir los avances de investigaciones sobre los orígenes y las singularidades del coleccionismo local, así como de sus conexiones con el contexto más general del campo artístico nacional y de la ciudad a lo largo del siglo XX. Gracias al apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (AECID) y del Fondo Nacional de las Artes, el proyecto de investigación puede hoy mostrar sus primeros resultados.

Un conjunto de fundamentos justificaron la elección de Rosario como escenario urbano en donde los consumos artísticos de las élites intelectuales y económicas encontraron un ámbito de participación y de desarrollo. El origen inmigratorio y la prosperidad alcanzada a través de carreras empresariales y mercantiles dieron identidad propia a las dirigencias locales que, a diferencia de las élites de Buenos Aires y de otras ciudades del interior de la Argentina, poco debían al pasado colonial ni a la experiencia criolla de la primera mitad del siglo XIX.

Desde mediados del siglo XIX, ganaderos, empresarios y comerciantes compartieron las expectativas de crecimiento de la ciudad y de su hinterland productivo. Como único puerto ultramarino de la Confederación (1853-1860) y núcleo de intermediación con los mercados ultramarinos, se incrementó la oferta de servicios urbanos, las comunicaciones (empresas de transportes terrestres y fluviales), el comercio y la población.

En las dos décadas siguientes a la apertura de los ríos al comercio internacional (1852-1870), la provincia de Santa Fe se convirtió en escenario de frontera abierta. Empresarios, comerciantes y antiguos propietarios de tierras se involucraron en el negocio de la colonización privada de tierras destinadas a la producción agraria. Rosario se convirtió en el eje estratégico de la economía cerealera y en centro de una densa red de instituciones financieras y de negocios, servicios e inversiones en infraestructura (ferrocarriles, puertos). La expansión y el auge de la producción agraria aportaron las bases de la solidez del comercio de Rosario: a fines de 1880 el 61% del capital comercial y el 44% del capital industrial de la provincia estaba concentrado en Rosario.

La ciudad fue el principal nodo de conexión entre la producción del interior del país y el comercio atlántico como resultado del tendido de líneas férreas. En 1895, la red ferroviaria santafecina abarcaba una extensión de 3.300 km y transportaba la producción del 80% de las tierras dedicadas al cultivo de cereales con los puertos internacionales. A fines del siglo XIX, seis empresas de ferrocarril atravesaban la ciudad, convertida desde entonces en terminal de la red ferroviaria que comunicaba la provincia de Santa Fe y sus puertos ultramarinos con la producción de las provincias del interior.

El papel de Rosario en el mercado internacional de cereales fue central. La ciudad lideró la actividad comercial vinculada a la exportación agrícola: consignatarios de cereales, rematadores y representantes de casas exportadoras de Buenos Aires fueron los encargados de organizar el sector del negocio de exportación de granos. El desarrollo de actividades fabriles en la ciudad fue parte también de la expansión de la economía agraria: los talleres del ferrocarril, las empresas ferroviarias y las industrias instaladas en la ciudad (fábricas de bolsas, de maquinaria agrícola, de equipos para molinos, fundiciones, herrerías mecánicas, fábricas de cerveza, refinerías, molinos harineros, fábricas de ladrillos para viviendas) ocupaban ya en 1887 a más de 12.000 trabajadores y a 2.800 dependientes de comercio.

A mediados de la segunda década del novecientos, las coordenadas que caracterizaron el largo ciclo de prosperidad impulsado por la exportación agraria recibió el impacto primero de la crisis internacional de 1913 y de la guerra mundial después (1914-1918), cerrando las puertas a las favorables condiciones de la agricultura pampeana. La recuperación económica que siguió a la crisis de posguerra y el alza de la demanda mundial de cereales alentó el crecimiento económico de la Argentina. La década de 1920 fue una de las mayores etapas de esplendor económico de la ciudad de Rosario tras la recuperación del mercado agrícola y del incremento del consumo a partir del aumento de la demanda local y regional.

La crisis mundial de 1930 alteró profundamente la estructura económica de Rosario. La caída de los precios agrícolas y ganaderos puso fin al patrón de crecimiento basado en la expansión de la demanda internacional de productos agrícolas. La caída de la actividad portuaria afectó la actividad económica de la ciudad. Desde entonces, el puerto de Rosario cedió su liderazgo a Buenos Aires en la importación de cargas y se concentró paulatinamente en la exportación de granos. La crisis impulsó la relocalización de industrias y de negocios y la decadencia de actividades fabriles tradicionales como la refinería y la fabricación de harinas. La importante base industrial de Rosario y sobre todo la oferta de mano de obra industrial especializada contribuyeron al desarrollo de nuevas actividades manufactureras sustentadas en la industria metalmeccánica, petroquímica y papelera instalada en el área metropolitana de Rosario.

ELITES E INMIGRACIÓN

La población de Rosario se cuadruplicó entre 1887 (50.967 habitantes) y 1914 (222.592 habitantes) y se duplicó entre 1910 (192.278 habitantes) y 1926 (407.000 habitantes). La inmigración europea explica el extraordinario aumento demográfico de la provincia y de la ciudad: entre 1895 y 1926, los extranjeros

constituyeron en promedio el 45 % de la población. Los italianos representaron el mayor porcentaje de residentes extranjeros de la ciudad (60% del total en 1895) seguidos por los españoles, franceses, rusos y británicos.

La inmigración europea proveyó buena parte de los cuadros de la élite económica de Rosario, integrada por un grupo diversificado en la inversión inmobiliaria urbana y rural, la explotación agrícola-ganadera y el comercio exportador e importador. Grandes comerciantes y empresarios vinculados al comercio de exportación y de importación de comestibles, maquinaria agrícola y de bienes de consumo de origen italiano y español conformaron el núcleo principal de la influyente dirigencia italiana de Rosario, logrando insertarse en los espacios de la vida económica e institucional de la ciudad.

Los casos aquí estudiados de Juan Bautista Castagnino, Antonio Cafferata y Odilio Estévez se incluyen en el entramado de una densa red de origen migratorio originadas en relaciones profesionales y parentales que reforzaron su éxito económico y social desde mediados del siglo XIX. Entre los italianos, el núcleo primitivo tuvo origen en la llegada de marinos, propietarios de embarcaciones y pequeños comerciantes dedicados desde la década de 1840 al comercio fluvial de cabotaje. Buena parte del mismo combinó sus actividades tempranamente con el ejercicio del pequeño comercio en el naciente centro urbano de Rosario (Santiago Pinasco (p), Esteban Frugoni, Luis Casinelli, Pedro Tiscornia, Luis Copello). Otros coterráneos, como Juan Bautista Castagnino (p), se instalaron en Rosario para dedicarse también a las actividades mercantiles.

Las redes sociales y parentales que vinculaban de uno y otro lado del Atlántico a los miembros de la inmigración procedente de las costas de la Liguria, cooperaron en la construcción de un entramado empresarial cuyo liderazgo en la esfera del comercio de la importación, la banca, el mercado inmobiliario y la industria tuvo continuidad a lo largo de cinco décadas. La segunda generación pudo tomar ventaja del éxito económico y del ascenso social de sus padres inmigrantes, como bien ilustran los casos emblemáticos

de Santiago Pinasco (intendente de Rosario en la primera década del novecientos y presidente del influyente Banco de Italia y Río de la Plata) y el de Juan Manuel Cafferata, hijo de un próspero comerciante genovés de Rosario que logró acceder al establishment político provincial y ser electo gobernador de la provincia en los turbulentos comienzos de la década de 1890.

Los españoles se concentraron también en diversas actividades vinculadas a la esfera comercial, tanto dentro del “gran” comercio como en el de pequeña escala que atendía a la creciente demanda interna y al intercambio exterior. Barraqueros (Juan B. Quintana), importadores (Monserrat y Pusso, Díaz y Viademonte), agentes inmobiliarios (José Arijón) e industriales (Estévez, Cabanellas) figuraron en las primeras líneas de la dirigencia empresarial de Rosario, así como en las instituciones financieras y comerciales representativas del ámbito comunitario (Banco Español y del Río de la Plata, Banco Monserrat, Cámara de Comercio Española de Rosario).

El coleccionismo de arte en Rosario se inscribe de este modo en sus primeras décadas de desarrollo (fines del siglo XIX a 1920) en aquella doble imagen de la dirigencia urbana de Rosario como sector autoconstruido (a partir de su matriz inmigratoria) cuyo éxito en los negocios tenía origen en el credo liberal y moderadamente anticlerical. Atravesando los imaginarios sociales levantados por las élites porteñas con respecto a sus más noveles pares de Rosario, agentes e intermediarios especializados en el mercado del arte hicieron temprano pie en Rosario. Desde entonces y hasta mediados del siglo XX, la promoción de modelos estéticos incorporó la renovación del gusto artístico del coleccionismo de arte de la ciudad, ya sea desde el campo de las vanguardias artísticas como del nacionalismo cultural.

Carina Frid

Directora

Centro de Estudios Históricos
e Información Parque de España

NUEVOS ABORDAJES EN LA HISTORIA DEL COLECCIONISMO EN ROSARIO

Lejos de lo que se piensa habitualmente, la escritura de la historia del coleccionismo en la Argentina, no es algo reciente. Por lo menos desde la década de 1940 algunos autores indagaron acerca del origen del patrimonio en las colecciones públicas y privadas. Y esto tuvo que ver tanto con la necesidad de conocer y catalogar aquello que existía en el país, como también con la conciencia de que el patrimonio no necesariamente se encontraba en manos de instituciones públicas –fueran de Buenos Aires o del interior– sino y principalmente en manos privadas.

En realidad, lo que ha ocurrido en relación con el tema que nos ocupa es que desde mediados de los años ochenta el ítem “coleccionismo” pasó a ocupar un lugar destacado en los trabajos de distintos investigadores. Y, sobre todo, a partir de comienzos de la década de 1990 la producción en torno a la historia del coleccionismo en la Argentina encontró un nuevo impulso. Impulso que en los últimos años se ha visto reflejado en la publicación de libros, artículos y presentaciones en congresos.

De manera tal que existe un *corpus* bibliográfico sobre el tema que incluye la historia de algunas galerías de arte y el rol que cumplieron en la conformación de las colecciones locales; la historia de colecciones privadas y el estudio de la dinámica de la relación entre coleccionismo y mercado de arte; el enfoque en primer plano de la figura de algunos coleccionistas y de algunas colecciones públicas. Todo esto sin contar los estudios dedicados al nuevo coleccionismo surgido en los años noventa.

Sin embargo, este nuevo *corpus* manifiesta su mayor densidad en los trabajos que tienen como eje al patrimonio público y privado de Buenos Aires. Y esta situación responde a diversos factores, podríamos decir, sobradamente conocidos: Buenos Aires como centro político, económico y cultural del país que –en detrimento

de otras ciudades y regiones de la Argentina– toma para sí la representación del *todo*.

En este sentido, la publicación de *El coleccionismo de arte en Rosario: colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*, sin lugar a dudas, demarca un hito a retener, aun cuando existan trabajos previos relacionados con algunos de los temas abordados en él. Y esta afirmación se basa en que el libro no sólo reúne trabajos de investigadores formados en distintas disciplinas y con diferentes intereses en cuanto al abordaje de la problemática estudiada, sino porque es el resultado de investigaciones que se manifiestan capaces de identificar, aislar y establecer el perfil específico de su objeto de estudio. Al mismo tiempo, dichos trabajos emplean herramientas de investigación que no ignoran la especificidad del tema elegido sino que de su aplicación resultan nuevas lecturas.

En los artículos reunidos en *El coleccionismo de arte en Rosario* se pueden reconocer cuestiones identitarias que hacen al perfil del coleccionista y definen su colección y su despliegue escenográfico; se recupera la acción de distintos actores –figuras clave de la vida política, económica y cultural de Rosario– en la conformación de sus propias colecciones pero también en la del patrimonio público rosarino; se le asigna a Rosario un lugar destacado como a una de las plazas más importantes para el mercado de arte en la Argentina; se analiza la realización de exposiciones con patrimonio público y privado, insertas en condiciones históricas y políticas específicas; y, por último, se da una nueva lectura al compromiso social asumido por un coleccionista en su apoyo efectivo y audaz a los protagonistas de la vanguardia rosarina.

Patricia M. Artundo

Asesora de Proyectos Especiales
Fundación Espigas

DEL CADUCEO
A LAS MUSAS:
UN INVENTARIO
DEL COLECCIONISMO
PROFESIONAL
EN ROSARIO.
LA COLECCIÓN
ARTÍSTICA DE JUAN B.
CASTAGNINO, 1907-1925

por
PABLO MONTINI

Son esas pinturas como hitos, piedras miliare del camino recorrido por el arte en cuatro siglos, –y el arte no vagabundea al azar sino que refleja con evidente fidelidad las mutaciones del pensar y del sentir humanos. Así, frente a las piezas inconexas de la colección Castagnino, podemos colocarnos en situación similar a la de un paleontólogo que, recogidos decena y media de fragmentos óseos, puede con método y ciencia auxiliados por el ingenio y la imaginación, reconstituir a grandes rasgos un esqueleto de fantástico animal, en que los vanos –los trazos que faltan a la estructura– adquirirán de pronto su plena significación, del mismo modo que los llenos, por posición relativa de unos y otros, y que acaso le permitirá formular con suficiente precisión la historia biológica de una especie desaparecida. A tal tarea de paciente reconstrucción mental convidamos al público: proyecte él su pensamiento, gracias a los vibrantes trampolines que le ofrecen estas joyas artísticas, hacia un largo y brillante período de cultura. Ya vendrán otros hombres generosos, en el curso del tiempo, a agregar las perlas que faltan a la magnífica gargantilla.

*Julio E. Payró*¹

El interés por el estudio del coleccionismo privado en el inicio del Siglo XX adquiere vital importancia en el caso rosarino ya que este suplió la ausencia del mecenazgo oficial hasta la consolidación del campo artístico. Por tanto resulta complejo entender parte de la historia de la plástica rosarina sin referirse a los gustos y los hábitos de un sector social interesado en la posesión de bienes artísticos. Juan Bautista Castagnino formó parte de este grupo, movilizado y beneficiado por el desarrollo del modelo agroexportador en la región. En 1907 comenzó adquirir obras de arte constituyendo a partir de ese momento un caso paradigmático

¹ Payró, Julio E. *Etapas de la pintura a través de una colección*. Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino, 1942.

del coleccionismo rosarino.² Para analizar las causas de su interés por el arte realizamos una reconstrucción del inventario de su colección, pues en el acto de comprar obras de arte hay algo más que una satisfacción decorativa. Tal como ha destacado Ana María Fernández García, “el coleccionista, el cliente del arte, es el que justifica en última instancia la práctica artística, pero es un fenómeno ambiguo en tanto que por debajo de esa capa de interés estético, normalmente se esconden motivaciones de prestigio, de lucro, de dignificación personal frente a la sociedad o sencillamente, un seguimiento adocenado de las modas impuestas en general en la cultura de su época”.³

Este trabajo investiga las prácticas de consumo de bienes artísticos de Juan B. Castagnino, teniendo en cuenta que los incentivos esenciales del coleccionismo argentino han sido tres: la búsqueda del reconocimiento de la sociedad en la que se inserta el coleccionista, el goce estético que produce la contemplación de una obra de arte y el interés económico. Estos estímulos se confirman en las acciones del gran coleccionista rosarino que llegó a adquirir una larga serie de obras pictóricas de notable valor estético. Como miembro de la burguesía rosarina, su interés en poseer obras de arte constituye una clara manifestación de su preeminencia social y económica, mostrando con esta experiencia una definida voluntad de diferenciarse de los hábitos de las clases sociales más bajas. Para el grupo social del que formaba parte, la posesión de una

2 Juan Bautista Castagnino nació en Rosario el 29 de abril de 1884 y murió en Buenos Aires el 17 de julio de 1925. Como hombre de empresa acompañó las actividades comerciales y agropecuarias de su familia dentro de la firma “Castagnino y cia.” formada por su padre en 1897. Para más datos biográficos véase: Santillán, Diego A. de. *Gran Enciclopedia de la Provincia de Santa Fe*. Tomo I, Buenos Aires, Ediar, 1967, s/p. Alonso, Sebastián y Guspí Terán, María Margarita. *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario*. Rosario, s/e, 2003. p. 55.

3 Fernández García, Ana María. “El mercado internacional de la pintura española en el Siglo XIX”, Simposio *La pintura española en el Río de la Plata (Siglos XVIII a XX): temas, espacios de difusión, mercado*. Rosario, Centro de Estudios Históricos e Información Parque de España, agosto de 2001, en prensa.

obra de arte constituía un signo de ostentación demostrativo tanto de la formación de un creciente conocimiento estético del propietario como de la riqueza obtenida en sus negocios. Además, como miembro de una familia genovesa, con su evidente disposición por el arte italiano buscaba distanciarse del resto de las colectividades de inmigrantes, encontrando en este arte los vínculos identitarios con la patria de sus mayores. No puede obviarse su educación artística, para confirmarla sólo basta su extensa biblioteca, aunque no se deben descartar los viajes realizados por el continente europeo con la visita a museos y galerías de arte. Estos hechos, junto a la presencia reiterada en los acontecimientos artísticos de la ciudad de Buenos Aires, ponen en evidencia su interés por el mundo del arte, entendiendo su actividad coleccionista como un acto estético satisfactorio en sí mismo. Tampoco la intención de inversión artística puede ser desestimada, su actividad comercial y empresarial ligaba al puerto de Génova con la ciudad de Rosario, estableciendo redes comerciales a través de la importación de bienes italianos. Estos vínculos mercantiles resultaron útiles, también, para la importación y adquisición de obras de arte en Italia, dándole la posibilidad de mantener un fluido contacto con el mercado de arte europeo.

LAS PRÁCTICAS DEL COLECCIONISTA: UN CAMINO A LA PROFESIONALIZACIÓN

Los hombres por mor del trigo, son activos, vivos é inteligentes. Son de esos hombres que asombran (por lo lejos que está de nuestros gustos) que van con libros de apuntaciones; que apuntan; que saben los cambios; que hacen números; que ven una columna de cifras, y con una ojeada ya la han sumado; que les explicáis un negocio y no oyen más que con un oído; que ven un saco de trigo, y adivinan los granos que tiene dentro; que repasan el *Mayor* y el *Diario*; que no saben á qué hora comen, pero saben qué barcos llegan; hombres que manejan sacos como quien maneja batallones; que calculan las

cosechas como los oráculos de Grecia, y que juegan con este trigo como si jugasen á la barra.

*Santiago Rusiñol*⁴

Como bien la ha caracterizado, el pintor catalán Santiago Rusiñol en su paso por el Rosario del Centenario, Juan B. Castagnino fue parte de esta burguesía local alcanzando márgenes importantes de acumulación que le brindaron la posibilidad de acercarse al mundo del arte a través de la formación de una colección de pintura. En 1907, con sólo 23 años comenzó adquirir obras de arte constituyendo a partir de ese momento un caso paradigmático del coleccionismo rosarino. El punto de partida de la misma puede fecharse gracias a que nuestro actor ha dejado un detallado inventario en un cuaderno que lleva su firma titulado “Pinturas y dibujos”.

El análisis de esta documentación proporciona no sólo el perfil específico de su colección, también brinda la oportunidad de conocer los mecanismos de inserción en el mercado de arte. Las pautas y los caracteres básicos de sus elecciones estéticas están en este material compuesto por el coleccionista entre 1907 y 1914, exponiendo cómo sus prácticas relacionadas con la adquisición de obras de arte resultaron claves en el devenir posterior del campo artístico rosarino. Sin dudas, constituyó un ejemplo pionero para los miembros de su clase descubriendo una nueva aspiración eminentemente moderna, el coleccionar obras de arte.

El interés artístico de Juan B. Castagnino resulta notorio en la elaboración minuciosa a lo largo de nueve años de este cuaderno de catalogación, confirmando su rol como coleccionista en la investigación y clasificación de la serie artística reunida.⁵ Así, utilizando el catálogo como sistema de referencia de la colección,

⁴ Rusiñol, Santiago. *Viaje al Plata*. Madrid, V. Prieto, 1911, p. 217.

⁵ El cuaderno de catalogación lleva por título *Pinturas y dibujos*, se encuentra firmado por Juan B. Castagnino y fechado en Rosario en 1914. Existe otro cuaderno realizado en 1916 en donde fue transcrita parte de la información del anterior registro. Archivo Mario A. Castagnino.

en la parte posterior del mismo, consignó todos los movimientos realizados en torno a la adquisición de obras, desde la fecha en que la formalizó, a quién, la procedencia, el costo y los gastos adicionales como los fletes, los derechos de aduana, las comisiones, las restauraciones, el embalaje y los marcos.

Con respecto a los costos de las obras –al que incluyó los gastos adicionales– estos se iban sumando a medida que incorporaba una nueva compra. Generalmente eran consignados en pesos, aunque las obras adquiridas en Europa muchas veces se anotaban en la moneda extranjera de donde procedían para posteriormente ser convertidos a la moneda nacional. La última adición realizada en agosto de 1914 le daba a su colección un valor de 8761 pesos, aunque continuó añadiendo otras obras a la serie, el costo de las mismas no fue incorporado. Esta fecha marcaba además la caída del régimen de convertibilidad instituido en la Argentina en 1899 y del que Castagnino parecía beneficiarse.⁶

En la catalogación, que se encontraba en el inicio del cuaderno, estaban incluidas las obras más calificadas, numeradas a partir de su ingreso a la colección. Se consignaba el autor, la escuela pictórica, el título, la técnica de ejecución y su materialidad, las medidas y algún dato particular como la firma, procedencia o detalle visible. Algunas de las obras citadas eran registradas fotográficamente y otras llevaban recortes de los catálogos de venta emitidos por las galerías o por los subastadores, donde se describía la trayectoria de los autores y sus premios.

Asimismo, el inventario de las piezas contaba con una pequeña biografía de los artistas señalando en muchos casos la bibliografía utilizada, en la que se destacaban los diccionarios enciclopédicos, notas de diversos autores y textos de revistas de arte en donde

⁶ Sobre la Ley 3871 y su aplicación véase: Della paolera, Gerardo y Taylor, Allan M. Tensando el ancla. Buenos Aires, FCE, 2003. Panettieri, José. Devaluaciones de la moneda (1822-1935). Buenos Aires, C.E.A.L., 1983.

se hablaba de la obra o de los autores en cuestión.⁷ Así también, siguiendo a las cambiantes autorías muchas de estas biografías se iban reemplazando por las nuevas atribuciones. Estas eran defendidas con el nombre de los especialistas que las avalaban y de los que Castagnino requirió sus servicios. Por caso, como consta en su cuaderno, a la obra atribuida a Paolo Caliari “el Veronés” titulada *Lot y sus hijas* el coleccionista la expuso al análisis de tres especialistas de renombre internacional como el historiador del arte y asesor de coleccionistas y marchantes Bernard Berenson, el pintor y restaurador Luigi Cavenaghi y el restaurador de la Galería de los Uffizi, Otto Vermeken.⁸

La tarea de los restauradores realizada sobre las obras recién adquiridas fue consignada en sus anotaciones. Estos especialistas fueron también de utilidad para las atribuciones, entre ellos Cavenaghi se destacó en el cobro de los derechos de exportación y en consignar detalles de interés sobre las autorías.⁹ En su trabajo sobre el *Retrato del Capitán Homacin*, por ejemplo, dejó en claro que el pequeño texto aplicado sobre la obra dando cuenta de la actividad del retratado, fechado en 1744, era posterior a la misma, llevando al coleccionista rosarino a suponer que se trataba de una pintura de François de Troy.

⁷ En este caso sobresale el texto que acompañaba a la obra de Valdés Leal, describiendo a Santa Bárbara como una “preciosa figura de medio cuerpo (mide 0’85c. de alto por 0’62 de ancho), algo repintada, la cual tiene mucho parecido con una de las medias figuras de las Santas Mártires que decoran la parte baja del retablo del Carmen Calzado. Pertenece a los herederos del fotógrafo madrileño Company. Asimismo aparece muy alhajada”, extraído de la revista *Museum*, 1er. Volumen, 1911; folio 347, en Castagnino, Juan B. *Pinturas y dibujos*. Rosario, 1914, s/p.

⁸ En su cuaderno registró en una nota el examen de los expertos: “El crítico Bernard Berenson dijo es un bello trozo de Giambatt Zelotti (1532-1592), pintor secuaz del Veronese. Don L. Cavenaghi Ud. Bien puede decir y considerarla como obra del Veronese. El restaurador de los Uffizi, don Otto Vermeken igualmente la cree obra del Veronese”, también allí planteó la posibilidad que esta pequeña pintura fuera un fragmento. *Ibidem*.

⁹ El trabajo de los restauradores consistía en el “restauo de la corniza y añadidos de pintura” y en el arreglo de los marcos. En su catálogo, además de realizar estas tareas aparecen actuando como mediadores, otorgando permisos de exportación o atribuyendo posibles autorías. *Ibidem*.

Sin dudas, no sólo los expertos dotaban a los coleccionistas del prestigio otorgado por la posibilidad de poseer una obra atribuida a un autor de renombre, también los museos fueron los encargados de legitimar el trabajo de ciertos artistas. Castagnino se ocupó de colocar en su catalogación en qué museos europeos se encontraban obras de los artistas que poseía en su colección, requiriendo además del examen de las mismas a sus miembros más notables. En febrero de 1915 solicitó al director del Museo del Prado, el crítico y artista José Villegas, el reconocimiento de la pintura sobre cobre titulada *San Francisco Javier en éxtasis*, quien le manifestó: “que era obra muy apreciable, de mano maestra, sobretudo [sic] el santo, muy similar a las de Alonso Cano, de quien podría ser original”, observación que adjuntó a la catalogación y que le valió de atribución a la obra.¹⁰

Además, Castagnino fue un *connoisseur* admirado, a lo largo de su vida llegó a reunir una “vasta colección de obras de literatura de arte”, que evidentemente resultaron de vital importancia para la formación y clasificación de su colección artística.¹¹ El interés y el conocimiento adquirido le posibilitaron también jugar un papel destacado junto a los actores antes señalados en el campo de las atribuciones. Él mismo asignó a las obras anónimas posibles autorías y estableció mediante semejanzas con pinturas reconocidas probables dataciones. Como ejemplo, a una tabla florentina del siglo XVI la consideró “en sus modelos y defectos anatómicos muy parecido a A. del Sarto (1486-1530)”, colocándola dentro del arco temporal de la pintura del artista florentino, entre 1480 y 1530.¹²

Finalmente, entre la pintura no catalogada se encontraban las obras que Castagnino consideró de menor rango. Allí estaban las piezas anónimas, algunas de las obras italianas contemporáneas, los estudios y bocetos, y las de escaso valor económico, siendo

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ [Anónimo] “Interiores rosarinos”. *La Revista de “El Círculo”*. Rosario, verano, 1924, p. 33.

¹² Castagnino, Juan B., *op. cit.*, s/p.

en su mayoría las que revendió para depurar su colección a otros aficionados al arte. Muchas de estas obras no establecían su procedencia aunque parece evidente que fueron adquiridas en el país.¹³

La catalogación de su colección evidencia sólo uno de los aspectos que definen el perfil de coleccionista “profesional”. Su actuación en el mercado de arte y la estrecha relación establecida con varios de sus agentes muestran a Castagnino manejarse con conocimiento, asumiendo con rigurosidad sus prácticas. La experiencia adquirida en el corto período en que se lanzó en la búsqueda de piezas para la conformación de su colección le valió hasta la posibilidad de rechazar algunas obras que no satisfacían sus demandas, como la devolución realizada en 1914 a la galería Warowland de Milán de una pintura de José de Ribera.¹⁴

LOS MECANISMOS DE ADQUISICIÓN Y EL MERCADO DE ARTE

En el trabajo de catalogación realizado por Juan B. Castagnino sobre su colección encontramos los mecanismos y los dispositivos utilizados para la formación de la misma, indicando el tipo y la procedencia de las obras artísticas elegidas. Siguiendo al coleccionismo porteño, Castagnino reunió su conjunto artístico procedente de dos vías, una que lo vinculaba al mercado de arte internacional a través de los viajes y el uso de intermediarios y la otra, con la adquisición directa en el mercado local en las galerías y en las exposiciones de arte llevadas adelante por marchantes e importadores.

¹³ En el inventario Castagnino remarcó a las obras “no catalogadas”, entre ellas figuraban: *Cabeza de mujer* de Tito Lessi, *Boceto alegórico* de F. Andreotti, *La plaza de San Marcos después de una lluvia* de J. N. Martínez, *Cabeza de muchacho* de Cesar Caggiano, y los anónimos titulados, *La mujer del espejo* de la escuela holandesa del Siglo XVIII y *La Santa Virgen en la gloria* de la escuela genovesa.

¹⁴ También, el cambio de autoría de una tabla, atribuida en primera instancia a Adriaen Brouwer y posteriormente asignada a Bughestein [sic], posibilitó la devolución de la misma al pintor genovés Cesare Viazzi.

De esta manera, la presencia de Castagnino en el mercado de arte porteño y rosarino fue constante durante el período señalado, realizando sus primeras adquisiciones en dichos ámbitos para posteriormente efectuarlas en Europa. Los primeros agentes comerciales encargados en proveer de obras a Castagnino fueron los importadores. Estos comerciantes utilizaban como espacio de exhibición y venta los escaparates comerciales de bazares y tiendas en los que generalmente pinturas y esculturas convivían con artículos de toda índole. Sus prácticas comerciales se desarrollaron desde finales del siglo XIX continuando en menor medida a principios del siguiente dando forma a los últimos resplandores de lo que Roberto Amigo definió como “la cultura de bazar”.¹⁵ Muchos de estos vendedores de objetos artísticos, conocedores del gusto local satisfacían lo que Eduardo Schiaffino consideraba como la “manía del betún” de los coleccionistas argentinos y de la que Castagnino parece formar parte por medio de sus primeras compras efectuadas a Andrés López en Buenos Aires, y a Carlos Pusterla y Teofildo Pediz en Rosario.¹⁶

Otra de las instancias de inserción en el mercado local fue a través de las exposiciones celebradas en las galerías o casas de venta vinculadas a la labor de los marchantes que de manera periódica trasladaban al país conjuntos artísticos de variada procedencia, propiciando de este modo la creación y el mantenimiento de mecanismos de comercialización artística. La exposición de arte francés emprendida por Henry Farré en 1912 y la de arte español organizada en la Casa Souza por E. Miralles en 1913 en Rosario, como la de arte belga celebrada en la casa Witcomb de Buenos Aires le dieron a Castagnino la posibilidad de elegir obras de artistas contemporáneos avalados por premios y medallas otorgados en los sa-

¹⁵ Amigo, Roberto. “El resplandor de la cultura de bazar”. En *II Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payro”, 1998, p 139-148.

¹⁶ En su mayoría las obras adquiridas a estos comerciantes estaban vinculadas a pintura española e italiana del momento, por ejemplo, de Teofildo Pediz de Rosario obtuvo una *Escena española* de Joaquín Damís y Cortes y de Andrés López de Buenos Aires, *Mercado de esclavas* de Federico Faruffini.

lones, exposiciones y academias europeas del momento.¹⁷ En esta última exposición organizada por el afamado marchante de arte belga, Fréd M. Vermorcken, obtuvo como regalo de su padre la obra de Jef Leempoels, *L' garçon d'atelier*, influido por las nuevas técnicas de comercialización que emanaban de la casa Witcomb y que provocaron la profesionalización de los espacios de transacción artística y las prácticas de los coleccionistas.¹⁸

La celebración del centenario de la Revolución de Mayo en 1910 con su exitosa exposición internacional de arte fue el punto de inflexión en la valoración de las artes plásticas afianzando con mayor fuerza el ya fértil mercado de arte porteño. Una porción de la demanda de bienes suntuarios fue abastecida por valiosas obras artísticas provenientes de colecciones europeas que por medio de subastas, liquidaciones o venta directa llegaban a los coleccionistas nacionales. Estas ventas le suministraron a Castagnino una ocasión privilegiada para hacerse de obras legitimadas precisamente por su paso por una colección reconocida. De esta manera, en septiembre de 1910 compró al Barón de Zezza parte de la colección de dibujos, de la escuela napolitana, romana y florentina de los siglos XVI y XVII, del Duque de Cassano de Nápoles.¹⁹

¹⁷ En la *IV a. Exposición de cuadros Escuela Española* organizada por E. Miralles de la Antigua Casa Rovira de Barcelona, celebrada en la casa Souza de Rosario en junio de 1913, adquirió por 300 pesos de Alberto Plá y Rubio, *Campešina*, y la obra de Félix Planquette, *Vacas en el bebedero (efecto de tarde)*, fue comprada en la *Exposition D'Art Français* organizada por Henry Farré, también en Rosario, en julio de 1912 por 400 pesos. De mayor importancia artística y económica fue la elección de la obra del artista belga de Jef Leempoels, titulada *Le garçon d'atelier*, realizada en la *Troisième Exposition L'Art Belge à Buenos Ayres* en el Salón Witcomb de Buenos Aires, en abril de 1913 por 1600 pesos.

¹⁸ Sobre la Galería Witcomb y su vinculación con el campo artístico argentino ver el trabajo de: Artundo, Patricia. "La Galería Witcomb 1868-1971". En Pacheco, Marcelo (dirección). *Memorias de una galería. Archivo Witcomb 1868-1971 Fundación Espigas*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000. Para el caso del marchante belga Frédérik M. Vermorcken ver: Navarro, Ángel. *El arte flamenco y holandés en la Argentina*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, p. 24.

¹⁹ Entre los siete dibujos adquiridos en septiembre de 1910 a Zezza se destacaban: *La estatua ecuestre de Marco Aurelio* de Luca Giordano, *Hombre de prospecto* de Caravaggio, *El dios Tiber* de Salvador Rosa, y el boceto de la obra que se encontraba en el Museo Nacional de Nápoles, *San Nicolás en la gloria*, de Mattia Pretti "El calabrese".

A partir de esta última gran compra, el coleccionista rosarino se lanzó en la búsqueda de las piezas más importantes en el mercado europeo, siguiendo las premisas del coleccionismo porteño que encontraba –en términos de Bourdieu– la “distinción” a través del contacto con los centros artísticos del viejo mundo.²⁰ Sin embargo, Juan B. Castagnino no fue parte de la clientela burguesa que buscaba en Francia los modelos pictóricos; sus vínculos familiares, culturales y económicos con Italia le permitieron obtener la mayor parte de su colección en la tierra de origen. Los lazos económicos y comerciales de la empresa familiar encargada de la importación de diversos productos para el mercado local le permitió utilizar como centro para las transferencias artísticas a la ciudad de Génova y su puerto.

De tal forma, el mecanismo más usado por Castagnino para obtención de piezas en la península itálica se basó en el “uso de terceros” a través del encargo de obras a intermediarios o emisarios.²¹ La comitencia estuvo a cargo del artista y marchand Luis de Servi –principal asesor e intermediario en esta etapa– quien compró una importante cantidad de obras pictóricas en distintos remates realizados en Italia entre 1911 y 1914, llevándose por su trabajo un porcentaje de la compra.²² La mayoría de las piezas adquiridas en comisión provenían de la dispersión de las grandes colecciones nobiliarias, como la venta de la colección del Marques Manzi de Lucca en la Toscana.²³

20 Bourdieu, Pierre. *La distinción*. Madrid, Taurus, 1998.

21 Baldasarre define a estos mecanismos de transacción como de “segunda mano”, en: Baldasarre, María Isabel, *op. cit.*, p. 30.

22 Luis de Servi (1863-1945), aunque su trabajo como artista también fue apreciado en el Río de la Plata a partir de 1885, este no ha dejado testimonios en la colección de Castagnino. Fue uno de los tantos retratistas de la colectividad italiana asentada en nuestro país, destacándose además en pintura histórica a partir de las celebraciones del Centenario, siendo su obra más importante la realizada en los techos del Salón Blanco en la Casa de Gobierno.

23 Allí el mismo de Servi consiguió en enero de 1911 para Castagnino: *Moisés presentado a la hija del faraón* de J. Vignale (1594-1664), *Agar* de Giovanni F. Barbieri “El Guercino” (1591-1666), *Santa Catalina* de Francesco Furini (1600-1649) y *Diógenes con la linterna* y *Violinista* de Pietro Paolini (1610-1682).

Entre los dispositivos utilizados para la adquisición de obras en los centros artísticos de la península itálica también se pueden mencionar las compras realizadas por Castagnino a través de sus viajes. Los recorridos por Italia no sólo afianzaban los lazos de identidad con la tierra familiar sino que sirvieron para modelar su gusto estético por medio de la visita a museos, galerías, colecciones y talleres de artistas. El periplo realizado desde finales de 1914 hasta mediados de 1915 por las ciudades italianas estuvo centrado en la consecución de las piezas artísticas que se exponían en las galerías de arte. Así por ejemplo concurrió a la galería milanesa Warowland, en la cual consiguió una obra de la escuela holandesa del Siglo XVII, estableciendo con esta casa una relación comercial que continuó en el tiempo dándole la posibilidad de adquirir otras obras de su interés.²⁴ En dicho viaje, también se proveyó de pinturas provenientes de colecciones vendidas través de remates, marchantes o por los mismos dueños, en las ciudades de Bergamo, Florencia, Génova y Roma.²⁵

Las estancias en Italia le permitieron adquirir obras que a su llegada a Rosario fueron vendidas a amateurs locales actuando, de esta manera, como correo de los mismos o simplemente como revendedor. De esta forma, transfirió varias piezas vinculadas a la pintura académica italiana como un retrato de la escuela genovesa vendido a Guido Mancini. Las obras con mayor antigüedad y renombre fueron revendidas a especialistas, destacándose en este caso la venta realizada a la “colección de curiosidades” del pres-

²⁴ En la galería Warowland compró en este viaje de Jan Davidsz de Heem (1606-1683), *Flores y frutas*, en octubre de 1914.

²⁵ En Roma compró a Gustavo Galassi un *Autorretrato* de Federico Baroccio (1528-1612), en Génova obtuvo una tabla atribuida a Antonio Moro (1512-1578) titulada *Gentilhombre de la Familia Parravicini*, y en Florencia una tela de la escuela veneciana del siglo XVI.

bítero e historiador cordobés Dr. Pablo Cabrera.²⁶ A su vez, la reventa fue utilizada para desechar piezas con dudosas atribuciones solucionando el problema de las copias, habituales en ese momento en el mercado de arte internacional y argentino. Así, se deshizo, entre otras, de una copia anónima de la escuela holandesa y de un pequeño óleo también anónimo de la escuela de Guido Reni.

La compra directa a artistas contemporáneos fue otro de los medios por los que Castagnino se abasteció de obras de premiados artistas italianos, dejando de lado el amplio uso que hacía de mediadores y comisionistas. Con la obtención de obras en los estudios de los artistas lograba un mejor precio, una mayor variedad de temas y obras a elegir. Precisamente, en agosto de 1914 compró a Giuseppe Grillo en Génova una pintura de desnudo del artista Mattia Traverso, para posteriormente adquirir en el taller de este artista genovés pensionado en Roma, un estudio y otro desnudo a un precio notablemente más bajo al anterior comprado a través de un intermediario.²⁷

Evidentemente, esta exitosa inserción de Castagnino en el mercado de arte local e internacional se debió a las enormes ventajas que le reportaba el modelo agroexportador a su empresa familiar, dándole la posibilidad de integrarse a los sectores sociales acomodados, capaces por tanto de lanzarse al consumo de bienes suntuarios como la pintura.²⁸ Entre estos sectores beneficiados por el modelo económico se encontraban grupos de inmigrantes italianos, como

²⁶ Al Presbítero Pablo Cabrera vendió en agosto de 1913, el óleo de Giorgio Belloni titulado *Guitaristas* y otra pieza anónima con escenas militaristas de la escuela napolitana del siglo XVII. Sobre la colección de Cabrera cf.: Pérez Valiente, Antonio. “Nota de Córdoba: La colección de curiosidades del Padre Cabrera”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, a. 3, n. 31, noviembre 1918, s/p.

²⁷ La primera obra de Mattia Traverso titulada *Odalisca después de la danza*, fechada en 1912, la compró a Giuseppe Grillo por 300 pesos por intermedio de E. Bello, en agosto de 1914. En enero de 1915 también en Génova le adquirió directamente a Traverso, *Rosetta* y *Retrato de un cazador* a 192,5 y 171 pesos respectivamente.

²⁸ Para el caso de las familias italianas en Rosario y especialmente la de Juan B. Castagnino: Frid, Carina. “Parenti, Negozianti e dirigenti: La prima dirigenza italiana di Rosario (1860-1890). Rosoli, Gianfausto. *Identità degli italiani in Argentina. Reti sociali. Famiglia. Lavoro*. Roma, Edizioni Studium, 1993; pp. 129-166.

en el caso de nuestro actor, cada vez más integrados en los asuntos públicos y culturales de nuestro país. Pero la inmigración italiana no sólo actuó como modelo cultural en las sociedades de inserción, sino que se convirtió en la clientela por excelencia de los productos artísticos remitidos desde Italia. Existió, como hemos visto en los párrafos anteriores, un clientelismo de origen italiano, unos importadores relacionados con la colonia italiana y unos marchantes o intermediarios que intentaban satisfacer la demanda de estos grupos de inmigrantes. Por lo tanto en esta primera etapa de su colección, la inserción y las prácticas llevadas adelante por Castagnino en el mercado del arte, suscritas por el arte italiano, coinciden con lo que los historiadores de la economía denominan como “mercado étnico”, definiendo a este mercado como aquel adscrito a una determinada nacionalidad que influye en sus redes.²⁹

LA ELECCIÓN ARTÍSTICA

Dentro de las elecciones estéticas efectuadas por Juan B. Castagnino fue el arte europeo un referente fundamental, destacándose en ellas la pintura italiana. Es necesario recalcar aquí que no hubo en el mercado de arte rosarino condicionantes procedentes del gusto oficial, ya que aún no se había institucionalizado el campo artístico local, dejando al coleccionismo vernáculo realizar sus elecciones sin mayores presiones, ampliando por esto el marco de sus preferencias artísticas.

En su caso las adquisiciones estuvieron marcadas por los lazos económicos que su familia estableció desde tiempo antes con la patria de sus mayores, manteniendo, así, vivos sus vínculos ima-

²⁹ Cf. Berg, M. *Markets and manufacture in early industrial Europe*. London, Routledge, 1991.

ginarios y simbólicos con la cultura italiana.³⁰ Por tanto, es lógico afirmar que este nieto de comerciantes genoveses se haya destacado en la compra de pinturas de la escuela italiana en donde veía asentada la tradición artística y familiar. Además, el arte italiano desde finales del siglo XIX había tenido en Argentina un éxito notable, tanto en lo que respecta al mercado de arte sustentado por la colectividad italiana y apoyado mayoritariamente por la prensa étnica, como por parte de los cultores nacionales del gusto artístico que veían en la escuela italiana un modelo a imitar en la formación de una escuela de arte nacional.³¹ Aunque la llegada del siglo XX coronó a Francia como el centro artístico del arte moderno volcando de esta forma las elecciones de la burguesía criolla hacia este foco, el mercado de arte argentino continuó recepcionando obras de las distintas escuelas italianas.

Las primeras compras de pintura italiana realizadas por Castagnino en nuestro país tuvieron como protagonista a los trabajos realizados por los artistas italianos que gozaban del aval dado desde finales del siglo XIX por el mercado de arte local. Así, la pintura del *ottocento* italiano encontraba su máxima expresión en la elección de las reconocidas obras de Francesco Michetti y de su

30 Como ejemplo, en 1896 su padre, José Castagnino, construyó la casa donde nuestro coleccionista habitó y en donde alojó su colección. Este gran edificio proyectado en la esquina de San Juan y Maipú por el arquitecto italiano Italo Meliga, respondiendo a los requerimientos del eclecticismo italiano, estaba destinado en la planta baja a los negocios del propietario y en la planta alta a la residencia familiar. Sobre la residencia de la familia Castagnino y la pintura de sus muros realizada por artista italiano Salvador Zaino: Sendra, Rafael. *Rosario, ciudad y artes plásticas*. Rosario, Dirección de Publicaciones UNR, 1990. A.A.V.V. *Italia-Rosario. Construcción de espacios*. Rosario, Consulado General de Italia, Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Rosario, 1995.

31 Malosetti Costa, Laura. “¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires”. En Wechsler, Diana (coordinadora). *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires– Instituto Italiano de Cultura, 2000, p. 91-142.

discípulo Vincenzo Irolli.³² La adquisición de pintura italiana contemporánea a través de sus distintas escuelas satisfacía, además, el gusto burgués del momento, no faltando en ellas las telas orientalistas, el desnudo, la marina, el estudio de cabezas y las escenas de la vida burguesa.³³

Sin embargo, el arte italiano del siglo XVII fue el protagonista de su colección tanto por la gran cantidad de piezas adquiridas como por la calidad de las mismas. Para Castagnino era indudable que la tradición artística italiana no había muerto con el Renacimiento y su valoración por los maestros primitivos del siglo XVII así lo confirma. De esta forma, parece seguir los procesos acontecidos en Europa antes de la Primera Guerra Mundial, en el que las grandes exposiciones de maestros antiguos servían a los fines nacionalistas de los gobernantes, modificando el gusto del gran público a través de la revalorización de la pintura del siglo XVII y XVIII. Castagnino fue uno de los muchos coleccionistas que se lanzaron al mercado en la búsqueda de estas piezas, muy elogiadas por otra parte en las revistas y publicaciones de arte del momento. El impacto provocado por algunas de las obras maestras del barroco italiano restablecía el orgullo nacional, mostrando que el arte italiano siguió siendo el verdadero centro de la cultura artística europea mucho después de su supuesta muerte hacia finales del siglo XVI.

Sin dudas, uno de los ejemplos más notables de esta revalorización del arte italiano del siglo XVII estuvo centrado en la obra del artista genovés Alejandro Magnasco, llamado “il Lissandrino”,

32 La pintura de Francesco Michetti se había hecho popular en el ámbito nacional desde 1880, la inclusión de sus obras en la Exposición Continental posibilitó que la crítica local valorizara aún más su trabajo, generando un extraordinario interés por sus pinturas en los coleccionistas argentinos hasta las primeras décadas del Siglo XX. En reiteradas oportunidades esta demanda pudo ser satisfecha con copias, como las que probablemente haya comprado del pintor napolitano Castagnino en Rosario en 1907.

33 Dentro del orientalismo podemos ubicar: *Árabe*, de Michetti, *Mercado de esclavas* de Federico Faruffini y *Odalisca después de la danza* de Mattia Traverso. El desnudo estaba representado en *Rosetta* también de Traverso, en cuanto a los estudios de cabezas contaba en su colección con *Cabeza de Muchacha* de Michetti y con *Mater* de Victorio Cavalleri, además de poseer una *Marina* de G. Sacheri y una escena costumbrista de Vincenzo Irolli titulada *Después del almuerzo*.

descubierto poco antes de 1914 y estimado por el papel esencial que cumplió abriendo el camino hacia los grandes pintores venecianos del siglo XVIII. Considerado el símbolo del barroco italiano, su fama se debió a las exposiciones que se dedicaron a su obra en varias ciudades de Europa, hecho que llevó a los coleccionistas a comprar sus pinturas con entusiasmo.³⁴ Conjuntamente al reconocimiento de la obra de Magnasco por parte de los expertos y del mercado, Castagnino, formando parte del último grupo, adquirió en Bergamo el 13 de enero de 1915, *Paisaje de lavanderas y frailes*, mostrándose de este modo en permanente comunicación con los acontecimientos artísticos italianos de principios de siglo.

Además, la compra de esta gran serie de dibujos y pinturas italianas del siglo XVII y XVIII pone en evidencia otro de los procesos sociales ocurridos en Europa desde finales del siglo XIX, en el que la alta burguesía adoptaba los hábitos de las clases aristocráticas posibilitando el trasvase de los bienes simbólicos de un grupo a otro. La mayor cantidad de obras, sobre todo las italianas, adquiridas por Castagnino en este momento provenían de las grandes colecciones nobiliarias, que se dispersaban como producto de las cíclicas crisis que ecllosionaron finalmente con la Primera Guerra Mundial. Así, en Buenos Aires compró al Barón Zezza una porción de la colección de dibujos del Duque de Cassano de Nápoles y en Italia, adquirió pintura de las colecciones del Marques de Manzi, de Sardini, de Dongui y del Conde de Nobili.

En cuanto a la pintura española resulta notable el escaso protagonismo que tuvo en sus elecciones teniendo en cuenta que el arte español desde los festejos del centenario triunfaba en Argentina. Si bien Castagnino utilizó a las galerías especializadas en pintura española como Witcomb no lo hizo para adquirir arte español, las dos obras de artistas españoles contemporáneos fueron adquiridas en Rosario y no se destacaban por ser de los artistas del

³⁴ Haskell, Francis. *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Barcelona, Critica, 2002.

momento.³⁵ Con respecto a las demás piezas, compradas a coleccionistas españoles, sobresalen por estar incluidas dentro del arco temporal y estilístico que ocupa a artistas activos entre el Siglo de Oro y principios del siglo XIX. La compra de una representación de *Santa Bárbara* de Juan de Valdés Leal y de una pintura de bodegón atribuida a Francisco de Goya, junto a las posteriores adquisiciones, ha llevado a Marcelo Pacheco clasificarlo dentro del segmento de coleccionistas argentinos interesados en el campo de los llamados *old masters*, principalmente relacionados con la pintura española, holandesa y flamenca entre los siglos XVI y XVIII.³⁶ En su grupo aparece una reiteración de firmas españolas de las que Castagnino supo proveerse hasta su muerte en 1925. Estos coleccionistas porteños, al igual que el rosarino, pertenecían a sectores dedicados al comercio, bancos privados, negocios inmobiliarios y sectores industriales, diferenciándose claramente del sector del coleccionismo relacionado con el proceso inmigratorio español ocupado en la pintura española del siglo XIX y XX.³⁷

Al igual que la escuela española, el arte francés en su colección tuvo escasa trascendencia por el bajo número de piezas, hecho remarcable si se tiene en cuenta el enorme prestigio del que gozaba

³⁵ Con respecto a la pintura española en el Río de la Plata desde principios del Siglo XX ver: Fernández García, Ana María. *Arte y Emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*. Gijón, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1997 (tesis doctoral). Pacheco, Marcelo. “La pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes”. En *120 años de pintura española*. Buenos Aires, MNBA, 1991. Baldasarre, María Isabel. “Terreno de debate y mercado para el arte español contemporáneo: Buenos Aires en los inicios del siglo XX”. En Aznar, Yayo y Wechsler, Diana B. (comps.). *La Memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural*. Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 107-132.

³⁶ La pintura de bodegón de Francisco de Goya (1746-1828), titulada *Palomas y pollos* fue comprada a Ed. Urquiola, en tanto que la *Santa Bárbara* de Juan de Valdés Leal (1622-1690) a la esposa del fotógrafo madrileño Company, ambas en Madrid en 1915. Dentro de este grupo se pueden incluir las obras atribuidas a Juan de Toledo (1611-1665), *Prisioneros turcos en un puerto* y *Episodio de un combate naval de Lepanto* compradas por Luis de Servi al Conde di Nobili en Lucca en mayo de 1914.

³⁷ Pacheco, Marcelo. “Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina. Aproximaciones entre 1880-1930”. *ramona Revista de artes visuales*, Buenos Aires, n. 53 Coleccionismo, agosto de 2005, p. 6-18.

la pintura francesa durante el período tratado entre la burguesía de nuestro país.³⁸ Esta escasa serie se distinguió por la heterogeneidad, con un arco temporal que iba desde el siglo XVII –con la obra de Claude Lorrain– pasando por el siglo XVIII con el retrato de François de Troy, llegando al siglo XIX con la escuela animalista de Barbizon y el arte *pompier* propio de la época.³⁹

El arte argentino en la colección formada hasta 1914 por Castagnino poseía un carácter excepcional. Siguiendo el lento y gradual ingreso del arte nacional en las colecciones privadas estudiado por María Isabel Baldasarre y Talía Bermejo, el coleccionista local formó parte hasta ese momento del grupo de “deudores de una visión historiográfica que hacía un corte abrupto entre la colonia y los tiempos post-revolucionarios”. Para estos hombres Argentina hasta ese momento no poseía arte nacional y “la tradición artística era entonces algo que había que ir a buscar al viejo mundo, en países que, por otro lado, proveían una oferta estética abundante sobre la cual ejercer el derecho inherente a todo burgués: elegir o al menos sentir que podía hacerlo”.⁴⁰ De esta manera se explica la adquisición de una sola obra argentina, realizada en 1912 al prometedor artista rosarino César A. Caggiano, quien se había formado tiempo antes en Italia y que en aquel tiempo gozaba del aval de la crítica artística.⁴¹

38 Sobre el peso y los aportes de arte francés en Argentina ver: Artundo, Patricia M. (org.). *El arte francés en la Argentina 1890-1950*. Con un texto de María Isabel Baldasarre. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.

39 En la serie de pintura francesa se encontraba de Eugene E. Hillemacher (1818-1887) *La cocinera*, de Rosa Bonheur (1822-1899) *Caballo*, de Julien Simon (1735-1800) *Allégorie d'amour*, de Félix Planquette, *Vaches à l'abreuvoir (effet du soir)*, de Claude Lorrain (1600-1682), *Paisaje arbolado con figuras y animales* y de François de Troy (atrib.) (1645-1730), *Retrato del Capitán Homacin*.

40 Baldasarre, María Isabel y Bermejo, Talía. “Coleccionando la nación. Emergencia y consolidación de un coleccionismo de arte argentino”. *Avances. Revista del área Artes*. Córdoba, Centro de investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, n. 5, 2001-2002, p. 24.

41 Véase por ejemplo las notas de Atalaya en: *Atalaya. Actuar desde el arte*. Artundo, Patricia (org.). Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, p. 53, 381-385.

EL CIERRE DEL CICLO EUROPEO: LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL CAMPO ARTÍSTICO ROSARINO

Frente a la montaña de trigo: una idea. Frente a la montaña de oro:
un ideal. Y se convierte –taumatúrgicamente– el trigo en pan ácimo.
Y el oro en vínculo de fraternidad.

Proemio de la Revista de “El Círculo”, n. 1, Época Primera, 1919.

El inventario realizado por Castagnino sobre su colección de pinturas y dibujos finaliza en 1914, exponiendo, como mostrábamos anteriormente, una notoria predisposición por el arte italiano. El cierre de esta etapa debe vincularse con el estallido de la primera guerra mundial en el viejo continente. Conflicto bélico que obtuvo por esos años el mercado de arte internacional, negándole a Castagnino la posibilidad de mantener las constantes adquisiciones de arte europeo de los años anteriores. De este modo, se vio obligado a acercarse al arte nacional y local que aún no encontraba un campo artístico, autónomo y moderno, apto para su legitimación. De allí su participación junto a otros coleccionistas en la cruzada emprendida por los artistas rosarinos de la primera y segunda década del siglo XX, para insertarse como “artistas nacionales” en el competitivo mercado de arte argentino tan propenso a la adquisición de cualquier tipo de obra que provenía de Europa. Como bien lo ha reflexionado Roberto Amigo: “la invención de la lucha por el arte nacional fue la invención de cómo el coleccionista local optaba por adquirir la obra de artistas nacionales y no aquellas obritas de la cultura del bazar. Para ello necesitaban institucionalizar el arte: academia, museo y salón”.⁴²

Precisamente, la construcción del campo plástico local tuvo como punto de partida la fundación de la sociedad cultural “El

⁴² AMIGO, Roberto. “Sin título. Apuntes para la discusión sobre la gestión de artistas”. *Trama* 2003. *La red como lugar común. Estrategias de participación y cooperación en proyectos de artistas contemporáneos en Argentina*. Buenos Aires, Trama, 2003.

Círculo de la Biblioteca” en 1912. Como producto del asociacionismo burgués de la época, esta entidad tenía como fin “propender a la cultura intelectual y artística del Rosario”, tratando de superar los fallidos intentos de proyectos culturales y artísticos anteriores que no hacían más que reafirmar las características mercantiles de la ciudad y su clase dirigente. Tomando a la Biblioteca Argentina como centro de sus actividades, los miembros de la asociación buscaron en ese espacio la legitimación de la nueva empresa cultural tratando de obtener el aval y recursos del gobierno local.⁴³

Entre los primeros actos dedicados a las artes plásticas organizados por El Círculo en el mes de agosto de 1913 se inauguró el “Primer Salón de Bellas Artes” con motivo de la visita del Presidente de la Nación Roque Sáenz Peña. Esta muestra compuesta por las obras provenientes de las colecciones privadas de la ciudad, articuló en torno a ella una serie de actividades que pretendían mostrar a una ciudad interesada en las manifestaciones artísticas.⁴⁴ Ahora Rosario contaba entre sus “vecinos” más renombrados con verdaderos gustadores del arte que exponían desinteresadamente, con una clara intención pedagógica, ciento cincuenta y cinco pinturas pertenecientes en mayor número a la escuela española y francesa contemporánea, y otras antiguas atribuidas a la escuela flamenca e italiana.⁴⁵ Además de agregar algunos “mármoles y bronce”, se expuso ocho pinturas del malogrado artista local Augusto S. Olivé, quien poco tiempo antes de morir había sido premiado con la Cruz de Alfonso XII en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. La especial inclusión del artista rosarino

43 Fernández, Sandra. “La arena pública de las ambiciones privadas. Relaciones sociales y asociacionismo en la difusión de la cultura burguesa: Juan Álvarez y El Círculo de Rosario (1912-1920)”. *Revista Tierra Firme*, n° 78, Caracas, Fundación Tierra Firme, 2002, p. 229-247.

44 Entre los participantes se encontraban: Ing. Augusto Flondrois, Dr. Nicanor de Elia, Cornelio Casablanca, Dr. Fermín Lejarza, Emilio Ortiz Grognet, Dr. Camilo Muniaguerra, Luis Ortíz de Guinea, Dr. Nicolás Amuchástegui, Domingo Benvenuto y el pintor Julio Vila y Prades. [Anónimo] “Exposición de pintura”. *La Nación*, Buenos Aires, 27 de agosto de 1913, Sección Rosario, s/p.

45 Círculo de la Biblioteca. *Primer Salón de Bellas Artes*. Rosario, 1913.

buscaba manifestar la existencia en la ciudad de exitosos artistas. Para el acto de clausura, aportando legitimidad y prestigio a la exposición, el director del Museo Nacional de Bellas Artes Dr. Cupertino de Campo, dictó una conferencia con el fin de introducir a los miembros de la asociación en las reglas del arte del momento. Finalmente, en el cierre de la decimocuarta reunión de El Círculo se lanzó, buscando ampliar el mercado de arte local, la primera de una serie de “Exposiciones individuales de pintores extranjeros en Buenos Aires”, a cargo en esta oportunidad del artista francés René Menard.⁴⁶

Formando parte de los actos, Castagnino participó junto a los socios más reputados de la institución aportando seis obras de su colección para la muestra.⁴⁷ Este hecho comprueba cómo el coleccionismo artístico comenzaba a imponerse “como una característica central dentro de las motivaciones representacionales de la burguesía rosarina”.⁴⁸ Sin embargo, la práctica del coleccionismo, se estrenaba en la ciudad no sólo como un signo de distinción social sino que quedaba públicamente reconocida dentro del programa cultural nacido con El Círculo.⁴⁹

A partir de su intervención en dicho evento este coleccionista se vio inmerso en un proceso de acelerada afirmación en la escena

⁴⁶ “14ª reunión: Sesión de clausura del primer salón de bellas artes”. En *La obra cultural de “El Círculo”, Rosario 1912-1921, op. cit.*, p. 28. Las obras de Ménard arribaron al país de la mano de los marchantes especializados en arte francés moderno J. Allard, Boussod y Valadon, exponiendo la obra de este artista en la galería Philipon de la ciudad de Buenos Aires. *Exposition E.-René Ménard organisée par J. Allard & Boussod, Valadon & Cie.* Buenos Aires. Salón Philipon & Cie. , 1913. Con texto de Achille Segard.

⁴⁷ Las obras presentadas por Juan B. Castagnino en esta oportunidad fueron: *Santa Catalina* de Furini, *Agar* de Barberini, *Después del almuerzo* de Irolli, *Mater* de Cavalleri, *Le garçon d’ atelier* de Leempoels, *Marina (efecto luna)* de Sacheri. Círculo de la Biblioteca, *op. cit.*, s/p.

⁴⁸ Fernández, Sandra. “Entre la ética cultural y la estética del consumo. Publicidades: discurso, diseño e imagen. La revista *El Círculo* de Rosario 1919-1920”. Xº Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Rosario, CD-Rom, 2005, p.11.

⁴⁹ Sobre la afirmación de la figura del coleccionista en el campo cultural argentino véase: Bermejo, Talía. “El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960). En *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes* (IX Jornadas del C.A.I.A.), Buenos Aires, CD-Rom, 2003.

cultural rosarina transformándose en un artífice de la construcción del campo artístico rosarino. Acompañando las actividades culturales organizadas por El Círculo, en calidad de socio, abrevó en las ideas expuestas por los distintos conferenciantes que llegaban a la ciudad, como Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones, José Ortega y Gasset y Carlos Ibarguren. Pero en lo que a planteos artísticos se refiere, resultó fundamental el aporte de José León Pagano con su conferencia sobre la “Evolución y significado del Arte Argentino”, el 15 de abril de 1917 en el Salón Blanco de la Biblioteca Argentina. Sin dudas, sus ideas tuvieron una importancia destacada en la promoción del arte producido en el país, ya que a pocas semanas de la conferencia, la Comisión de Bellas Artes de El Círculo— de la que Castagnino era secretario— abrió bajo sus auspicios el “Primer Salón Nacional de Bellas Artes de Rosario”, dando el paso más importante en la institucionalización del campo plástico local.

Con un jurado de admisión y de premiación, con un importante catálogo y con detallado reglamento este Salón de Otoño obtuvo un éxito inesperado.⁵⁰ A tal punto que el intendente municipal, Federico Remonda Mingrand, creó a los pocos días de su clausura la Comisión Municipal de Bellas Artes (en adelante CMBA), encargada de la futura “creación de un museo, una academia y demás trabajos que tiendan a fomentar el arraigo y el crecimiento del espíritu”.⁵¹ Así, la Municipalidad de Rosario se hizo cargo de los futuros salones de bellas artes bajo la supervisión de la comisión citada integrada ahora por los miembros que formaban la Comisión de Bellas Artes de la asociación cultural El Círculo. En los primeros años, todas las acciones de esta nueva comisión estuvieron encaminadas a la creación de un museo para ciudad. Logro obtenido gracias al inmediato éxito de los salones anuales, que otorgaron el prestigio necesario y las obras para la instalación del

⁵⁰ Romero, Martha y Zuliani, Andrea. “Los salones de otoño de la ciudad de Rosario (1917-1918). Análisis de una fuente documental: los catálogos”. En *III Jornadas de Arte y Universidad*, Rosario, Centro de Estudios e Investigación de propuestas artísticas híbridas, FHyA, U.N.R., 2003, p. 107-116.

⁵¹ *Catálogo ilustrado del Primer Salón Nacional de Bellas Artes*, Rosario, 1917, p. VII.

futuro museo. Inaugurado finalmente el 15 de enero de 1920, con las obras obtenidas mediante un préstamo del Museo Nacional de Bellas Artes, con las adquiridas por la CMBA y con las facilitadas por algunos miembros de la comisión, entre los que sobresalía nuevamente Castagnino.⁵²

De este modo, el coleccionista rosarino se destacó en una multiplicidad de roles que lo llevaron a ocupar espacios de poder dentro del campo artístico local. Desde la creación de la CMBA desempeñó cargos en ella luciendo por el apoyo brindado no sólo a nivel simbólico. Precisamente, así resumía el diario *La Capital* su accionar en dicha institución:

La Comisión Municipal de Bellas Artes, cuya obra hemos tenido ocasión de ponderar haciendo estricta justicia, contó al señor Castagnino como el más valioso propulsor. No se concentró a la acción moral, a aportar su trabajo y su saber, sino que, también, pecuniariamente, demostró su generosidad y entusiasmo. Al organizarse las exposiciones de pintura y escultura, con una actividad que surge de la vocación por las cosas del espíritu, era él quien con más ahínco invitaba a los artistas, quien no reparaba en desembolsos, y quien, en una palabra, hacía las veces de “alma mater” de la idea de dotar al Rosario de los grandes elementos de cultura.⁵³

⁵² A pedido del gobernador de la provincia de Santa Fe, la Comisión Nacional de Bellas Artes autorizó el envío de las obras del Museo Nacional de Bellas Artes a fines de 1919. La baja calidad de las mismas –en la mayoría de los casos eran obras europeas de dudosas atribuciones– generó un cuestionamiento por parte de la Comisión Municipal que fue desatendido por el museo porteño. Farina, Fernando. “El museo Castagnino”. *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del museo Juan B. Castagnino de Rosario*. Buenos Aires, Ediciones Fundación Antorchas, 2003, p. 14. Las obras prestadas en esta ocasión por Juan B. Castagnino fueron: *Garçon d’atelier* de Jef Leempoels, *El estanque* de Fernando Fader, *Una vaquita* de Luis Cordiviola, *Marina* de Guillermo Ciardi y *Cabeza de mujer* de Antonio M. Ezquivel. [Anónimo] “Museo Municipal de Bellas Artes. Impresiones III”. *La Capital*, Rosario, viernes 16 de enero de 1920.

⁵³ [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.

El primer puesto de importancia ocupado dentro de la comisión fue de tesorero, ejerciendo esa función desde 1918 a 1922. Labor que no se encontraba exenta de dificultades dado el escaso interés que demostraba el Estado en la asignación de fondos indispensables para la consolidación del salón y del museo. De tal modo, Castagnino puso al servicio de la comisión todo su prestigio y sus prácticas empresariales para llevar a buen término los presupuestos asignados a la institución, debiendo en muchos casos optimizar los escasos recursos y en otros, aportar de sus propios fondos o salir a la búsqueda de los mismos. Así sucedió a fines de 1920 cuando el museo estuvo al punto de ser desalojado por sus deudas en el alquiler del local, llevándolo a reclamar a la municipalidad a través de innumerables notas las retrasadas y escasas asignaciones monetarias.⁵⁴

No obstante, los aportes de Castagnino hacia el recién inaugurado museo no sólo se trataron de cuestiones monetarias. También gestionó entre las instituciones y los particulares rosarinos la donación de obras para acrecentar el patrimonio de la institución, colocándose como ejemplo al legar en 1920 junto al Club Social y El Círculo *Shanti el Atalayero* del pintor vasco Ramón de Zubiaurre.⁵⁵ Como “conocido y experto amateur” formó parte de la comisión encargada de seleccionar la obra mencionada, en la que primó la buena predisposición de la crítica hacia exposición de los hermanos Zubiaurre celebrada en la sucursal rosarina de la Galería Witcomb.⁵⁶ Poco tiempo antes, buscando motivar las compras en el certamen artístico, había donado *Retrato de niña*,

⁵⁴ Sobre la actuación de Juan B. Castagnino a cargo de la tesorería de la Comisión Municipal de Bellas artes ver: Amuchástegui, Nicolás. *Al Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”. Su origen*. Rosario, 1938, p. 376, 377, 416, 455.

⁵⁵ Existe una carta de Castagnino enviada al presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes, Nicolás Amuchástegui, comentándole las gestiones realizadas ante el Club Social para la donación de una obra de la entidad, sugiriendo, además, revisar la posibilidad de conseguir el legado de determinadas obras pertenecientes al Círculo Italiano y al Jockey Club. *Ibidem*

⁵⁶ R. “Exposiciones de arte. Octubre”. *Revista de “El Círculo”*, Rosario, a. 2, n. 23-24, noviembre-diciembre de 1920, p. 223-224.

óleo de Alfredo Guido expuesto en el Cuarto Salón de Otoño que también había sido ponderado y publicitado en este caso por la prensa porteña.⁵⁷

El crecimiento de su prestigio dentro de la comisión lo catapultó a la presidencia, ocupando ese cargo desde 1923 hasta 1925. En este rol tuvo que sortear las múltiples disputas internas de la comisión y el desinterés del poder político municipal, poniendo toda su energía en el crecimiento del cada vez más renombrado salón. Con su expansión buscó afianzar el desarrollo y la consolidación del arte argentino, colocando especial interés en los artistas locales. En dicho plan el museo y sus actividades, tuvieron un lugar preponderante, entendiendo a la institución como el ámbito necesario no sólo para la legitimación del arte producido en el país y en la ciudad, sino también para introducir a los artistas y los visitantes en la historia del arte europeo y americano.

A tal efecto, apenas asumió la presidencia de la CMBA, realizó en el museo, con la ayuda de El Círculo, una exposición de arte antiguo con las piezas proporcionadas por los coleccionistas de la ciudad, situándose al frente de la comisión encargada de organizarla.⁵⁸ La “Exposición de Arte Retrospectivo” seguía un claro objetivo: “difundir el amor por la tradición y por lo bello, despertando la afición por las concepciones superiores del espíritu”.⁵⁹ Para lograrlo, buscó darle la mayor visibilidad posible aprovechando la visita del presidente Alvear, quien al presidir su inauguración felicitó a los organizadores que habían conseguido reunir en las salas

⁵⁷ La ilustración a color de esta obra fue publicada por la revista *Caras y Caretas*, resaltando a su autor, Alfredo Guido, como un nuevo valor para pintura nacional. [Anónimo] “Arte nacional. Los que surgen”. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. 23, n. 1160, 25 de diciembre de 1920, s/p.

⁵⁸ La Comisión Exposición de Arte Retrospectivo estaba compuesta por: Juan B. Castagnino (presidente), Dr. Nicolás Amuchástegui (secretario), Dr. Julio Marc, Emilo Ortiz Grognet y Alfredo Guido (vocales). Amuchástegui, Nicolás. *op. cit.*, p. 477. El Círculo, “*El Círculo*”. *Exposición de arte retrospectivo*. Rosario, 1923.

⁵⁹ El Círculo, “*El Círculo*”. *Exposición de arte retrospectivo. op. cit.*

del museo ciento veintisiete pinturas, doce esculturas y una sección de platería americana de notable calidad artística.⁶⁰

Con la muestra no sólo reveló su patrimonio artístico y el sus pares rosarinos, estimulando la práctica del coleccionismo, también buscó a través de ella, acompañado los planteos de la CMBA y de El Círculo, mostrar cuan lejos estaba Rosario de su caracterizado mercantilismo. Así parece haberlo comprendido *La Gaceta Rosarina* cuando remarcaba el valor de la exposición:

En verdad, el Salón de Arte Retrospectivo tiene un alto significado, ya que estas notas de arte hablan mucho en pro de nuestra cultura. Nosotros, sinceramente, felicitamos por ello a la comisión organizadora, alentándola para que lleve adelante sus nobles propósitos que no son sino los de hacer desaparecer para siempre el calificativo poco grato que merecíamos, como habitantes de la ciudad del cereal...⁶¹

Estos “verdaderos museos de antigüedades” expuestos en el salón, entre los que indudablemente se lució su colección por ser la más reputada y numerosa, ponía al descubierto la finalidad educativa de Castagnino al revelar sus “tesoros”.⁶² La acción pedagógica del coleccionista tenía múltiples destinatarios para la crónica local:

⁶⁰ [Anónimo] “Primer Salón de Arte Retrospectivo”. *La Gaceta Rosarina*, Rosario, a. 2, n. 11, septiembre de 1923, s/p. [Anónimo] “Rosario. En el Salón de Bellas Artes”. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. 26, n° 1298, 18 de agosto de 1923, s/p.

⁶¹ [Anónimo] “Arte Retrospectivo. Inaugurase el primer salón”. *La Gaceta Rosarina*, Rosario, a. 2, n. 10, agosto de 1923, s/p. Fernando Lemmerich Muñoz en su nota sobre la exposición para la *Revista de “El Círculo”* criticaba la indiferencia de la ciudad y de sus gobernantes para con el salón. Su escrito sobre la muestra, acompañado de gran cantidad de imágenes de las obras expuestas, plasmó los comentarios del recorrido realizado por el museo junto al pintor Alfredo Guido –ilustrador de la tapa del catálogo de muestra-, y al “erudito Presidente de la Comisión de Bellas Artes Don Juan B. Castagnino”, quien mostró todos sus conocimientos artísticos e históricos en torno a su colección. Lemmerich Muñoz, Fernando. “Exposición de Arte Retrospectivo”. *Revista de “El Círculo”*, Rosario, primavera, 1923, p.5-21.

⁶² [Anónimo] “Exposición arte retrospectivo”. *La Capital*, Rosario, domingo 12 de agosto de 1923, p. 4. Castagnino expuso 39 pinturas, 3 esculturas y gran cantidad de piezas de plata del siglo XVIII. El Círculo, “*El Círculo*”. *Exposición de arte retrospectivo*. op. cit.

Y si por una parte ello es todo una revelación y un goce por sorpresa para el simple curioso o para el espectador “dilettante”, por otra puede constituir fuente de no pocas enseñanzas para la juventud que entre nosotros se dedica a las artes plásticas, especialmente la pintura; para el cronista inteligente le da motivos de ilustración que va ofreciendo esta ciudad y, por cierto, que también para el filisteo de adentro y de afuera que todavía pretende pasar de largo frente al incipiente pero muy promisorio movimiento espiritual de este pueblo.⁶³

En cuanto a los Salones de Otoño organizados por la CMBA, Castagnino ocupó un lugar privilegiado constituyéndose como jurado de admisión y de premios del primero al quinto certamen. Dada la importancia de los salones en la constitución del campo artístico rosarino –formando el gusto del público, creando en los medios gráficos la figura del crítico de arte y dando visibilidad a los artistas locales-, sus veredictos fueron los encargados de establecer el gusto dominante dentro del campo plástico local. Como miembro de la comisión fue el responsable de organizar los salones, concediéndole su frecuencia anual, su reglamento y su carácter oficial. Planteado como una alternativa al Salón Nacional, ampliando por ende el desarrollo artístico del país, el concurso rosarino ahondó en los postulados de la instancia consagratoria porteña. Desde su inicio, en 1917, el Salón de Otoño remarcaba en sus reglamentos que los premios serían “discernidos únicamente a las obras de autores argentinos y de preferencia a las que tengan carácter nacional”, convirtiendo a este, como lo destacaba el crítico de la revista *Ideas*, “superior, en pintura, a todos los Salones, habidos hasta ahora, de artistas argentinos”.⁶⁴

63 [Anónimo] “La exposición de arte retrospectivo”. *La Capital*, Rosario, lunes 20 de agosto de 1923, p.5.

64 El Círculo. “Reglamento del “Salón de Otoño”. *Catálogo ilustrado del Primer Salón de Bellas Artes*, Rosario, 1917, p. VII. Hernández, Hilarión. “Primer Salón de Otoño del Rosario”. *Ideas. Órgano del Ateneo de estudiantes Universitarios*. Buenos Aires, a.2, mayo de 1917, p. 235.

De esta forma, seleccionado en base a sus conocimientos en materia artística, apostó con sus juicios por el arte de temática nacional, tanto en las obras admitidas como en las premiadas y las adquiridas para el museo. Allí sobresalían principalmente los paisajes y los tipos nacionales, y menor medida los retratos y los desnudos. Sin dudas, el pensamiento del primer nacionalismo cultural encarnado en las obras de Ricardo Rojas había calado hondo en los organizadores y en el jurado del salón. Los premios otorgados en los salones de los que formó parte confirman la preocupación por definir lo nacional a través del arte, en una ciudad como Rosario señalada por la presencia masiva de inmigrantes europeos. Este ideario nacionalista también se puso de manifiesto en las actividades artísticas auspiciadas por El Círculo. La premiación de la primera y segunda Exposición Nacional de Fotografía Artística celebradas en 1920 y 1921 en el museo, de los que Castagnino actuó como jurado, también se apoyaban en estas ideas.⁶⁵

Con su trabajo de selección marcó la tendencia artística de la institución oficial, consolidado su prestigio dentro del campo artístico nacional. En dicha labor sorteó también con autoridad distintos conflictos que requerían de su referencia como experto. El caso más destacado ocurrió con la presentación de una obra del escultor Herminio Blotta en el VI Salón de Otoño, que la CMBA determinó, con el análisis y las pruebas aportadas por Castagnino, que se trataba de un “calco fragmentado y con algunas modificaciones de otra obra, original de otro autor”.⁶⁶ Llevándolo a firmar el duro dictamen que resolvía retirar sus obras del salón, devolver al artista el bronce titulado *El Ciego* que se encontraba en el museo, conservar en la secretaria de la CMBA en consideración del donante el mármol de Alberdi y excluirlo de las futuras muestras de arte que patrocine la institución.

⁶⁵ El Círculo. *Catálogo de la Segunda Exposición Nacional de Fotografía Artística*. Rosario, 1921.

⁶⁶ Comisión Municipal de Bellas Artes. “Acta 69 del 7 de junio de 1923”. *Libro de actas 1917/1925*. Rosario, 146-149.

No obstante, al ocupar este espacio de poder además se vio expuesto frecuentemente a las críticas y a las polémicas estéticas generadas por los sectores renovadores.⁶⁷ Sin embargo, Castagnino aceptó en muchos casos los planteos de los artistas vinculados a los mecanismos institucionales del concurso. Estando al frente de la comisión se encargó en 1925 de modificar el reglamento del salón, dando paso a la democratización del sistema de elección al establecer que los artistas participantes pudieran proponer “a la persona que conceptúen más capacitada” para integrar el jurado.⁶⁸

En cuanto a los vínculos entre el salón y sus prácticas como coleccionista, debemos remarcar que la relación del concurso con el mercado de arte fue directa. Los trabajos de los artistas premiados eran rápidamente reconocidos por el mercado tanto como las obras expuestas que generalmente podían ser adquiridas. De allí Castagnino pudo proveerse de una gran cantidad de piezas, aunque los registros indican que las compras realizadas en el salón las efectuó únicamente, quizás por motivos éticos, cuando estaba a cargo de la presidencia de la comisión y no cuando participó como jurado, o cuando las obras no participaban de la instancia de premiación.

⁶⁷ Así por ejemplo, Hilarión Hernández se manifestaba sobre la actuación del jurado en el III Salón de Otoño, del que formó parte Castagnino:

“No podemos menos que insistir en dar nuestro voto de censura, más enérgico y sincero, a las personas que integran las comisiones. Como si los yerros anteriores no bastaran, este año el jurado de premios marca el “record” entre los jurados malos.

Se han otorgado cuatro medallas de plata y una mención especial. Admitamos la mención en homenaje a los pocos años de Alberto Cullen y aplaudamos que la hermosa cabeza de José Fioravanti, “Ocaso”, haya sido premiada. Pero ¿cómo silenciar las tres medallas restantes cuya designación no sabemos si es causa de una absoluta ignorancia o de una evidente mala fe?. “El Remanso”, óleo convencional y de colorido agrio del señor Jorge Soto Acebal y “Oscura osca de la Cordillera”, de Luis Cordiviola (el de las vacas de perfil y los malos paisajes) obtuvieron las dos medallas de pintura que se han otorgado”. H.H. “III Salón de Otoño en Rosario”. *Ideas. Órgano del Ateneo Universitario*. Buenos Aires, a. 4, n. 22, agosto de 1919, p. 123-124.

⁶⁸ Comisión Municipal de Bellas Artes. “Reglamento del VIII Salón Rosario”. *VIII Salón Rosario*, Rosario, 1925, s/p.

EL ARTE NUESTRO: UNA ESPERANZA RADIANTE

Una vez finalizada la I Guerra Mundial al reanudarse el comercio atlántico, Castagnino volvió adquirir arte europeo. En esta etapa sus adquisiciones no fueron tan numerosas como ocurrió en el período anterior a la contienda, aunque se destacaron por su calidad mostrando la evolución del gusto y del conocimiento artístico de nuestro coleccionista. Las piezas fueron compradas entre 1918 y 1924, en las casas de venta parisinas haciendo uso nuevamente del trabajo de los intermediarios, y en nuestro país en las exposiciones realizadas a partir de los años 20 en la Galería Witcomb que volvía a funcionar como filial de prestigiosas galerías francesas y de marchantes encargados de la importación de obras.⁶⁹

Sin lugar a dudas, los *olds masters* adquiridos en este momento fueron los que lo llevaron a la fama, tanto por el prestigio internacional de los autores como por la procedencia de las mismas. Así, entre otras, instaló en su galería particular: *Felipe II* de Tiziano –proveniente de la colección del Conde Bronwlow exhibido en las célebres exposiciones londinenses de finales del siglo XIX y principios del XX que dieron fama a los antiguos pintores venecianos-, *Un evangelista* de El Greco, *Retrato de hombre con pelliza* de Pablo Caliari “El Verones”, *Retrato del Jurisconsulto Henry Saint John* de Gerard van Soest– adquirido por intermedio de la galería Witcomb-, *San Lucas pintando a la Virgen*, atribuido recientemente a Luca Giordano –comprado en 1920 para su colección en París en la subasta de la colección de A. Beurdeley-, *San Andrés, patrono de los pescadores* de José de Ribera –de la venta organizada por el anticuario francés Charles Brunner realizada en 1921 en la galería Witcomb de Buenos Aires-, *El hombre del ramo* o *Autorretrato* de Marteen Van Heemskerck –obtenido por la Galería George Petit

⁶⁹ Artundo, Patricia. “La Galería Witcomb 1868-1971”. En Pacheco, Marcelo (dirección). *Memorias de una galería. Archivo Witcomb 1868-1971 Fundación Espigas*, op. cit. Baldasarre, María Isabel. “Recepción e impacto de las artes plásticas francesas en la Argentina”. En Artundo, Patricia M. (org.). *El arte francés en la Argentina 1890-1950*, op. cit., p.15-30.

del remate de la embargada colección Villeroy realizado en París en 1922-, *Bandidos asesinando a hombres y mujeres* de Francisco de Goya y *La Virgen y el niño Jesús* atribuida a Miguel Ángel Buonarroti.

Precisamente, esta última obra muestra cómo Castagnino continuó buscando, como lo había hecho anteriormente, el respaldo de los expertos europeos en cuanto a las atribuciones de las piezas artísticas de su colección. Este fresco sobre teja del siglo XV fue considerado por el anticuario florentino Gino Vellutini, por los peritos italianos Lionello Venturi y Corrado Ricci, y por el historiador francés Louis Demonts, dando en este caso opiniones discordantes.⁷⁰ También las obras de Goya fueron analizadas a pedido del propietario. La consignación de la autoría del pintor español de la obra *Palomas y pollos* se basó en las afirmaciones positivas proporcionadas a Castagnino en agosto de 1918 por Enrique Cubells y Ruiz, profesor de las escuelas de Artes y Oficios y de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, y en abril de 1919 por Rafael Domenech, Director del Museo Nacional de Artes Industriales y catedrático de Teoría e Historia de las Bellas Artes de Madrid.⁷¹

Como vemos, la dilecta inclinación por los maestros antiguos se mantuvo en este período, privilegiando la calidad en detrimento de la cantidad de piezas. La problemática de los altos costos, tanto de las obras como de los derechos aduaneros, pudo haber influido en las limitadas selecciones.⁷² Para solucionar estos inconvenientes en 1919 se sumó a la comisión municipal para peticionar ante el

⁷⁰ Payró, Julio E. *Etapas de la pintura a través de una colección*, op. cit., p.17.

⁷¹ Datos extraídos de: *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*, op. cit., p. 32.

⁷² Precisamente la opinión de Charles Brunner –importador y marchante asociado con la galería Witcomb al que Castagnino adquirió una obra de José de Ribera– refleja la problemática en materia de precios: “Deseo que los amigos de las artes encuentren en esta selección las obras que desean para enriquecer o completar sus colecciones. Pueden aun adquirirlas en condiciones favorables, pero tal vez no siga siendo así, ya que los precios de los cuadros antiguos irreprochables por su calidad y su conservación aumentan cada año. Muy solicitados, cada vez son más difíciles de conseguir y se pagan cada vez más caro”. Brunner, Charles. “Préface”. En *Tableaux anciens. Exposition Charles Brunner*. Buenos Aires. Galerías Witcomb, 1921, s/p.

Ministerio de Hacienda y el Congreso de la Nación la rebaja de los aranceles de importación de obras de arte.⁷³

Al mismo tiempo, entre sus elecciones artísticas también se hallaban algunas obras de arte contemporáneas europeas. Sí en los primeros años estas pinturas seguían los patrones del gusto burgués con retratos, desnudos, marinas y escenas costumbristas ahora en las obras modernas se destacaban los paisajes. En este momento, esta temática tenía un tratamiento casi excluyente en el arte argentino, del que Castagnino supo proveerse, razón por la que indudablemente adquirió los paisajes realizados, entre otros, por Henri Joseph Harpignies o por Guglielmo Ciardi. Precisamente en un espacio tan destacado como el estudio de nuestro coleccionista “un Fader y un Ciardi aclaraban con su nota de color sobre los fondos oscuros y la tapicería violeta, el amable rincón de lectura y recogimiento”.⁷⁴

En cuanto al arte nacional, Castagnino fue uno de los encargados de dar los primeros pasos en cuanto a su promoción y a su coleccionismo, no contentándose solamente con el fomento de las nacientes instituciones artísticas –Salón y Museo Municipal de Bellas Artes– responsables de su legitimación. Siguiendo el estudio de María Isabel Baldasarre sobre los coleccionistas argentinos de finales del siglo XIX y principios del XX podemos afirmar que Castagnino se acercaba a estos en la valoración del arte nacional como “una apuesta al futuro, un logro que debía perseguirse por la vía del apoyo a los artistas del país”.⁷⁵

En 1912 comenzó a adquirir para su colección pinturas y esculturas de artistas argentinos cuando aún no se había desarrollado un mercado afín a sus producciones. Los reiterados reclamos por la falta de compradores publicados en la prensa hasta bien entrada la segunda década del siglo XX, ubican al coleccionista como un

⁷³ [Anónimo] “Comisión Municipal de Bellas Artes”. *La Capital*, Rosario, martes 1 de abril de 1919, p. 4.

⁷⁴ [Anónimo] “Interiores rosarinos”, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁵ Cf. Baldasarre, María Isabel. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006, p. 181.

precursor en la materia. Al haber “desechado el viejo criterio criollo que consideraba todo lo nuestro como producción inferior” Castagnino se convertía para la crítica local en un “argentino moderno”, desvinculándose de esta forma de las prácticas y de los gustos del coleccionismo local, tanto privado como institucional, en el que todavía se valoraba el arte de importación.⁷⁶

En tal sentido, como bien lo afirmaba su amigo el poeta Emilio Ortiz Grognet, “el arte nuestro, el arte nacional, constituía una esperanza radiante” para Castagnino.⁷⁷ A diferencia de los amateurs que “con escaso gusto habían amontonado parches y mazacotes informes en sus salas”, él emergía para el escultor rosarino Herminio Blotta como uno de los coleccionistas del arte argentino moderno que “en vez de entender las galerías como archivos, y el afán de descubrir la joya de un siglo XVII, como la suprema aspiración del catador, substituyóse [sic] con el de descubrir al artista nuevo, que puede consagrar su nombre en el futuro”.⁷⁸ Su elección estuvo centrada básicamente en los tópicos oficiales del momento dentro de los cuales el paisaje, encargado de representar nuestra identidad nacional, era el tema predilecto entre algunos retratos, animales y escenas costumbristas. Sin dudas, dentro del proyecto cultural hegemónico que intentaba definir lo nacional enlazando el pasado colonial pastoril con un presente signado por los logros del modelo agroexportador, fueron las producciones paisajistas las que lograron el mayor estímulo dentro de las instituciones, salones y galerías. Instancias legitimadoras de las que Castagnino ocupó espacios de vital importancia acercándose a las obras de la naciente tradición del paisaje en el arte argentino.

De aquí, radica la reiterada presencia en su colección de Fernando Fader, pintor paradigmático dentro del arte del paisaje argenti-

76 [Anónimo] “Coleccionistas rosarinos. Juan B. Castagnino”. *La Semana Gráfica*, Rosario, a. 1, n. 2, 23 de septiembre de 1922, s/p.

77 [Anónimo] “Don Juan B. Castagnino. Ayer en el Cementerio del Salvador se verificó el sepelio de sus restos”. *La Capital*, Rosario, lunes 20 de julio de 1925, p. 5.

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

no, que gracias a su fortuna crítica y a su asociación con el galerista Federico Müller se encontraba presente en la gran mayoría de las colecciones argentinas de las primeras décadas del siglo XX.⁷⁹ Las crónicas periodísticas señalan desde fecha muy temprana cómo nuestro coleccionista valoró la obra del pintor mendocino, estableciéndose desde allí un vínculo que se sostuvo en el tiempo:

Fue Juan B. Castagnino, verbigracia, precisamente, también, el que figura como protector del más grande artista nuestro (y tal vez de América): hemos nombrado a Fernando Fader. Cuando Fader se resolvió a realizar su primera exposición en Buenos Aires, se encontró al parecer –y se explica en la vida incipiente artística nuestra–, con la mas brillante... indiferencia pública. Faltaba un día para clausurar su exposición y no había vendido ni una pieza, cosa que para un artista significa, a veces la bancarrota, de su vocación. Y bien: fue Juan B. Castagnino, quien estaba constantemente atento a toda manifestación y necesidad artísticas, el que, con visible designio de salvar tal situación y para estimular al artista cuyos valores intrínsecos indudablemente coligió, le adquirió, por la suma de \$ 2.800, precio exorbitante sin duda, su cuadro titulado “Contraluz”, que hoy está en nuestro Museo. Indudablemente que este rasgo inusitado debió embargar íntima y perennemente el reconocimiento del gran artista hacia su protector. Esta actitud debió influir, sin duda, en el futuro del artista, la que sirvió a guisa de ejemplo social.⁸⁰

En Rosario, Fader contó con el reconocimiento de la CMBA, en 1918, le fue adquirido, con el apoyo de Castagnino, la serie de ocho telas *La vida en un día*.⁸¹ Además, el artista, fue especial-

⁷⁹ Wechsler, Diana B. “Paisaje, crítica e ideología”. En *Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*. Buenos Aires, CAIA, 1991, p. 342-350.

⁸⁰ Vidussi, J. “Homenaje a Juan B. Castagnino. Su obra”. *Rumbo. crítica*, Rosario, a. 1, n. 2, noviembre de 1936, p. 3. Posiblemente el autor de la nota se refiera a la adquisición de *En el corral* obtenida en IV Salón de Pintura de La Plata en 1906.

⁸¹ Echagüe, Rubén. *La vida de un día*. Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, mayo de 1989.

mente invitado a participar de los salones de Otoño, de donde el coleccionista local compró en 1918, a los pocos días de ser inaugurado el segundo certamen, *Sendero florido*. Sin dudas, la posesión de obras del “fuerte pintor argentino” dotaba a Castagnino de prestigio en el ámbito artístico nacional, dado que sus exposiciones individuales celebradas en el Salón Müller –coincidiendo con la apertura del Salón Nacional– obtenían un amplio respaldo de la crítica porteña. De allí, obtuvo en la segunda exposición individual de 1917 *El estanque viejo*, en la cuarta de 1919 *Los amigos* y en la quinta de 1920 *La mañanita*.⁸²

Como vemos, dentro de los paisajes argentinos su selección mostró la preferencia, en primer lugar, del área serrana cordobesa y en segundo lugar, aunque en menor medida, de la llanura pampeana. Las sierras cordobesas, identificadas con el paisaje nacional, tenían para Castagnino un especial interés debido a que en Capilla del Monte se encontraba la residencia vacacional de su familia. Por esta razón, es probable que haya adquirido los paisajes de dicha región serrana elaborados por Italo Botti, Ángel D. Vena y Antonio Berni.⁸³ Además, estas telas, junto algunas de Fader, contenían como elemento primordial de la composición el cielo, formando otra serie con la elección de dos *Estudio de cielo* –uno de Botti y otro de Guido– y con *Nocturno* de Martín Malharro.⁸⁴

En cuanto al paisaje pampeano, las representaciones escogidas se encontraban vinculadas con una de las tantas actividades productivas y comerciales de su empresa familiar, la explotación agrícola. Así por ejemplo, *Las parvas* de Ángel Domingo Vena,

82 Gutiérrez Zaldívar, Ignacio. *Fader*. Buenos Aires, Zurbaran Ediciones, 2001.

83 De Italo Botti adquirió *Los Cocos*, *Invierno en Los Cocos* y *Paisaje de Los Cocos*, de Ángel D. Vena *El arroyo de Tanti viejo*.

84 La obra de Martín Malharro de 1909 fue adquirida por Castagnino en el IV Salón de Otoño en 1920. En la crítica del salón que realizó Emilio Ortiz Grognet para la *Revista de “El Círculo”* y para el diario *La Nación*, destacaba “como joyas en este certamen el ‘Nocturno’ y las tres acuarelas del maestro Malharro”, comentando, además, las adquisiciones de sus “preciadas” obras. Ortiz Grognet, Emilio. “Cuarto Salón de Otoño”. *Revista de “El Círculo”*, Rosario, agosto de 1920, p. 154-157. E.O.G. “El Salón de Otoño de Rosario”. *La Nación*, Buenos Aires, 2da. sección, domingo 18 de julio de 1920.

además de mostrar estos paisajes, había sido premiada y expuesta en 1922, siendo parte de su colección, en el pabellón argentino de la Bienal de Venecia, expresando también la importancia concedida por el coleccionista a las obras que merecían halagos y una marcada visibilidad en dichas instancias de legitimación.

En otros casos, sus elecciones se anticipaban a los premios. Tal fue el caso de la adquisición del óleo de gran formato de Alfredo Guido titulado la *Chola desnuda*.⁸⁵ La preferencia por esta “alegórica síntesis americanista”, se dio tiempo antes de su concurrencia al Salón Nacional en 1924, donde obtuvo el primer premio en pintura.⁸⁶ Castagnino, del mismo modo que los redactores de la *Revista de “El Círculo”*, consideró que esta obra consagraría oficialmente a Guido, a tal punto que la presentó en su casa luego de una cena de honor –que el mismo organizó– brindada al artista con motivo de su viaje a Europa por algunos amigos y socios del El Círculo.⁸⁷

A su vez, la predilección por esta obra evidencia la adhesión a los postulados euríndicos lanzados por Ricardo Rojas por esa misma fecha, ideas que se articularon a través de un programa de acción desde la *Revista de “El Círculo”* dirigida precisamente por su autor, Alfredo Guido y por Fernando Lemmerich Muñoz.⁸⁸ De igual modo, este americanismo en clave andina “no lo tomó desprevenido; al iniciarse la moda, él ya era antiguo coleccionista”

⁸⁵ Para un análisis de esta obra, cf. Armando, Adriana. “Desnudos europeos, atributos americanos: *Chola desnuda* de Alfredo Guido”. En *Primeras Jornadas de Estudios sobre Rosario y su región*. Rosario, CD-ROM, FHyA, U.N.R., 2003.

⁸⁶ Sobre la relación de esta obra con el pensamiento del primer nacionalismo cultural argentino: Penhos, Marta. “Nativos al Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX”. Penhos, Marta y Wechsler, Diana (coordinadoras). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, Archivos del CAIA 2, Ediciones del Jilguero, 1999, p.129-130.

⁸⁷ [Anónimo] “Nuestro director artístico”. *Revista de “El Círculo”*, Rosario, Sección Vida Intelectual, otoño-invierno 1924, p. 70.

⁸⁸ Armando, Adriana. “Entre los Andes y el Paraná: la revista de ‘El Círculo’ de Rosario”. En *Cuadernos del Ciesal. Revista de Estudios multidisciplinarios sobre la cuestión social*. Rosario, a. 4, n. 5, Ciesal, segundo semestre 1998, p. 79-88.



Estudio de Juan B. Castagnino. *La Revista de "El Círculo"*. Rosario, verano de 1924.

de arte prehispánico y colonial.⁸⁹ Con una “buena representación en la colección”, el arte americano fue rescatado en sus aspectos decorativos, mostrando cuán vinculados estaban con ellos los conceptos de síntesis y fusión planteados por Rojas.⁹⁰ Así lo demostró en el mobiliario de su estudio, donde se destacaba “la interesante estantería hecha a base del estilo colonial jesuítico, tan rico en elementos aborígenes”.⁹¹ Aunque no sólo “rindió un medido culto elegante a la vieja platería y tuvo atenciones cariñosas para con el mueble evocador”, también seleccionó tejidos incaicos y alfombras catamarqueñas; “huacos de plata y yuros calchaquíes”, tallas

⁸⁹ [Anónimo]. “Don Juan B. Castagnino. Ayer en el Cementerio del Salvador se verifico el sepelio de sus restos”, *op. cit.*, p. 5.

⁹⁰ [Anónimo] “Coleccionistas rosarinos. Juan B. Castagnino”, *op. cit.*, s/p.

⁹¹ [Anónimo] “Interiores rosarinos”, *op. cit.*, p. 33

y pintura colonial.⁹² Sin dudas, la elección de estas piezas artísticas se correspondía con la importancia que adquirieron los motivos americanos en las artes decorativas y aplicadas por esos años. La síntesis euríndica se ponía claramente de manifiesto en los marcos coloniales elegidos para muchas obras de su colección.⁹³

Dentro de los temas avalados por el gusto oficial también encontramos en su colección, la pintura animalista de Luis Cordiviola con *Una vaquita*, paisajes norteños con la presencia de arquitectura religiosa en *Iglesia del Norte* de Leonie Matthis e *Iglesita* de Bernardo de Quirós, y un gran número de retratos ejecutados por Alfredo Guido. Entre ellos se distinguió el suyo, realizado por Guido en 1918, obteniendo un amplio reconocimiento de la crítica al ser expuesto en el IV Salón de Otoño en 1920 y en el VIII Salón Rosario de 1925 a manera de homenaje a los pocos meses de su fallecimiento.⁹⁴

Con respecto a la escultura, Castagnino sólo poseyó obras realizadas por artistas argentinos. Manifestando nuevamente el interés por afianzar el desarrollo del arte nacional. Este respaldo era aún más necesario en el caso de las esculturas debido a la escasa atención que les prestaban coleccionistas locales, llevando a los artistas a “dedicarse a la estatuaria, a la decoración arquitectónica, o simplemente a la industria funeraria de menor cuantía”.⁹⁵ En su colección alojó de Rogelio Yrurtia “una inmensa cabeza”, de Alberto Lagos un desnudo en mármol “hermoso y rítmico”, y de Luis Falcini, Agustín Riganelli y José Fioravanti cabezas y estudios.⁹⁶

92 [Anónimo] “Don Juan B. Castagnino. Ayer en el Cementerio del Salvador se verifico el sepelio de sus restos”, *op. cit.*, p. 5.

93 Los marcos coloniales o los que imitaban su estilo fueron consignados en el inventario del Museo Municipal de Bellas Artes luego de su donación. Se encontraban presentes en su retrato, en *La niña de la rosa* y en *Chola desnuda* realizados por Alfredo Guido. También se encuentran en varias las pinturas europeas como *La Sagrada Familia* atribuido a Mabuse (Jan Gossaert).

94 Ortiz Grognet, Emilio. “Cuarto Salón de Otoño”. *Revista de “El Círculo”*, Rosario, agosto de 1920, p. 154-157. (falta opiniones)

95 Lemmerich Muñoz, Fernando. “VII Salón de Otoño”. *Revista de “El Círculo”*, Rosario, otoño-invierno 1924, p. 22.

96 [Anónimo] “Coleccionistas rosarinos. Juan B. Castagnino”, *op. cit.*, s/p.

El interés por el arte argentino le brindó otras posibilidades en cuanto a los mecanismos de adquisición. Si bien continuó comprando obras a través de las galerías –como lo hizo con las de Fernando Fader mediante el Salón Müller-, el arte nacional contemporáneo le proporcionaba el contacto directo con los artistas estableciendo con muchos de ellos estrechos vínculos personales. Era en los salones donde estas relaciones se afianzaban al obtener las obras allí expuestas o usando dicho espacio para mostrar las piezas adquiridas con anterioridad. Para Castagnino, sin lugar a dudas, primaba en sus elecciones el paso de las obras por dichas instancias de legitimación, aún más si eran premiadas.

Las relaciones amistosas entabladas con los artistas incrementaron sus intereses estéticos e institucionales. En este caso, resultó de vital importancia para el desarrollo del campo artístico local la amistad trabada con Alfredo Guido, que no sólo se tradujo en la adquisición de una gran cantidad de obras del artista. El coleccionista colaboró con Guido cuando este estuvo a cargo de la dirección de la *Revista de “El Círculo”* entre 1923 y 1925, lo acompañó en las inauguraciones de sus muestras en la ciudad de Buenos Aires, propulsó su actuación como jurado de los salones de otoño, lo convocó cuando era presidente de la Comisión de Bellas Artes a integrar distintas subcomisiones, donó una obra de su autoría al museo en 1920, ofició de intermediario entre el artista y otros compradores, y lo contrató para realizar su retrato y el de algunos miembros de su familia.⁹⁷

En cuanto a la promoción del trabajo de los artistas locales y nacionales, como lo señaló Ortiz Grognet: “No omitió sacrificios para su divulgación, le prestó siempre su generoso concurso y los artistas argentinos saben bien que la tradición de Mecenas tuvo en

⁹⁷ Castagnino le adquirió a Alfredo Guido más de 7 obras y entre los retratos realizados a los miembros de su familia se destacó, en el VII Salón Rosario de 1925, el de su hermana Ángela Castagnino de Cánepa. También lo acompañó en los momentos más importantes de su carrera, como se lo puede ver en las fotografías de *Caras y Caretas* con motivo la exposición de Guido celebrada en el Salón Müller en 1922. [Anónimo] “Exposición Alfredo Guido”. *Caras y Caretas*. Buenos Aires, n. 1241, a. 25, 15 de julio de 1922, s/p.

él una cumplida realidad”.⁹⁸ Aunque fundamentalmente el coleccionista asistió a muchos de ellos en materia económica, también les abrió las puertas de su casa con el fin de dar a conocer su colección articulando en torno a ella discusiones sobre las actividades pictóricas del momento.⁹⁹ Este interés por el trabajo de los artistas llevó a Castagnino acrecentar su fama dentro del campo artístico local, no sólo como experto sino también como “mecenas”:

Repitémoslo: fue Dn. Juan Castagnino el más auténtico mecenas nuestro. Toda su vida –breve, desgraciadamente– la consagró a las manifestaciones espirituales, superiores del pueblo. Con constancia y cariño singulares, que sólo otorga la vocación profunda, y con íntima comprensión, al tanto estaba, como decimos, de toda expresión y necesidad artística del país, para colaborar con sus dones morales y con su desprendimiento pecuniario, si necesario fuera. Así es cómo ofreció el singular caso de llegar hasta a pagar a artistas indigentes de aquí el viaje a la metrópoli para que pudieran ver las exposiciones que allá se realizaban. No había, además, un artista nuestro, al cual él veía un principio de vocación, que no le comprara, para ayudarlo y estimularlo, una obra.¹⁰⁰

Tal como lo relata Vidussi, el coleccionista rosarino se ocupó de la promoción de los jóvenes artistas. Entre ellos, Antonio Berni atrajo su atención desde sus primeras exhibiciones en el Salón Witcomb, siendo él uno de los primeros compradores. Resulta lógico plantear que también costó los viajes y las estadías del joven Berni en Capilla del Monte, lugar serrano donde remiten sus primeros

⁹⁸ [Anónimo] “Don Juan B. Castagnino. Ayer en el Cementerio del Salvador se verificó el sepelio de sus restos”, *op. cit.*

⁹⁹ Sobre las reuniones en la casa de Castagnino ha dejado testimonio el pintor Luis Ouvrard en: Fantoni, Guillermo. “Aproximación a la historia de vidas: conversaciones con Luis Ouvrard”. *Anuario 11*. Rosario, Escuela de Historia, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R., 1985, p. 296.

¹⁰⁰ Vidussi, J. “Homenaje a Juan B. Castagnino. Su obra”, *op. cit.*, p. 3.

paisajes.¹⁰¹ Otra relación estableció con Julio Vanzo, quien al finalizar la primera década del siglo XX se destacaba como ilustrador y caricaturista. Seguramente, la militancia de ambos en el Partido Demócrata Progresista, ayudó a que lo convocará para realizar el ex libris de su biblioteca.¹⁰² Los estrechos vínculos establecidos entre Castagnino y los artistas rosarinos, y el valor que estos últimos asignaron a éste protector del arte producido en la ciudad, se pusieron de manifiesto poco tiempo después de la muerte del coleccionista, cuando el recién formado grupo Nexus colocó como tributo a su memoria y en agradecimiento prestada desde presidencia de la CMBA, una placa en su panteón familiar.¹⁰³

¹⁰¹ Según el relato de sus descendientes, en la residencia veraniega de la familia en Capilla del Monte se encontraban seis pinturas de Berni que fueron vendidas junto con la casa a mediados de la década del cuarenta.

¹⁰² Farina, Fernando. *Vanzo*. Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 2001, p. 19.

¹⁰³ El Grupo Nexus de Rosario se conformó a mediados de 1925 participando en él: Alfredo y Ángel Guido, Julio Vanzo, Antonio Berni, Manuel Musto, Luis Ouvrard, Demetrio Antoniadis, entre otros. Siendo presidente de la CMBA Castagnino les otorgó un subsidio mensual y les prestó las salas del museo para realizar las reuniones del grupo. En 1926, con la colaboración del gerente del Salón Witcomb de Rosario, Rómulo Renón, y con la ayuda económica brindada por Rosa Tiscornia de Castagnino, en honor a su fallecido hijo, organizó el 1er. Salón de Artistas Rosarinos.

DE LA COLECCIÓN AL MUSEO

La progresiva profesionalización de Juan B. Castagnino como coleccionista le permitió adquirir desde la segunda década del siglo XX una especial visibilidad en el campo cultural rosarino. Una vez lograda la acumulación del capital artístico, entre 1907 y 1913, comienza a mostrar los resultados de su labor, fundamentalmente en exposiciones, con la intención de fomentar entre los miembros de su clase la práctica del coleccionismo, de educar el gusto del público y de marcar el rumbo del arte oficial. Sí en un primer momento el arte era sentido como un elemento civilizador luego se transformará en una marca de distinción que sería usada para combatir la repetida caracterización de Rosario como una urbe fenicia. Por ello, su colección se transformó en modélica, al ser señalada como un signo de la vida cultural de la ciudad.

Por lo tanto, su actividad fue incluida dentro del proceso de modernización “a la europea” vivido en Rosario en los años 20, que “incluyó artefactos, costumbres, y hábitos abriéndose camino en el mundo de las representaciones y en la producción de sentido”.¹⁰⁴ La circulación de su acervo lo expuso a la opinión del público transformando su selección artística y sus prácticas en objeto de juicio en los medios gráficos. Para la prensa de la época, la tarea de los coleccionistas –Castagnino, Julio Marc, Antonio F. Cafferata– demostraba “que se han cometido injusticias, fruto de la ignorancia, al pretender hacer de Rosario una ciudad exclusivamente comercial”, ya que para quienes estaban habituados a oír “la vulgar muletilla que coloca a nuestra ciudad poco menos que a la altura de villorrio en cuanto a ambiente cultural se refiere, les causará extrañeza enterarse de la existencia de personas para

¹⁰⁴ Sonzogni, Élida. “En tiempos de la globalización precoz: Rosario en la década del ‘20. Modernización a la europea en una ciudad de provincia”. *Avances del Cesor*. Rosario, a. 4, n. 4, FHyA, U.N.R., 2003, p. 94.

quienes el arte tiene todo el inmenso valor que solo puede darle un espíritu eminentemente artístico”.¹⁰⁵

De tal modo, Castagnino representaba al moderno mundo del arte, en el cual “los museos, las exposiciones, las tiendas de anticuarios, las colecciones particulares, las ventas y los salones, eran para él motivos especiales de regocijo, algo que lo incitaba al análisis sutil, a la búsqueda de la oculta intención o belleza, dándose la intensa emoción de contemplar”.¹⁰⁶ Estos fueron argumentos suficientes para caracterizar al coleccionista como el experto, el *connaisseur*, o el perito más distinguido de la ciudad. Por su “intuición maravillosa”, por “su gusto de experto” y por “esa receptibilidad especial para la línea y el color llegaban a él matices y caracteres insospechados que le revelaban el oculto valor del trabajo puesto ante sus ojos”, como:

Los dos cuadros de Antonio María Esquivel (1806-1857) que con tanta satisfacción exhibía entre otros de gran prestigio en su colección, probaban acabadamente la existencia de ese don que tantas satisfacciones proporcionaba a su espíritu. Visitaba un día en Buenos Aires un pequeño negocio, en donde se traficaba con artículos de empeño; entre tanta cosa diversa se daba el placer especial de saborear cualquier detalle fino o que denunciara un propósito de cierto valimiento; de pronto; descubre unos lienzos que en la tienda merecían el mismo trato despectivo de las demás chucherías, y que atraían poderosamente su atención; el examen juicioso de las piezas justificó su espontáneo interés y resolvió adquirirlas; desde entonces gozan del trato decoroso a que tenían derecho, y desde entonces quedaron sustraídos al anónimo y al peligro, dos cuadros que hubiera sido mucho dolor perder.¹⁰⁷

¹⁰⁵ [Anónimo] “Coleccionistas rosarinos. Colección del Dr. Marc”. *La Semana Gráfica*, Rosario, a. 1, n.1, 15 de septiembre de 1922, s/p.

¹⁰⁶ J.M.D. “Juan B. Castagnino”. *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, Número extraordinario, octubre de 1925, p. 30.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

Sin lugar a dudas, su colección, considerada como una de las “primeras” del país, fue la que le aportó la distinción y prestigio dentro del campo cultural. Para los críticos de arte y para los cronistas, muchas de las obras que poseía sobresalían por su calidad entre las colecciones públicas y privadas más encumbradas de la Capital Federal. Con el respaldo de una extensa biblioteca referida a temas artísticos –con más de mil volúmenes y doscientos catálogos– esta colección ubicó a Castagnino como el modelo paradigmático del coleccionismo rosarino.¹⁰⁸ Dado el peso y la importancia de su actuación en el medio artístico, el coleccionista marcó las pautas del consumo artístico y los modos y las reglas del coleccionismo profesional, incentivando entre sus pares locales el desarrollo de las colecciones artísticas. En 1919, por ejemplo, regaló a Julio Marc, para la catalogación de su incipiente colección de medallas, la obra de Adolfo Herrera sobre juras de proclamación real, materia que con el correr de los años destacaría a este último entre los numismáticos del país.¹⁰⁹

La tarea realizada en cuanto a la promoción del espíritu artístico entre los rosarinos, contó con una fuerte oposición e indiferencia en su medio social. Pero con el correr de los años su actividad fue reconocida y valorada, dejando marcado en el imaginario local su status de coleccionista. A tal punto, que hasta su repentina muerte acaecida en julio de 1925 –a los 41 años de edad –ha sido relacionada con su afición artística:

Había tenido poco antes fuertes pensamientos premonitorios de la inminencia de su muerte, no obstante que gozaba de buena salud. Tan insistentes eran que los hizo saber a algunos de sus hermanos, entre ellos Manuel Alberto. Lamentablemente su presunción se cumplió. Afeitándose, había sufrido un pequeño corte en el cuello. Antes

¹⁰⁸ Mantovani, Dante. “El imperio de los libros”. *La Capital*, Rosario, sábado 30 de agosto de 1941, p. 5.

¹⁰⁹ Castagnino [Juan B. Castagnino]. Carta a Julio Marc, datada “Mayo 3/19”. Archivo Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”.

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.¹¹⁰

Como vemos, el coleccionismo de Castagnino, contenía una fuerte vocación museística. En su legado póstumo, asignó una importante suma de dinero para solucionar definitivamente el problema de la falta de un edificio propio para el Museo Municipal de Bellas Artes. También, dejó la serie más importante de su colección de arte argentino que se había formado paralelamente a la colección del museo. Estas 24 pinturas sellaban finalmente el perfil de la colección del museo, poniendo al arte nacional en un lugar preponderante. En cuanto a la promoción del trabajo artístico, labor que ocupó buena parte de su vida, fue su madre quien interpretó sus intereses no sólo donando, en sucesivas etapas, parte de la colección de su hijo, sino también aportando el dinero necesario para la premiación y adquisición de obras en los salones celebrados en la ciudad. Tiempo después, buscando una situación política favorable y luego de un exhaustivo análisis, legaría el edificio inaugurado el 7 de diciembre de 1937 en su actual emplazamiento. Finalmente, en 1941 la donación realizada por sus hermanos, con la asistencia de Julio E. Payró, de la pintura antigua de su colección, transfirió al espacio público la colección privada más importante que ha contado hasta el momento la ciudad de Rosario.

¹¹⁰ *Apud* Castagnino, Juan Manuel. “Discurso pronunciado en el Museo “Juan B. Castagnino”, el 22 de diciembre de 1999”. En IELPI, Rafael. *Rosario, del 900 a la “década infame”*. Rosario, Tomo II, HomoSapiens Ediciones, 2005, p.199-200

EL MUSEO
ANTES DEL MUSEO:
LA COLECCIÓN
HISTÓRICA
DEL DOCTOR
ANTONIO CAFFERATA

por

VALERIA PRÍNCIPE

INTRODUCCIÓN

En el año 1840, llega a la Argentina procedente de Génova Juan Lorenzo Cafferata, reproduciendo el recorrido de cientos de compatriotas que en la misma época deciden emprender el mismo itinerario. En un principio, sus ocupaciones girarán en torno al tráfico fluvial entre Buenos Aires y Rosario, y finalmente se establecerá en esta ciudad como comerciante. Esta actividad se verá enriquecida con una activa participación en las asociaciones locales organizadas por los mismos extranjeros, lo que le permitió alcanzar la presidencia de la Sociedad Italiana “Unione e Benevolenza”, la más importante de las sociedades mutuales étnicas.¹ En 1852 nace su hijo Juan Manuel, quien tendrá una participación política destacada en la provincia de Santa Fe, desempeñando numerosos cargos políticos (concejäl, jefe político de Rosario, senador provincial) llegando a gobernador entre los años 1890 y 1893.²

La familia Cafferata, en estos años, fue trasladándose sucesivamente entre las ciudades de Córdoba, Santa Fe, Buenos Aires y Rosario, donde sus miembros cursaron sus estudios secundarios y luego universitarios en la Facultad de Derecho tanto de Córdoba como de Buenos Aires. Así, Antonio F. Cafferata (hijo de Juan Manuel) nació en Córdoba en el año 1875, estudió en Buenos Aires y Santa Fe y se graduó de abogado (como su padre) en Buenos Aires

¹ En este sentido, es importante destacar que los italianos arribados desde la Liguria fueron los que encabezaron la dirigencia étnica en Rosario, tanto a nivel económico como institucional. En su mayoría dedicados al transporte y comercialización, conformaron un grupo de gran estabilidad mediante asociaciones basadas en redes familiares. Para ampliar este aspecto, ver Frid de Silberstein, Carina “Parenti, negozianti e dirigenti.: La prima dirigenza italiana di Rosario (1860-1890)” en V.V.A.A., *Identità degli italiani in Argentina*, Edizioni Studium, Roma, 1993. También puede verse Megías, Alicia *La formación de una élite de notables-dirigentes. Rosario, 1860-1890*, Biblos, Buenos Aires, 1996, p.87.

² El acceso de Juan Manuel Cafferata a la gobernación de la provincia, aunque podría interpretarse como resultado del protagonismo y liderazgo alcanzado por su padre dentro del grupo étnico, debe atribuirse, más precisamente, a su militancia dentro de las filas del galvismo y a redes profesionales y políticas construidas por fuera del espacio inmigrante. Frid de Silberstein, Carina, Op. Cit. pp. 158-159.

en 1898. Luego se instaló en la ciudad de Rosario, donde vivó y trabajó hasta su muerte en 1932. Ejerciendo su profesión, y también como docente de la Escuela Nacional de Comercio y de la Escuela Normal de Profesoras “Dr. Nicolás Avellaneda” fue partícipe, junto a otros de su generación, de un momento peculiar dentro de la historia de la ciudad, que es el de la creación de una esfera cultural diferenciada, plasmada a través de la fundación de múltiples instituciones orientadas a difundir la historia, el arte y la cultura.

Su amistad con Julio Marc (1884-1965) y Nicolás Amuchástegui (1877-1954), con los que compartía la vocación por el coleccionismo, se manifiesta en la participación conjunta en lo que podría definirse como un programa de difusión cultural y creación de canales institucionales para efectivizarlo, circunstancia que define el campo de acción de este grupo. La ciudad de Rosario en las primeras décadas del siglo parecía encerrar posibilidades de expansión indefinidas, su acelerado desarrollo desde el período anterior se había manifestado en un crecimiento económico y demográfico de dimensiones asombrosas. En este marco, dentro de los sectores sociales que acapararon los múltiples beneficios económicos del período, se va diferenciando un grupo de intelectuales, de profesiones liberales y actuación docente en la mayoría de los casos, que generan desde su estratégica ubicación dentro de la esfera pública, la creación de espacios culturales de diversa índole así como de indiscutida importancia desde el punto de vista institucional.

La particular configuración de la sociedad rosarina, producto de este mismo crecimiento acelerado y desprovista de raíces coloniales, dio como resultado la constitución de una elite política y económica que también extendió su accionar hegemónico al espacio cultural. Este accionar se materializó a través del control de las redes institucionales creadas por este mismo grupo, que asumió un rol pedagógico frente a la sociedad y que desde esta función impuso las pautas de desarrollo del campo cultural local en formación.

La existencia de estos grupos intelectuales liderando la formación de instituciones vinculadas a la cultura, el arte, la historia y la educación no es un fenómeno privativo de la ciudad de Rosario, de

hecho otras ciudades del resto del país y hasta de América Latina –con las variables propias de cada caso– atravesaban para el mismo período por una etapa similar, insertos como estaban en el proceso de modernización. Pero lo que constituye, si no una exclusividad al menos sí una característica que se repite, es la existencia de un impulso que surge desde ciertos grupos de la sociedad civil buscando el respaldo oficial para concretar sus propuestas. Si, como vimos, la particularidad de la sociedad rosarina está dada por el origen casi simultáneo de la ciudad, la elite y las instituciones, este mismo entrelazamiento permite un aceitado funcionamiento de las redes existentes entre el sector público y el privado, entre la política y la misma elite, si bien este mismo funcionamiento no está exento de tensiones.³ Como ejemplo de este entrelazamiento, puede mencionarse que ya en ocasión de la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo la ciudad de Rosario, a través de la acción de un “selecto grupo de caballeros” miembros del Club Social, eligió como homenaje principal la construcción de un hospital público con fondos recaudados por suscripción pública, lo que fue percibido por los contemporáneos como el mejor modo de manifestar la idiosincrasia local, esto es, el espíritu de “una ciudad que se hizo a sí misma”.⁴

Este grupo de intelectuales al que hacemos mención más arriba, aprovechando el espacio desierto que brinda el pasado de una ciudad que parece haber brotado de la nada, se hace cargo de la construcción y difusión del relato histórico, relato que se verá traducido en el perfil de las instituciones por ellos fundadas. Hubo varios intentos de rescatar del anonimato histórico a la ciudad, en ciertos casos empalmándola con alguna gesta nacional (el combate

³ Acerca del proceso de configuración de la élite en Rosario a fines del siglo XIX, ver Falcón, Ricardo; Megías, Alicia; Prieto, Agustina, Morales, Beatriz “Elite y sectores populares en un período de transición (Rosario, 1870-1900)” en Ascolani, Adrián (comp.) *Historia del Sur Santafesino. La sociedad transformada (1850-1930)* Ed. Platino, Rosario, 1993, pp.73-120

⁴ Para un análisis de este tema desde la perspectiva de la prensa, puede verse Príncipe, Valeria *La política cotidiana. Los editoriales del diario La Capital y El Municipio. Rosario, 1909-1910*. Tesis de Licenciatura, Escuela de Historia, UNR, 2005.

de San Lorenzo, la creación de la bandera) y en otros imponiendo por decreto una fecha de fundación.⁵

Esta práctica de construcción de genealogías o de un relato histórico unificado puede rastrearse en una escala nacional en las últimas décadas del siglo XIX, pero que en torno al Centenario adquiere fuerza y eficacia operativa. Este momento es el del descubrimiento de los potenciales usos instrumentales de la historia en una escala masiva, así como de la utilidad de la difusión de un relato unificado que contrarreste las múltiples lealtades circulantes en un país donde el porcentaje de población extranjera era mayor que la nativa. En este sentido, un grupo de historiadores, agrupados en torno a lo que más tarde se denominará Nueva Escuela Histórica (NEH) asumió la tarea no sólo de ofrecer un relato unificado de la historia nacional, sino que incluyó además el cumplimiento de los requisitos necesarios de objetividad y método, orientados a la profesionalización de la práctica histórica. Para que este paso fuera dado, era necesario y fundamental el acceso a las fuentes documentales que permanecían en manos particulares, en su mayoría descendientes de los mismos actores de las epopeyas históricas, por lo que la creación de instituciones oficiales tales como bibliotecas y archivos fue una de las tareas a emprender entre otras nuevas exigencias de rigor metodológico.⁶

Así, entre los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX asistimos a la consolidación de las instituciones oficiales vinculadas con el saber histórico y su difusión. En 1889 se funda el Museo Histórico Nacional; ya en 1884 se habían nacionalizado

5 Tanto para uno u otro acontecimiento, podemos mencionar algunos de los trabajos más representativos del período que intentan dar cuenta de los orígenes remotos de la ciudad: Rosario, *su origen, sus progresos. Cincuentenario de su Municipalidad*; Amuchástegui, Nicolás *Ejecutorias rosarinas*, Carrasco, Eudoro *Anales de la ciudad del Rosario de Santa Fe*; Ricardone, Natalio *El libro del Rosario*; Cafferata, Antonio F. *Don Celedonio Escalada*; Chaparro, Félix *Del pasado santafesino y americano*.

6 Buchbinder, Pablo “Vínculos privados, instituciones públicas y reglas profesionales en los orígenes de la historiografía argentina” *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”* Tercera serie, núm. 13, 1er semestre de 1996, p. 59-82.

el archivo y la biblioteca pertenecientes a la provincia de Buenos Aires en consonancia con la progresiva ampliación y especialización del aparato estatal en el período. Como dijimos, en este contexto de preocupación por parte de las élites por las amenazas que se cernían sobre la consolidación de una identidad nacional, los museos, pensados como reservorios por excelencia de la memoria patriótica, adquieren el rol preponderante que llega prácticamente hasta nuestros días.

Ampliando la perspectiva de análisis, es necesario agregar que el rol de los museos como dispositivos funcionales a los relatos históricos de los orígenes de una nación es un fenómeno más o menos común a todo el mundo occidental: también en la Europa del siglo XIX el museo es pensado como un instrumento de civilización y educación, y de difusión de las glorias nacionales.⁷ En este sentido, los museos otorgan un espacio privilegiado y sumamente funcional para la configuración y difusión de las representaciones e identidades colectivas, ya que constituyen una fuerte herramienta pedagógica que posibilita la vinculación de una comunidad con un relato histórico, organizado mediante jerarquías y estrategias. Es a través de estos mecanismos como se logra hacer prevalecer las lealtades cívicas por sobre cualquier otra, ya que estas instituciones se crean cargadas del sentido que les otorga su rol de difusoras del patriotismo y la identidad nacional.

En nuestro país, la configuración de la tradición y la difusión de una identidad nacional se llevó adelante mediante múltiples mecanismos, que incluyeron la creación de una densa red institucional no sólo desde el estado sino también desde diversos grupos de la sociedad civil que enarbolaban distintas posturas frente a la idea de nación.⁸ En las páginas que siguen, veremos cómo se lleva

⁷ Sobre este punto, Duncan, Carol “Art museums and the ritual of citizenship”, en Pearce, Susan (Ed.) *Interpreting Objects and Collections*, Routledge, New York, 2005, p. 279-286.

⁸ Sobre estos mecanismos y las distintas ideas que los sustentaron, puede verse Bertoni, Lilia Ana *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

adelante este proceso en la ciudad de Rosario, y la compleja relación existente entre instituciones públicas y los grupos privados que las presiden.

LA HISTORIA PRESENTE EN LOS OBJETOS

Como mencionamos más arriba, puede evidenciarse en la Argentina del cambio de siglo un progresivo desarrollo de las instituciones estatales vinculadas con un saber histórico tendiente a la profesionalización. Esta afirmación, sin embargo, no resiste su aplicación a los casos particulares, sobre todo por fuera de lo sucedido en Buenos Aires; en la ciudad de Rosario para la misma época no existía ningún museo, ni histórico ni de artes, ni tampoco instituciones universitarias o académicas vinculadas al quehacer historiográfico. En esta ciudad todo estaba por hacerse, y lo que sí existía era un grupo de hombres dispuestos a afrontar la tarea. Pertenecientes a la elite intelectual local, estos hombres eran destacados profesionales de la ciudad (en su mayor parte abogados)⁹ con fuertes inquietudes culturales que se manifestaban en su interés por la historia, por el arte, por la música, y que –en mayor o menor medida– poseían colecciones de diverso valor y composición, reunidas de distintos modos, que hoy forman parte, fragmentadamente, de los museos locales.

De este grupo hemos elegido a Antonio F. Cafferata porque consideramos que su caso presenta ciertas particularidades interesantes que permitirán analizar los modos en que se llevó a cabo en

⁹ Antonio F. Cafferata, como ya hemos mencionado, era Doctor en Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Profesor de Historia y Geografía en la Escuela Superior Nacional de Comercio, Ex-profesor de Literatura e Historia en la Escuela Normal de Profesoras Nicolás Avellaneda, Miembro Honorario de la Academia Literaria de la Plata, Miembro titular de la Société Archeologique de Badeaux, de la Academia Americana de la Historia, de la Sociedad Bibliófila Argentina y de la Junta de Historia y Numismática Americana. Miembro correspondiente de la Junta Nacional de Uruguay. En Cafferata, Antonio F., *Motivos históricos y anecdóticos*, [s.n.], Rosario, 1932.

Rosario la progresiva institucionalización del campo intelectual, con la permanente tensión entre la esfera pública y la privada. Su figura, al mismo tiempo, era reconocida por los demás miembros del grupo como fundadora e impulsora de las iniciativas museísticas de la ciudad. Finalmente, el destino de su colección también nos habla acerca de las políticas patrimoniales llevadas a cabo en esas mismas instituciones.

Miembro de una familia ilustre ya para la época (su padre, como se mencionó, había sido gobernador, y su madre, Adela Garzón Maceda, era descendiente tanto de los fundadores de Córdoba como de los de Santa Fe) heredó por ambos lados una heterogénea colección formada por objetos artísticos, documentos, medallas y fotografías, que fue acrecentando a lo largo de su vida.¹⁰ Ya en 1913, cronistas porteños de la revista *Fray Mocho* se acercaron a admirar su múltiple y variada colección, que llegaron a definir como el museo privado con el que contaba la ciudad, carente de este tipo de instituciones:

–En el Rosario de Santa Fe tenemos de todo.

–¿De todo?

–Tenemos calles bien pavimentadas. Un intendente bien pavimentado. Hermosos edificios. Mucha luz. Mujeres hermosas. Dinero en abundancia. Una “montañita” artificial. Un lago...Tenemos todo y de todo, como en los museos.

–Sin embargo, carecen de un museo...

–Se equivoca, señor. Poseemos un museo provincial que, si no pertenece al gobierno, progresa mucho más que si estuviera en poder del gobierno.¹¹

¹⁰ Tomasini, Jorge, “Antecedentes de la creación de museos en Rosario. El Dr. Antonio Cafferata”. *Revista de Historia de Rosario*, n. 40, Año XXX, 1992, p. 69-81.

¹¹ [Anónimo] “Rosarinas. Un museo histórico”. *Fray Mocho*, Buenos Aires, n.42, 14 de febrero de 1913, s/p.

A diferencia de otros coleccionistas contemporáneos –también analizados en el presente volumen– la colección de Cafferata tiene la particularidad de constituir una agrupación heterogénea de objetos donde lo homogéneo es su valor histórico, si bien referido a diferentes momentos de la historia nacional o colonial (a excepción de la sección numismática, representada por las medallas papales y las de arte francés) y algunos objetos más exóticos, fenicios y egipcios. Cuentan en ella pinturas coloniales (del siglo XVII y XVIII), esculturas del mismo período, platería americana, armas de distinto tipo (sables, espadas, machetes), fotografías, y objetos diversos (una arquilla, abanicos, un sofá de 1830, un sillón del Congreso de la Federación, herramientas de los indios, morteros, muebles varios, sillas, entre otros) Entre los documentos históricos hay cartas del General San Martín, de Estanislao López, de la Junta de Mayo, de Mitre y de otros conocidos personajes de la historia nacional.

Como ya se ha mencionado, la colección también contaba con una importante sección numismática. Por un lado, una extensa serie de medallas acuñadas en homenaje a los sucesivos papas (casi seiscientas piezas), en distintos metales (cobre, bronce y plata) que abarcan un extenso período desde el siglo XV hasta la modernidad. Por otro lado, una serie de 122 medallas conmemorativas, que incluye en su gran mayoría piezas grabadas en bronce por los artistas franceses más famosos, y un grupo menor de origen local, también fruto de homenajes y aniversarios.

Como se advierte, la colección reúne elementos diversos a los que sólo vincula su condición histórica. Ni siquiera están limitados por un período determinado, sino que su sola pertenencia al pasado los transformaba para este coleccionista en objeto de interés. No es ésta una condición excepcional para la época, podemos comparar esta lógica con la que animaba a Manuel Ricardo Trellles (1821-1893), propietario de una de las colecciones históricas más importantes del país, donada al Museo Histórico Nacional en 1893, y que fue definido como “...eminentemente coleccionista, de papeles, libros, muebles, cuadros, grabados, objetos históricos

y todo lo que pudiera tener un valor artístico o didáctico”.¹² Otro caso que se describe en términos similares a los que fueron usados para describir la colección Cafferata, es el de Juan María Berasategui (1875-1935), numismático miembro de la Junta de Historia y Numismática, quien “...había nacido en Buenos Aires en 1875, creció rodeado de objetos históricos y antigüedades en su casa del barrio de Flores que era un verdadero museo. Sus colecciones incluían monedas, medallas, cuadros, documentos y objetos históricos, especialmente del período federal, que se subastaron a su fallecimiento”.¹³

De acuerdo a lo expresado por una de sus descendientes, Cafferrata nunca viajó a Europa, dato que lo distingue de sus contemporáneos como Juan B. Castagnino y Odilo Estévez, –analizados en el presente volumen– principalmente en el modo de adquirir los objetos de su colección.¹⁴ Aparentemente, como muchos otros de la época (y de más adelante también) era firme cliente de la Casa Pardo, importante anticuario de la ciudad de Buenos Aires establecido en 1892, cuyo local pronto se transformaría “...en lugar de tertulia de numismáticos, filatélicos y coleccionistas”.¹⁵ En una carta fechada en noviembre de 1920, dirigida a Antonio Cafferata y firmada por el mismo José Pardo y Aragüés, se adjunta un catálogo de monedas y medallas con el precio correspondiente. Junto al detalle de cada pieza se agrega con iniciales la referencia a los estudios de numismática más prestigiosos, como *Monedas y medallas de la República Argentina* de Alejandro Rosa (1898) e *Historia de los premios militares* de Rodolfo Mom y Laurentino Vigil (1910),

12 Trostine, Rodolfo “Manuel Ricardo Trelles. Historiador de Buenos Aires, [s.n.], 1946, p. 119 *Apud* Ruffo, Miguel “La colección Manuel Ricardo Trelles en el Museo Histórico Nacional”, Ponencia presentada en el Ier Encuentro Miradas Críticas sobre Arte organizadas por el C.A.I.A., Luján, septiembre de 2004, p.1.

13 Cunietti-Ferrando, Arnaldo. “La labor numismática de la Junta” en Academia Nacional de la Historia, *La Junta de Historia y Numismática y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, T.I, Buenos Aires, ANH, 1995, p. 185-205

14 Cafferata, Martha. Entrevista.

15 Santillán, Diego A. de, *Gran enciclopedia argentina*, T. IV, Buenos Aires, Ediar S.A. Editores, 1960, p. 195.

detalle que agregaba un plus de valor, dado que garantizaba su autenticidad al estar citadas en dichas obras. También se consigna un pago a la casa de Numismática y Filatelia “Americana”, de Umberto Pelletti (Buenos Aires) en 1917 que termina de definir a Cafferata como cliente asiduo de este tipo de circuitos. Ya en 1916, es recibido con beneplácito por un vendedor de filatelia español que promete enviarle sus catálogos actualizados, cuya edición se halla suspendida momentáneamente por el conflicto bélico.¹⁶

Para esta misma época, un coleccionista de arte como Juan B. Castagnino (1884-1925) ya había realizado importantes compras en Europa, y estaba fuertemente vinculado a los importadores especializados en este tipo de mercado. En el caso de Cafferata, a juzgar por el tipo de colección y por las pocas evidencias con que contamos acerca del modo de adquisición, la compra antigüedades por catálogo lo distingue fuertemente de este tipo de coleccionista más profesional, a la vez que lo mantiene al margen del consumo suntuario de objetos artísticos que se estaba produciendo para esa época.¹⁷ El modelo al que más se ajusta el caso de Cafferata se vincula con un tipo diferente de coleccionismo, tal vez más generalizado en el período anterior, al margen de los avatares del mercado especializado nacional e internacional, y dentro del cual rigen reglas del orden de lo simbólico donde los discursos narrativos se superponen sobre el objeto, que finalmente se resuelve en el término “valor histórico”.¹⁸ *“El único mérito que tiene mi colección –nos dijo el doctor Cafferata– es el de ser la única que existe en la provincia [...] Dirán ustedes que soy loco –agregó– pero, la historia de mi tierra me encanta y todo lo que habla de ella me seduce.* En efecto. Aquella serie de objetos, de valor inapreciable, colec-

16 Gálvez Giménez, Miguel. Carta dirigida a A, Cafferata, datada “Madrid, 22/05/1916”. Tanto este documento como las cartas de José Pardo y U. Pelletti fueron gentilmente cedidas por la Sra. Marta Cafferata de Elía.

17 Baldasarre, María Isabel, “La ampliación del consumo artístico en Buenos Aires” en *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006, p. 21-64

18 Pearce, Susan “Objects as meaning, or narrative the past” en Pearce, Susan, op.cit, p. 19-29.

cionados con amor y con ciencia, despiertan en quien los examina una agradable sensación de antigüedad patriótica”.¹⁹

Esta “pedagogía de los objetos”, parafraseando a Ricardo Rojas, es la que proporciona la lógica a esta variada colección a la vez que otorga sentido a la activa participación de Cafferata en diversos proyectos museísticos. Así como el objeto tiene algo para enseñar de nuestro pasado, el soporte ideal para el éxito de este acto pedagógico es el museo, más en Rosario, donde por falta de pasado colonial hay un extenso campo para la creación de tradiciones. Los miembros de la generación de Cafferata, este grupo de intelectuales y profesionales inclinados a la historia y a la creación de instituciones culturales, entendieron la premisa, y fundaron un relato historiográfico que fue dominante hasta la mitad del siglo XX, así como la estructura institucional necesaria para sostenerlo. Este relato devolvía a Rosario cierto protagonismo en la historia nacional, o al menos anclaba el pasado en un origen más remoto, como para enseñar a los propios rosarinos y al resto del país que esta ciudad no era un producto espontáneo de la inmigración, aunque había sabido capitalizar su esfuerzo.

Como clara manifestación de este impulso, es notable la múltiple actividad de este grupo del que Cafferata formaba parte, que se traducía en una admirable agilidad para la organización de comisiones y presentación de proyectos vinculados con la cultura. Sólo en cuanto a proyectos vinculados con el arte y la historia, Cafferata participó de la Comisión Municipal de Bellas Artes, de la creación del Museo Municipal Bellas Artes, de la Filial Rosario de la Junta de Historia y Numismática, así como también de los proyectos no concretados del Museo Artístico y Científico y del Museo Sanmartiniano en la ciudad de San Lorenzo.

Es necesario mencionar que además de estas numerosas actividades, estos hombres llevaban adelante una activa participación política. En el caso de Cafferata, fue concejal durante los años

¹⁹ [Anónimo] “Rosarinas. Un museo histórico” *Fray Mocho*, Buenos Aires, n.42, 14 de febrero de 1913, s/p.

1925-26, y también fue diputado provincial y convencional constituyente en 1921 por la Liga del Sur. Esta condición, sin embargo, no alcanza para explicar esta activa participación ni tampoco garantizaba el éxito de los proyectos e iniciativas. En este sentido, a lo largo del artículo veremos desplegadas las tensiones generadas en torno al destino de los recursos públicos entre el poder político municipal y estas numerosas asociaciones surgidas de la sociedad civil, que reclamaban no sólo respaldo a las iniciativas sino la seguridad de un financiamiento sostenido. Como se verá, la colección de Cafferata luego de su muerte, fue ofrecida por los descendientes para la adquisición por parte de la Municipalidad, ofrecimiento que no prosperó. La colección se dispersó entonces entre el remate y el reparto entre los numerosos miembros de la familia, que luego donaron en tres oportunidades (una anterior a 1950 y dos en el año 1969) partes de la colección al Museo Histórico Provincial.

UN COLECCIONISTA EN LA ESFERA PÚBLICA LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL ARTE

Como hemos visto más arriba, la sociedad rosarina de principios de siglo carecía de canales para la expresión y difusión de las manifestaciones artísticas y culturales, lo cual era visto como muy preocupante por un sector de la sociedad formado por un elenco de intelectuales locales. Como respuesta a esta situación, se concretan dos iniciativas de importante proyección cultural surgidas del seno de esa elite; por un lado la creación de la Biblioteca Argentina (inaugurada en 1912) y, por otro, El Círculo de la Biblioteca (más adelante “El Círculo”) como proyecto anexo, orientado a difundir expresiones artísticas a través de exposiciones, conferencias y conciertos, que pronto adquirirá autonomía y vuelo propios. Valga como ejemplo la organización por El Círculo del primer Salón de Bellas Artes en 1913, que adquiere el brillo y respuesta esperados, reflejados más que nada en la visita del presidente Roque Sáenz Peña; unos años más tarde designa de entre sus pares a un grupo destinado a formar

la primer Comisión de Bellas Artes (1916) que organizará el primer Salón de Otoño a llevarse a cabo el año siguiente.²⁰

Estas iniciativas pueden verse como manifestaciones de la práctica antes mencionada, donde se refleja la fluctuante relación entre los ámbitos público y privado. Por un lado, la actuación de este grupo dentro de la elite que había tomado la dirección en cuanto a políticas culturales –con vocación pedagógica hacia la ciudad “fenicia” y comerciante– por otro, un poder político que respalda y avala este accionar, pero que asume compromiso efectivo de modo intermitente.

Como decíamos, desde El Círculo se organizaron tanto la primera Comisión de Bellas Artes como el Primer Salón de Otoño, en 1917, en clara manifestación de la alta operatividad del grupo. Para su financiamiento se solicitó la contribución desinteresada a reconocidas firmas e instituciones de la ciudad, como el Jockey Club, la cigarrera Picardo, el Gobierno de la Provincia, Minetti y Cía. y el Club Social. Finalmente, se consigue que Ciro Echesortu, importante empresario inmobiliario, preste un local para el Salón. Cabe señalar que si bien Cafferata se encontraba muy próximo a los integrantes de este grupo inicial, no forma parte de estas comisiones. Recién la integrará en noviembre de 1917, cuando la Municipalidad firma el decreto y la ordenanza creando la Comisión Municipal de Bellas Artes; de este modo se crea un elenco estable que, con rotaciones anuales, va a constituir el paso más firme dado por el gobierno municipal en cuanto a institucionalización del arte en la ciudad, ya que esta designación se hace con el objetivo de organizar el futuro museo.²¹

²⁰ Esta Comisión estaba integrada por Nicolás Amuchástegui, Fermín Lejarza, Julio Bello, Emilio Ortiz Grognet, Juan B. Castagnino y Luis Ortiz de Guinea. En noviembre renuncia este último y lo reemplaza Augusto Flondrois.

²¹ Decreto Municipal y Ordenanza (27/11/1917 – n° 24) creando la Comisión Municipal de Bellas Artes. La integran Ortiz Grognet, Juan B. Castagnino, Nicolás Amuchástegui (vice), Ricardo Caballero, Jorge Rodríguez, Antonio Cafferata (vocal), Augusto Flondrois y Magin Anglade. En Amuchástegui, Nicolás, *Album. Al Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario. Su origen*. Compilación donada por el autor, p.236.

Esta Comisión organiza exitosamente el Segundo Salón en 1918. En 1919, Cafferata es designado miembro de una comisión especial creada para estudiar la posibilidad de abrir una academia municipal de bellas artes, ampliando la misión pedagógica de la institución. Ese mismo año, durante la organización del Tercer Salón, comienzan a hacerse sentir las dificultades económicas por la demora en los subsidios prometidos por la Municipalidad. Mientras se designan los miembros de la Comisión anual, –en la que Cafferata ocupa ahora la vicepresidencia– se hacen los reclamos pertinentes a las autoridades.

La labor de la Comisión era intensa, organizando los salones anuales y sin perder de vista el objetivo central que era la creación del museo. Como se ha dicho, en el año 1919 Cafferata integraba la Comisión como vicepresidente, la comisión especial junto a Flondrois y Castagnino, y el jurado de admisión para el futuro salón. Este salón no obtuvo el favor de la crítica, y fue considerado mediocre y sin artistas ni trabajos destacados.²²

En la Comisión designada para el año 1920, Cafferata ocupa la vicepresidencia. En junio se aprueba su reglamento interno –redactado por Nicolás Amuchástegui– que dictamina que las autoridades durarán un año en el ejercicio de sus funciones, a contar desde el día 22 de marzo de cada año, y podrán ser reelectas. Sin embargo, continúan las dificultades económicas, generadas por el incumplimiento por parte de la Municipalidad en el pago del subsidio prometido, al punto que en septiembre de 1921 se amenaza con la renuncia en pleno, situación que se mantiene durante todo el período analizado.

22 [...] “El 3er 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 lleva el sello del talento interpretativo” [Nota de la redacción] “Notas de arte” *Crónica*, Rosario, 31 de mayo de 1919. [...] “La medida de no conceder primeros premios fue acertada, porque no hay en realidad en todo el Salón, ninguna obra de primera fila, pues aquellos artistas que pudieron producirla, han limitado sus envíos a trabajos de poca monta.” [Nota de la redacción] *Verdad*, Buenos Aires, 20 de junio de 1919. Amuchástegui, Nicolás, *Album*. Op. cit., p.317.

La colección del futuro museo se fue formando a través de las adquisiciones en los salones y también con donaciones de los coleccionistas locales. Con este objetivo, la Comisión había decidido no entregar premios en los salones, y en cambio utilizar ese dinero para adquirir obras. En octubre de 1919 se reciben cerca de cien obras que el Museo Nacional de Bellas Artes aportaba para la inauguración del Museo Municipal; de este envío la comisión rechaza más de 30 y le solicita al director el cambio por otras, pero Cupertino Del Campo no accede, y finalmente sólo son devueltas ocho.²³

Finalmente, el 15 de enero de 1920 se abre al público el Museo Municipal de Bellas Artes, en el mismo local en el que se organizaban los salones que, como se dijo, pertenecía a Ciro Echesortu. En noviembre de ese mismo año el museo tiene su primer conflicto serio originado en la falta de subsidios: ante la falta de pago, el dueño del local, luego de reiterados pedidos, exige el desalojo, retiro de todos los cuadros y traslado a un local provisorio, que finalmente no se concreta, pero que agudiza aún más la tensa situación que, como vimos, mantenía permanentemente la Comisión y la Municipalidad, con amenazas de renuncias.

Las repercusiones en la prensa local respecto de la inauguración reflejan la absoluta vigencia de la difundida idea que coloca a la ciudad de Rosario como producto de la incansable acción de los particulares en su lucha histórica contra la indiferencia de los poderes públicos. Es notable en este sentido la prédica del principal diario local, repitiendo los mismos argumentos que se habían esgrimido con ocasión de los festejos del Centenario y colocando una vez más en el centro del debate las acusaciones injustas que definen a Rosario como ciudad comercial sin inquietudes culturales y los celos regionales que operan conspirando para impedir su desarrollo:

²³ Con respecto a los envíos del MNBA, habían sido catalogadas como “[...] la mayoría obras europeas de escaso valor y con atribuciones dudosas”. Farina, Fernando. “El Museo Castagnino”, en *Un patrimonio protegido: restauración de obras maestras del MMBAJBC*, Ed. Antorchas, 2003, p.14.

A título de crítica, cuando no con despectiva sorna, suele calificarse a menudo al Rosario de ciudad fenicia por su intensa vida comercial que parece concentrar absolutamente todas las actividades. [...] El Rosario no es reacio a los progresos intelectuales, ni los rehuye toda vez que se le presente la oportunidad de apreciarlos: lo que hay es que han faltado las iniciativas tendientes a incorporar a la vida múltiple de la ciudad, las fuentes y los medios capaces de orientar al pueblo hacia un concepto superior de las cosas a través de las sensaciones del arte. [...] ¿Acaso alguna vez los poderes públicos han insinuado la menor iniciativa para crearlo? Nunca. La despreocupación oficial en tal sentido es sistemática, por desgracia, y por cierto que no es posible pretender que todos los adelantos tengan origen en la iniciativa y el esfuerzo particulares. Demasiado es el Rosario lo que es por obra del esfuerzo propio de su población que lejos de hallar apoyo en las obras de progreso general, tiene a menudo que lamentar obstrucciones oficiales ya sea por la desidia de los poderes públicos o por los celos regionalistas que no saben disimularse. [...] ²⁴

Esos mismos particulares, que son quienes han contribuido con su esfuerzo al progreso material de la ciudad, son los que aportarán con parte de sus propias colecciones en la concreción del proyecto del museo. Entre estos coleccionistas el diario destaca la actitud de Cafferata, quien anticipadamente hace llegar su donativo:

[...] Finalmente y sin recibirse aún las donaciones que los miembros de la Comisión de Bellas Artes, personalmente, está preparando cada uno, el Dr. Antonio F. Cafferata, Vicepresidente de dicha comisión, ha donado al museo una valiosa colección de medallas, pudiéndose afirmar sobre las mismas, que todas y cada uno son piezas

²⁴ [Nota de la redacción] “Museo de Bellas Artes. Una institución necesaria” *La Capital*, Rosario, 6 de enero de 1920, p.4.

de positivo valor y grandes muestras del arte del grabado francés, en el siglo último [...]”²⁵

Esta colección estaba compuesta por más de 120 piezas grabadas, entre otros, por Eugène Oudiné (París, 1810/1887), Alphée Dubois (1831/1905), Daniel Dupuis (1849/1899), J.C. Chaplain (1839/1909), Alejandro Botteé y Aubin Olivier, todos escultores franceses reconocidos en su medio, formados en las mejores academias, cuyas obras fueron premiadas y se conservan en los museos de Francia como muestras de la época de oro del grabado de medallas. La colección está integrada por medallas conmemorativas (Firma del armisticio, 1918; Exposición Universal de París, 1889; Proclamación de la República Francesa, 1870;) institucionales (Centenario de la Escuela Politécnica, 1894; Centenario del Consejo Nacional de Artes y Oficios, 1898; Ministerio de Guerra – Comunicaciones aéreas, 1870) y otras dedicadas a personalidades (Carlos IX Rey de Francia, 1572; Luis XVI y María Antonieta, 1781; Napoleón III Emperador, 1866), entre otras. En su totalidad están realizadas en bronce.

A continuación agregamos la nota que acompañó la donación, publicada también en el diario *La Capital*:

[...] Son bien conocidas las aficiones del Dr. Cafferata y sus especialidades en materia de arte. Su aporte es un contingente valioso, que llena una sentida necesidad en el incipiente museo y que el público del Rosario, a quien está destinado, ha de saber apreciar dignamente.

Dice la nota enviada por el Dr. Cafferata:

“Rosario, Marzo 12 de 1920.

Sr. Dr. Nicolás Amuchástegui, Presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes:

Como una modesta contribución al museo que con tanto empeño trata de formar esta Comisión, tengo el gusto de remitirle

²⁵ [Nota de la redacción] “Museo Municipal de Bellas Artes. Lo que preveíamos.” *La Capital*, Rosario, 21 de enero de 1920, p.4.

una colección de 122 medallas artísticas, debidas al cincel de los más famosos grabadores franceses, para iniciar con ellas la sección correspondiente de esa materia especial de las bellas artes.

En la seguridad de que será considerada por la comisión como digna de figurar en las vitrinas del museo, aprovecho esta oportunidad para saludar a Ud. y demás compañeros de la comisión, con mi consideración más distinguida

*Antonio F. Cafferata*²⁶

Como se manifiesta en la nota, existía la intención explícita por parte de Cafferata de crear una sección numismática dentro de la colección del museo, “como materia especial de las bellas artes”. Lamentablemente, el destino de esta donación no fue el esperado por su dueño: la colección de medallas permanece en el museo sin catalogar y –hasta donde sabemos– jamás fue expuesta, porque nunca se la consideró como material acorde con el resto de la colección del museo. Sólo aparecen mencionadas, pero sin detalle, en el primer catálogo general del museo, publicado en 1929, durante la presidencia de Cafferata de la CMBA.²⁷

Desde sus inicios, entonces, el museo va a instalarse en el horizonte artístico y cultural rosarino como institución rectora y como ámbito de consagración del arte local así como el espacio como excelencia destinado a la educación del gusto de los habitantes de esta ciudad; en este sentido, su rol de institución legitimadora le permitía dejar fuera de juego a otros grupos que intentaban opciones alternativas de acceso al arte profesionalizado. Puede citarse como ejemplo el caso de los artistas agrupados en el Círculo Artístico del Rosario, que se quejan en la prensa por no poder

²⁶ [Nota de la redacción] “Museo Municipal de Bellas Artes. Varias donaciones” *La Capital*, Rosario, 13 de marzo de 1920. Como dato que refuerza la importancia de dicha colección, podemos mencionar que en el año 1905 se comenta en *Caras y Caretas* la existencia en el Museo Nacional de Bellas Artes de una colección similar adquirida por Schiaffino en París, con la intención de inaugurar una nueva sección en el museo. [Nota de la redacción] “Medallas artísticas de la nueva sección del Museo de Bellas Artes” *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 12 de Agosto de 1905, Año VIII, Núm. 358, s/p.

²⁷ Museo de Bellas Artes. Catálogo general, 1929, p. 39.

contar con la sala para una muestra luego de la negativa de la Comisión.²⁸

Durante aquellos años iniciales, la participación de Cafferata en la CMBA fue muy activa: fue vicepresidente en dos oportunidades, 1920 y 1924, y vocal en los años 1922, 1923 y 1925. En el año 1923, participa de la Exposición de Arte Retrospectivo organizada por El Círculo, presentando numerosas obras de su colección. Estas son: *San Francisco de Padua* y *San Pedro Nolasco* (Colonial americano, siglo XVII, provenientes del Convento Jesuítico de Alta Gracia, Córdoba); *Santa Magdalena* (Colonial americano, siglo XVIII), *El Salvador* (Escuela Flamenca; siglo XVIII); *Jesús ante Pilatos* (Escuela Española, siglo XVII) y *Madonna* (Escuela Italiana, siglo XVIII). Entre las esculturas, fueron presentadas *La Virgen con el Niño Jesús*, madera; *San Pedro Nolasco* y *San Francisco*, marfiles (Escuela Española, siglo XVIII) y objetos para la sección de platería americana, de la que carecemos de detalle.²⁹ Esta participación fue destacada por la *Revista de El Círculo*, que ilustró con la primera de las obras mencionada la sección dedicada al arte colonial americano,³⁰ período al que pertenecían muchos de los objetos coleccionados por Cafferata, si bien dentro de la colección general, hasta lo que sabemos, las pinturas no constituían una parte significativa. Esta exposición adquirió gran relevancia y sirve como ejemplo para demostrar la importancia institucional adquirida por este grupo ya que las autoridades provinciales y municipales la integraron como parte de los agasajos tributados a la visita del presidente Marcelo T. de Alvear, lo que habla de un respaldo importante a la acción de ambas instituciones.

Sin embargo, la relación entre Cafferata y la CMBA va a sufrir por estos años un deterioro importante, que finalmente concluirá con su separación en 1925. Una de las primeras manifestaciones

²⁸ [Solicitada] “Círculo Artístico del Rosario. Publicación pedida” Diario Crónica, 01/09/1920, en Amuchástegui, Nicolás, *Album*. Op. cit., p.454.

²⁹ Lemmerich Muñoz, Fernando “El Círculo. Exposición de Arte Retrospectivo” *El Círculo*, Rosario, Primavera-Verano de 1923, p.21.

³⁰ Id., p.20

de este malestar se produce en 1924, mientras –como mencionamos arriba– ocupaba la vicepresidencia a la vez que era jurado de admisión suplente.³¹ En esa oportunidad se originó un desacuerdo en torno a la aceptación de una obra para el VII Salón de Otoño, que motivó la presentación de la renuncia por Cafferata, no sólo como jurado de admisión sino como vicepresidente de la CMBA. La obra en cuestión, *Venus porteña*, de Jorge Larco, era un desnudo femenino que había sido aceptado por el resto del jurado, pero que Cafferata consideró inadecuado, lo cual puede inferirse del texto de las actas si bien se aclara que “tanto en la renuncia como en su reiteración no se expresaban las causales de las mismas”.³² La renuncia fue resistida por los otros miembros de la Comisión, ofreciendo la reconsideración por parte del jurado de la aceptación de la mencionada obra, pero ante la insistencia, finalmente se aceptó el alejamiento de los cargos aunque no su pertenencia a la misma. En la *Revista de El Círculo*, en el comentario sobre el VII Salón se ironizó sobre este episodio sin dar nombres, pero con agudas apreciaciones:

Venus porteña, de Jorge Larco, inocente venus pintada que tanto dio que hablar a los buenos burgueses que se horrorizan, como el pazuato de Heine pensando que “*vamos desnudos dentro de nuestros vestidos*”, es un buen desnudo, maguer la pose hierática de la dama, de una estudiada voluptuosidad. El desnudo, en arte, nunca es inmoral; podrá ser más o menos casto; naturalmente que el desnudo de una *demimondaine* –preciosos ojos perversos y carne pe-

31 Formación de la CMBA en 1924 Presidente: Juan B. Castagnino; Vice: Antonio F. Cafferata; Tesorero: J. Machado Doncel; Secretario: Nicolás Amuchástegui; Vocales: Mario Goyenechea, Maguín Anglada, Alfredo Guido, Emilio Ortiz Grognet, Crescencio de la Rúa. Los datos aquí reproducidos fueron tomados de CMBA, “VII Salón de Otoño”, Rosario, 1924.

32 CMBA, Libro de Actas, Acta n° 77 del 22 de mayo de 1924, p. 165.

adora— no es comparable con el desnudo de Santa Cecilia, de cuyo cuerpo brota un halo divino de pudor...³³

Tal vez lo que roza de modo más cercano a nuestro personaje sea esta última referencia hecha probablemente a su condición de severo católico practicante, pero no hay que olvidar que Cafferata era socio de la institución. En otra ocasión su profunda religiosidad también le había ocasionado un fuerte conflicto y posterior renuncia a su banca de diputado por el Partido Demócrata Progresista en la Convención Constituyente de 1921, esgrimiendo la defensa del juramento por Dios y los Santos Evangelios que los partidarios de su misma corriente proponían suprimir para otorgar el carácter laico necesario al preámbulo, acorde con el contenido del resto de la Constitución.³⁴ Más allá de esto, la actitud del Dr. Cafferata em-

33 Lemmerich Muñoz, Fernando, “Comentarios sobre el VII Salón de Otoño”, Revista de El Círculo, 1924, Otoño-Invierno, pág. 12. Otro resonante episodio, planteado en los mismos términos, se produjo en 1929, cuando la CMBA rechazó una obra de Julio Vanzo (*El descanso de las máquinas de circo*), por considerar a la obra “inconveniente e inmoral”. En ese año, la presidencia de la Comisión era ocupada por Cafferata. Farina, Fernando *Julio Vanzo*, MMBAJBC, p. 11-12.

34 [...] “El texto del preámbulo, que en realidad era un simple encabezamiento, fue discutido durante seis reuniones consecutivas, y esta discusión adquiriría suma trascendencia, por cuanto iba a definir la tendencia liberal o católica de la constituyente santafesina, quedando definidas, sincrónicamente, las cuestiones referentes a la vinculación entre la iglesia y el estado, elementos espiritual uno y eminentemente político el otro, que la Constitución de 1921 deslizó en forma absoluta, dando un aspecto completamente original a su contenido ideológico, y afirmando, a su vez, esta tendencia liberal en el artículo sexto, que la Convención discute y elabora después. El Dr. Antonio Cafferata, que entonces era demócrata progresista, y que actuaba en la Convención con el Ing. Dante Arigó y con D. Madoqueo Contreras, como convencionales por el departamento Iriondo, fue el líder de la causa católica, e invocando el aforismo socrático “*hay que saber hablar bien para defender la verdad*”, se acusaba débil para orientar a la Asamblea en materia religiosa. Zamora, Clemente “La Constitución del ’21 y la religión”, en *La Capital*, Rosario, 19 de octubre de 1932. La discusión por la cuestión religiosa adquirió tal trascendencia que llevó, por una cuestión formal, al veto de la reforma por el poder ejecutivo. Es preciso señalar, sin embargo, que este debate ocultó las verdaderas causas que llevaron a la supresión de la nueva carta que cuestionaba en más de un sentido la forma de distribución del poder político en la provincia. Para un tratamiento más amplio del tema, puede verse Armida, Marisa; Príncipe, Valeria *La Convención Constituyente rosarina de 1933. Un debate de ideas en el marco de una constitución aplicada a destiempo*. Seminario Regional, Escuela de Historia, UNR, 1998.

palma perfectamente con aquella otra renuncia por motivos ético – morales, y en estos términos fue percibida por sus allegados, que recordaron el episodio en un homenaje póstumo:

Creo –con Emil Ludwig– que un detalle o un episodio son suficientes para retratar el fondo psicológico y moral de una personalidad, por eso recordaré aquel gesto tan suyo, al levantarse viril y ardiente, lógico y profundo, en la Convención de Santa Fe en 1921, defendiendo el preámbulo y la invocación a Dios. [...] Sacrificaba así su carrera política por la incompatibilidad de principios con su partido. ¡Admirable lección de ética para los que mercan con los poderes del pueblo!³⁵

Pero fue en 1925 cuando se generó el desacuerdo entre Cafferata y la CMBA que finalmente desembocó en su separación, y se produjo en el marco de los festejos programados para el Segundo Centenario de la ciudad. Más adelante trataremos más en detalle el contexto de esta celebración, por ahora sólo explicaremos los términos de esa ruptura.

Sin duda, uno de las causas estuvo motivada por la ya mencionada múltiple inserción de Cafferata en la vida institucional de la ciudad, que en el año 1925 llega a una de sus máximas expresiones: siendo concejal por el Partido Demócrata Progresista, fue designado secretario de la Junta Ejecutiva Pro-Festejos del Segundo Centenario de la ciudad, miembro de la Comisión de Gobierno del Concejo Deliberante, mientras que mantenía su pertenencia a la CMBA como vocal. Esta superposición de funciones en ámbitos que terminaron por enfrentarse determinó el alejamiento de Cafferata de la CMBA y la presentación de su renuncia a la Junta Ejecutiva del Segundo Centenario.

³⁵ [Nota de la redacción] “Fue tributado ayer un homenaje a la memoria del Dr. Antonio F. Cafferata” (discurso del Dr. Clementino Paredes) *La Capital*, Rosario, 27 de febrero de 1933, p.9.

El enfrentamiento se originó en torno al carácter del futuro museo de la ciudad, proyectado como uno de los actos centrales de los festejos. La Junta Ejecutiva pro Festejos del Segundo Centenario, grupo designado por el Intendente Manuel Pignetto para la organización de los diversos actos y homenajes, tenía como secretario general a Antonio Cafferata y Angel Ortiz Grognet, y había propuesto como uno de estos actos la creación de un Museo Artístico y Científico que contaría entre sus secciones con museo de bellas artes, museo zoológico, étnico, arqueológico, locales para conferencias, biblioteca, etc.³⁶ Esta presentación motiva la reacción de la CMBA, que envía una nota al Intendente, exigiendo explicaciones sobre su apoyo a un proyecto sobre el que no ha sido consultada:

La CMBA ha resuelto que haga presentes al Sr. Intendente los reparos u observaciones que le ha sugerido la comunicación que, con motivo del proyecto de construcción de los edificios necesarios para un museo general, que comprendiera también el de Bellas Artes, ha dirigido en fecha 8 del corriente, sobre publicaciones aparecidas en la prensa diaria a la Comisión Pro Conmemoración del Segundo Centenario [...] lo que corresponde desde luego observar es que la Comisión que presido tiene atribuciones que no es posible desconocer y que le fueron acordadas por la ordenanza de su creación [...]³⁷

Ante esta situación, Cafferata en su rol de Concejal y miembro de la Junta del Segundo Centenario, argumenta que en ningún momento fue puesta en entredicho la autoridad de la CMBA, para lo que hace referencia al articulado de la ordenanza original de creación de la misma y a su condición de miembro fundador, como argumento adicional que explicaría su absoluta objetividad en este

³⁶ Pignetto, Manuel. Nota al Presidente de la Junta Ejecutiva Pro Festejos del Segundo Centenario de Rosario, Dr. Calixto Lassaga, datada "Rosario, 8 de agosto de 1925". Municipalidad de Rosario, *Segundo Centenario de la Ciudad (1725/1925) Correspondencia*, T.I, p.190/1.

³⁷ CMBA. Nota al Intendente Manuel Pignetto, datada "Rosario, 11 de agosto de 1925". En CMBA. *Libro copiator*, T.5 (1928/1935) p. 176-7.

tema. El debate se llevó adelante durante varias sesiones del Concejo, donde Cafferata expuso los fundamentos para su proyecto y la mala interpretación que del mismo hizo la CMBA:

[...] Se ve, entonces, que la CMBA ha encarado mal este problema. Una vez construido el edificio de carácter general para el Museo Artístico y Científico, recién vendrá la distribución de las respectivas secciones; Museo de Bellas Artes colonial, histórico, el museo eminentemente científico, arquitectónico, arqueológico, etnográfico paleontológico, en fin, todo lo que se quiere comprender dentro de la enumeración general que corresponda a un museo de carácter amplio, mientras que la CMBA lo reduce todo a un Museo de Bellas Artes y de ese erróneo criterio surgen todas las dificultades que se han opuesto a esta idea de la Junta del Segundo Centenario, para impedir que se construya el gran museo en el conocido sitio del Parque Independencia. [...] ³⁸

Ignoramos si por error del tipógrafo se agrega el concepto de “colonial” al Museo de Bellas Artes, pero de todas maneras está claro que la pertenencia institucional de Cafferata a los dos grupos simultáneamente se había tornado insostenible. A fines de Octubre presenta su renuncia a la CMBA, y en su lugar es designado el Dr. Rubén Vila Ortiz. ³⁹

El debate continuará durante meses, sin resolverse, ya que a la discusión sobre el carácter del futuro museo se sumará el de su ubicación. Es interesante en este sentido seguir la argumentación de los distintos actores en torno a la conveniencia de uno u otro sitio, y en el caso de Cafferata, inclinado por su emplazamiento en una de las manzanas aledañas al Parque Independencia (frente a la que finalmente será su ubicación definitiva) nos habla sobre una intención pedagógica que incluía argumentos higienistas, ya que

³⁸ Intervención del Concejal Antonio F. Cafferata. Honorable Concejo Deliberante, Diario de Sesiones, Octubre 20 de 1925, p. 556.

³⁹ CMBA, Libro copiador, Op. Cit. p. 234.

“[...] estándolo en un parque el pueblo aprovecha la oportunidad de tomar aire con la de visitar el museo, utilizando de esta manera sus enseñanzas.”⁴⁰

El proyecto se estanca en los vericuetos burocráticos en torno a la posible cesión de una parcela en el Parque Independencia por parte de la Municipalidad, lo cual va tornando cada vez más dificultosa la disponibilidad de los fondos votados tanto por la Municipalidad como la Nación y el gobierno provincial, que pronto caducarían en sus plazos.⁴¹ Por este motivo la CMBA hace renunciar a Fermín Lejarza en 1927, a quien se acusa de obstaculizar deliberadamente la cesión del terreno, y que había sido presidente en el momento del enfrentamiento con Cafferata.

La suma de todos estos factores –enfrentamiento entre los miembros, dificultad para gestionar la construcción del museo

⁴⁰ HCD, Diario de Sesiones, Op. Cit., p. 557. Vinculado con este tema, podemos agregar el análisis que Adrián Gorelik realiza en torno a las influencias anglosajonas evidentes entre los políticos y funcionarios de Buenos Aires en los debates de fines del siglo XIX respecto de la funcionalidad de los parques. “[...] contra la tradición francesa de reforzar el carácter representativo del parque, como un “teatro de comportamientos regulados” todos los publicistas de la renovación del uso del parque en la ciudad acudirán casi excluyentemente a [Hyppolite Taine] en su búsqueda explícita por producir una relación directa, física, con un ambiente “natural”, y en su capacidad de afectar la vida de todos los sectores sociales.” Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2004, p.155-6.

⁴¹ Es interesante la caracterización que del museo, su colección y su importancia institucional hace el Concejal Mancini cuando el tema del edificio es retomado en 1928, en su argumentación sobre la urgencia del pedido: “El museo municipal necesita un local apropiado para sus fines culturales y para dar cabida a sus colecciones de obras de arte, entre las cuales se pueden contar 120 obras seleccionadas entre las más destacadas de la producción argentina, colección de obras que por su calidad y cantidad, puede considerarse la más importante –de arte argentino– que posee la República, incluso en el Museo Nacional de Bellas Artes. Un dato demostrativo: el museo contiene 13 obras de primer orden del gran artista argentino Fernando Fader, el museo nacional sólo tiene 5 del mismo autor. Posee nuestro museo municipal 25 obras escultóricas en bronce, mármol, madera y yeso, de los escultores Irurtia, Lagos, Fioravanti, Bigatti, Rovatti, etc. La donación “Carlos Carlés”, compuesta de 300 obras, está sin poder ser clasificada y arrinconada por falta de espacio para ser expuesta al público, hace cerca de dos años. En esa colección existen obras de primer orden de artistas extranjeros, como ser: Sisley, Pelliza de Volpedo, Mancini, Max-Libertman, Hans, Thomas, etc. etc. “ HCD, Diario de Sesiones, Abril 24 de 1928 p. 106.

definitivo, roces con otras instituciones que actúan en un terreno similar, además de los apremios económicos sufridos durante todos esos años— motivan la renuncia de la Comisión en pleno en Septiembre de 1928, lo que aparentemente se produce “por las apreciaciones desconsideradas formuladas por el Intendente Tobías Arribillaga”.⁴² El Ejecutivo acepta la renuncia colectiva, y sugiere una nueva nómina de integrantes, en la que significativamente designa a Cafferata como presidente. Todos aceptan el ofrecimiento, y por primera vez se produce una renovación casi total de su plantel histórico, excepto por las figuras de Cafferata y Emilio Ortiz Grognet.⁴³

La gestión de Cafferata al frente de la CMBA fue eficiente y operativa. Por un lado, se publica el primer catálogo general del museo, detallando obras, autores, año y modo de adquisición, lo que indica no sólo el crecimiento de la colección sino la intención de otorgar al museo un nivel organizativo más especializado. Por otro lado, en cuanto al tema del edificio propio y el emplazamiento, en ese año finalmente se aprueba la cesión de la manzana que ocupa actualmente, si bien la inauguración se postergará hasta el año 1937.

El año 1929 es el último en que Cafferata participa de la Comisión, por lo que cerramos aquí el apartado dedicado a ella. A lo largo de estos años podemos observar cómo el campo artístico en Rosario se ha modificado sustancialmente incorporando nuevas variables que afirman su posicionamiento; la Comisión, que había iniciado su actuación como un desprendimiento de la asociación El Círculo, paulatinamente fue logrando instancias de reconoci-

42 No se aclaran cuáles son esas apreciaciones. Comisión renunciante: Presidente: Juvenal Machado Doncel; Vice: Nicolás Amuchástegui; Secretario: Mario Goyenechea; Tesorero: Crescencio de la Rúa; Vocales: Rubén Vila Ortiz, Alfredo Guido, Luis Ortiz de Guinea, Antonio Oalaum, Juan Zocchi. Amuchástegui, Nicolás, *Album*. Op. cit., p.497

43 Presidente: Antonio Cafferata; Vice: Rafael Biancofiore; Secretario: Emilio Ortiz Grognet; Tesorero: Odilio Estévez; Vocales: Jorge Lagos, César Caggiano, Luis C. Vila, José Gerbino, Eduardo Barnes. Significativamente, al año siguiente la nueva comisión será presidida por Fermín Lejarza, que como recordamos, había sido expulsado de la presidencia en 1927.

miento desde el ejecutivo municipal, que asume el proyecto como propio, aunque –como se ha visto– con grandes falencias en el orden económico. En este sentido, es significativa la defensa del rol que supone le ha sido asignado, cuando redacta los motivos del rechazo del proyecto de Monumento a la Bandera presentado por la escultora Lola Mora: su decisión es inapelable y se dicta con todo el rigor de una sentencia, porque ésa es la función que le incumbe.⁴⁴ A fuerza de posicionarse como referente ante toda decisión de carácter artístico que se tomara en la ciudad, la CMBA logrará su hegemonía, si bien, como hemos visto, atravesando discusiones internas y distintas conformaciones. Si en el año 1929 la CMBA tiene el poder de presionar sobre la decisión respecto del terreno a asignarse para el emplazamiento definitivo del museo, es porque el escenario institucional ha cambiado a lo largo de estos doce años y la Comisión ya se ha instalado en un lugar rector del desarrollo artístico de la ciudad, así como de la educación de la sensibilidad de sus habitantes.

HISTORIOGRAFIA Y MUSEOS HISTÓRICOS

El año 1925 fue para la ciudad de Rosario especialmente pródigo en proyectos e inauguraciones (o proyectos de inauguraciones) con motivo de declararse ese año por decreto el aniversario del Segundo Centenario de la fundación de la ciudad. Rosario había transitado su mejor período de esplendor carente absolutamente de credenciales sobre su origen, escollo que permanentemente se salvaba con el argumento consistente en afirmar que esta ciudad es “hija de su propio esfuerzo”. De todos modos, sus autoridades nunca perdieron esperanzas de poder localizar un hecho o un per-

⁴⁴ CMBA. Nota de la CMBA dirigida al Presidente de la Junta Ejecutiva Pro-Festejos del Segundo Centenario de la fundación de Rosario, Dr. Calixto Lassaga, datada “Rosario, 27 de mayo de 1925. Municipalidad De Rosario, *Segundo Centenario de la Ciudad (1725/1925) Correspondencia*, T.I, p.16/7.

sonaje más concretos, susceptibles de ser ubicados en fecha precisa que permitiera instalar una conmemoración con todos los atributos del festejo: inauguraciones, discursos, publicaciones, etc. De este modo, la teoría de la existencia de una aldea en los albores del siglo XVIII como antecedente directo de la ciudad de Rosario, que desde hacía tiempo sostenían varios historiadores locales, adquirió fuerza institucional y fue adoptada por el gobierno municipal que la plasmó a través de un decreto.

En el camino de este acuerdo, se generaron una serie de debates entre los estudiosos de la ciudad, entre los que se encontraba Cafferata en calidad de concejal, entre otras funciones. Cabe mencionar la carencia absoluta de instituciones que albergaran el accionar como historiadores de estos profesionales, en su mayoría abogados. Como ejemplo de esta situación puede mencionarse que el proyecto original fue presentado en forma individual por el concejal Calixto Lassaga al Concejo Deliberante, exhibiendo ante ese auditorio las pruebas documentales que consideraba demostrativas de su hipótesis.

La participación de Cafferata se sumó al momento de decidir la fecha de la conmemoración, para lo cual se tuvieron en cuenta no sólo los acontecimientos históricos sino cuestiones más inmediatas de operatividad organizativa.⁴⁵ Jefes de archivos, académicos de la Junta de Historia y Numismática, eclesiásticos, estudiosos (de la ciudad y del exterior), todos fueron convocados a participar del debate que se desarrolló principalmente en la prensa, emitiendo su opinión a favor o en contra de la versión oficial, por lo cual se ponía en discusión no sólo el día exacto, sino el año, el nombre del fundador y hasta la existencia misma de una fundación.⁴⁶ La falta de instituciones de producción histórica legitimadas permitió que todas las voces fuesen válidas al momento de determinar la verdad

⁴⁵ Concejo Deliberante, *Segundo Centenario del Rosario. Antecedentes sobre la designación del día oficial para celebrarlo*. Rosario, [s.n.], 1925.

⁴⁶ Oliva Nogueira, José *Orígenes de la ciudad de Rosario de Santa Fe, con inclusión de la relación histórica de Pedro Tuella*, Rosario, [s.n.], 1925.

histórica sobre los orígenes de la ciudad, entre todas las versiones, sin embargo, existía un consenso general en la necesidad de encontrar un origen y un relato coherente que lo explicara. Finalmente, la versión oficial se inclinó por aquella impulsada por el concejal C. Lassaga, y se adoptó como fecha de conmemoración el día de la Virgen, aceptando la propuesta del concejal Cafferata. De este modo, el acto religioso se convirtió en uno de los números centrales de los festejos, y la instalación de un altar (el “Camarín de la Virgen”) en la Iglesia Matriz contó con la donación de objetos por parte del mismo Cafferata.⁴⁷

Como adelantáramos en el capítulo anterior, entre los festejos, la Junta Ejecutiva incluyó como número central el ya mencionado proyecto de creación de un museo “de carácter artístico y científico”, idea que recibió el formal apoyo del Intendente de modo inmediato, quien en la nota de respuesta detalla las características del proyecto, distinguiendo sus respectivas secciones:

- a) Local para el gran Museo Municipal de Bellas Artes
- b) Local para el gran Museo Zoológico, Étnico, Arqueológico, Colonial Histórico
- c) Local de amplias dimensiones para conferencias y actos públicos con biblioteca artística y científica
- d) Locales auxiliares necesarios, talleres, dependencias administrativas, etc.⁴⁸

⁴⁷ Con motivo de la conmemoración, se instala en la Iglesia Matriz un “Santuario camarín” de la Virgen, que permanece hasta nuestros días, “...inspirado en el altar monumental de la Capilla Doméstica interna de los Jesuitas en Córdoba.” Los objetos donados por Cafferata son un cáliz, unas vinagreras y una patena de oro y plata del siglo XVII. *Censo Histórico, Social, Comercial e Industrial. Segundo Centenario de la Ciudad de Rosario, 1725-1925*. Ernesto Brancucci y Cía., Editores, s/p.

⁴⁸ Pignetto, Manuel. Nota al Presidente de la Junta Ejecutiva Pro Festejos del Segundo Centenario de Rosario, Dr. Calixto Lassaga, datada “Rosario, 8 de agosto de 1925”. Municipalidad de Rosario, *Segundo Centenario de la Ciudad (1725/1925) Correspondencia*, T.I, p.190/1.

La idea de museos históricos y científicos, vinculando la historia natural, política y cultural del hombre y su medio, en su idea de síntesis de los distintos momentos atravesados por la cultura occidental, estuvo muy presente en esos años en la ciudad de Rosario y volvemos a encontrarla una década más tarde, en el proyecto original de lo que más tarde sería el Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”, que finalmente se centró sólo en lo histórico.⁴⁹ De acuerdo a lo expresado por el mismo Cafferata en su defensa del proyecto ante el Concejo Deliberante, el modelo a seguir era el del Museo Colonial e Histórico de Luján, no sólo por su organización sino por el hecho de que la colección del museo había ido formándose gracias a las donaciones de los vecinos, que deseaban contribuir con la formación de la memoria pública. La pedagogía de los objetos sumada a una buena disposición de las salas, organizadas de modo tal de que el visitante recorriera los nudos temáticos previamente dispuestos en un discurso histórico que recuperaba la herencia colonial, la figura del gaucho como baluarte de la nacionalidad y el rol de la fe en la defensa contra el indio, eran algunas de las características principales del museo lujanense, cuyo director, Enrique Udaondo, llevó adelante utilizando novedosas técnicas de exhibición.⁵⁰ No es casualidad que haya sido este museo el que sirviera a Cafferata como ejemplo, porque si bien no cumplía con la diversificación de secciones propias de un museo general, su guión de fuerte impronta colonial y católica coincide en

49 “La institución que hoy inauguramos nació, por decreto del 20 de julio de 1936, de la Intervención Nacional, como Museo Científico, y con vistas a la instalación de tres secciones: historia natural, etnografía e historia. La ley de presupuesto de 1938, estableció su carácter exclusivo de museo histórico.” Mantovani, Juan *Los museos y la realidad histórica*, Publicación del Ministerio de Instrucción Pública y Fomento, Santa Fe, 1939, p. 13-14

50 Blasco, María Elida, *Hispanismo y catolicismo en la construcción de la memoria histórica: las actividades del Museo Histórico y Colonial de la Provincia de Buenos Aires (Luján) entre 1923 y 1930*, ponencia presentada en las IX Jornadas Interescuelas – departamentos de Historia, Córdoba, Septiembre de 2003.

gran medida con las coordenadas históricas de su colección; de hecho, algunos de los objetos habían sido donados por él mismo.⁵¹

La insistente participación de Cafferata en proyectos museísticos se vinculaba también con su rol de historiador, que nos llega como un conjunto de escritos e investigaciones estrictamente documentadas sobre diversos temas de historia argentina.⁵² La fundación de la Filial Rosario de la Junta de Historia y Numismática se produjo luego de un intensivo intercambio epistolar entre Nicolás Amuchástegui y Ricardo Levene, Presidente de la Junta, acto que se concreta el 11 de Octubre de 1929, en la Biblioteca Argentina. En tren de promocionar a los catedráticos e historiadores locales con el objetivo de crear la filial, Amuchástegui presenta a Antonio Cafferata ante Ricardo Levene como “actual presidente de la CMBA, anticuario, numismático e historiólogo”. Entre los otros nombres propuestos aparecen los de Juan Álvarez, Alejandro Carrasco, Julio Marc (“Numismático, coleccionista de plata americana”), Camilo Muniagurria (Director de la Biblioteca Argentina) y Antonio Caggiano (futuro obispo de la ciudad) de los cuales quedaron Álvarez, Cafferata, Marc y Amuchástegui.⁵³

Quedó fundada así la primera institución en Rosario dedicada al estudio de la historia, cuya tarea principal consistía en la organización de conferencias y discursos, así como algunas publicaciones, pero con el objetivo fundamental de erigirse como el referente

⁵¹ HCD, Diario de Sesiones, 14 de junio de 1932, p.785.

⁵² Por orden cronológico, las publicaciones de Antonio F. Cafferata fueron *Apuntes sobre inmigración y colonización*. Tesis. Universidad Nacional de Buenos Aires. Facultad de Derecho, Buenos Aires, [s.n.], 1898; *Dios en la Constitución, Discurso pronunciado por el Diputado Dr. Antonio Cafferata en la Convención Constituyente de Santa Fe, 18 de Abril de 1921*, Rosario, [s.n.], 1924; *Cronología santafesina: principales autoridades políticas y eclesiásticas 1527-1927*, Rosario, 1928; *Los comechingones. Apuntes para su estudio*, Rosario, [s.n.], 1926; *Efemérides santafesinas*, Rosario, [s.n.], 1927; *Don Celedonio Escalada*, Conferencia pronunciada en la Junta de Historia y Numismática, Filial Rosario, el día 8 de diciembre de 1929, Rosario, [s.n.], 1930; *Motivos históricos y anecdóticos*, [s.n.], Rosario, 1932. Hay numerosas colaboraciones en medios de prensa como *La Capital*, *Monos y Monadas*, *La Acción e Ideales*, y la *Revista del Centro Católico de Estudiantes de Rosario*.

⁵³ Amuchástegui, Nicolás *Granos de arena*, Buenos Aires, [s.n.], 1941, p. 57.

indiscutido y legitimador de la práctica historiográfica. Durante su participación, Cafferata pronunció su primera y única conferencia sobre Celedonio Escalada, que luego fue publicada; y más tarde presentó ante la Junta, un nuevo proyecto de museo:

Distinguido Señor Presidente:

Tengo el agrado de someter a la consideración de nuestra Junta que Vd. tan dignamente preside, el proyecto creando, bajo el patrocinio y dirección de la misma, el “Museo y Archivo Sanmartiniano” en la vecina localidad de San Lorenzo [...]

[La obra] tiende a honrar la memoria y los hechos gloriosos del argentino más eminente, del ilustre libertador de América, concentrando en el lugar sagrado de su primer triunfo, todos los objetos y recuerdos que nos aproximen a él, que nos muestren su vida y su acción, que nos hablen de su abnegación, de sus sacrificios, de la visión profunda de su genio inmortal, para consolidar la independencia de la patria y de las otras hermanas del Continente [...] ⁵⁴

Evidentemente, el proyecto estaba destinado a rescatar y resaltar el aporte de la ciudad de Rosario a la historia nacional: la batalla de San Lorenzo es uno de los pocos sucesos –junto con la creación de la bandera– que legitiman a la ciudad como parte integrante de un relato histórico unificado; por otra parte, este acento también abona la imagen de Rosario como cuna del patriotismo y del sentimiento nacional.

[...] nadie podrá discutirle el mejor derecho a nuestra filial para emprenderla con entusiasmo y eficacia, no sólo por la proximidad del sitio que se destina, sino también y muy principalmente, porque fueron los buenos criollos de la Capilla del Rosario de los Arroyos, los

⁵⁴ Cafferata, Antonio F. *Motivos históricos...*, Op. Cit. p. 116.

que con su comandante militar don Celedonio Escalada a la cabeza, cooperaron a la acción y al triunfo de San Lorenzo.⁵⁵

El derecho de la filial también se manifestaba en el articulado del proyecto, ya que se creaba “como una dependencia de la misma”, por lo que estaba a su cargo la designación del director, que debía ser miembro, así como la aprobación última de la organización de los objetos y documentos. Estos, según Cafferata, “[...] podrán ser originales, facsimilares y en copia y de cualquier carácter: históricos, arqueológicos, artísticos y bibliográficos”.⁵⁶ A diferencia de la amplitud del proyecto de museo histórico y científico de 1925, en este caso el acento está puesto en recuperar objetos que refieran a la historia política y militar, así como la documentación en torno al héroe: lo histórico ha prevalecido por sobre lo étnico y lo zoológico para capitalizar para Rosario al máximo personaje de la historia argentina y paradigma de la nacionalidad, idea que, como el anterior proyecto del '25, tampoco estaría destinada a prosperar.⁵⁷

A diferencia del Museo de Bellas Artes del '20, que fue instalado en un local alquilado y del que Cafferata participó en tanto miembro de la Comisión –si bien en calidad de vicepresidente– los otros proyectos (el de Museo General de 1925 y el del Museo Sanmartiniano de 1929) constituyen modelos ideados por el propio Cafferata, redactados y justificados por él, donde se advierte la predominancia de modelos museísticos acordes con la diversidad de su colección así como una marcada tendencia a recuperar las raíces coloniales, fundamentalmente en el museo del '25.

La función pedagógica es prácticamente excluyente y es esta función la que probablemente Cafferata no sintiera fielmente cumplida en el caso de un museo eminentemente artístico. Su mirada

⁵⁵ Idem, p. 117.

⁵⁶ idem, p. 119.

⁵⁷ En 1933 es retomada por el historiador Juan Jorge Gschwind, que había ingresado a la Junta en reemplazo del Dr. Cafferata.

de historiador prevalece en estos proyectos ya que son los objetos –arqueológicos, históricos, naturales– los que por sí solos transmiten su mensaje educativo y aleccionador. Como ejemplo de esta relación, podemos mencionar algunos de los artículos firmados por Cafferata y aparecidos en la revista *Monos y Monadas* y en otros medios locales donde este mecanismo se hace explícito mediante la inserción de algún objeto de su colección en un relato histórico donde éste cobra significación: así sucede con los daguerrotipos familiares –tanto de sus abuelos paternos como del General Garzón, por línea materna– y con otros objetos – documentos tales como la invitación al funeral de Encarnación Ezcurra de Rosas. También se plantea esta relación con el cañón de Don Celedonio Escalada, una de las piezas más preciadas de su colección, que inspiró el tema de su conferencia inaugural al incorporarse a la Filial Rosario de la Junta de Historia y Numismática. Este objeto, por su misma existencia, constituye la demostración palmaria de la alta participación de los rosarinos entre las huestes de San Martín, lo cual garantiza la vinculación entre el pasado rosarino y el nacional; una vez más el objeto se constituye en el portador de esa relación muda entre pasado y presente que es tarea del historiador revelar.

EL DESTINO DE UNA COLECCIÓN

Luego de la muerte de Cafferata, en Febrero de 1932, el concejal Luis Coussirat, del Partido Demócrata Progresista presenta en los siguientes términos un proyecto para que la Municipalidad adquiriera la colección y la propiedad:

Al fallecimiento del Dr. Antonio Cafferata quedó en poder de sus herederos una valiosa colección de piezas históricas de indudable valor, documentos inéditos y auténticos de próceres argentinos, glorias nacionales como San Martín, Saavedra, Matheu, Vieytes, Pueyrredón, Artigas, Mitre y otros; objetos de arte de la prehistoria calchaquí, muebles y objetos antiguos que pertenecieron a ilustres

argentinos que definen etapas brillantes de nuestra historia patria; en una palabra, cosas de inestimable valor histórico e institucional, que por desgracia carece totalmente nuestra ciudad de Rosario. [...] solamente para dar una idea aproximada de ese valor, me bastará referir que el doctor Cafferata, pensó en asegurarla alguna vez en 100.000 pesos nacionales. El doctor Cafferata era un hombre pobre y a pesar de su pobreza, dedicó sus mayores entusiasmos a coleccionar estas cosas, que le costaron ingentes sacrificios, grandes privaciones para llegar a poseer la notable colección que ha quedado en poder de sus herederos.⁵⁸

La propuesta incluía, además, la unificación de esta colección con la del Museo de Bellas Artes, para la creación final de un Museo Municipal de Historia y Bellas Artes “Dr. Antonio Cafferata”, con lo que se reeditaba la problemática cuestión del “museo general” de 1925. El mismo Nicolás Amuchástegui apoyó la idea, argumentando que, trasladando el museo a lo que fuera la casa de Cafferata, se evitaría el costo del alquiler que la CMBA abonaba desde 1920 por el Museo de Bellas Artes:

Tendríamos en Rosario, pues, una sección cultural de que ahora carecemos al tener en el Museo Municipal una rama de selección histórica y arqueológica. Los numerosos objetos reunidos por el doctor Antonio F. Cafferata, que en su conjunto tienen un valor inapreciable, si hubieran de trasladarse a Buenos Aires para su enajenación, obtendrían, a no dudarlo, en aquel centro, un resultado material infinitamente superior. [...] Nosotros necesitamos, quizá como ninguna ciudad argentina, perpetuar el pasado concretándolo en el presente, mediante todo objeto que sea una viva evocación de aquel ambiente, alejado para siempre de la vida contemporánea. No basta la historia escrita y leída. Es necesario, además, la historia vista y sentida.⁵⁹

⁵⁸ HCD, Diario de Sesiones, 14 de junio de 1932, p. 785-6.

⁵⁹ [Nota de la redacción] *La Capital*, Rosario, 15 de Junio de 1932, p.4.

El proyecto de ordenanza proponía la disolución de la CMBA y la transferencia de sus miembros a una nueva comisión *ad hoc* que cumpliría las mismas funciones en el nuevo museo. Los motivos económicos planteados por los herederos —el inmueble estaba hipotecado— se planteaban como otra de las ventajas adicionales de la propuesta, ya que la suma total de la adquisición “no ha de pasar de \$ 200.000”.⁶⁰

Este tema tomó estado público a partir de una nota aparecida en el diario *La Capital* a fines de agosto, en la que se criticaba duramente la falta de criterio de preservación patrimonial tanto entre las instituciones oficiales como en las privadas:

Bibliotecas y colecciones

Sobre estos dos elementos de alta cultura y de innegable valor científico, ocurre entre nosotros algo sorprendente.

Ni siquiera hacemos sentir, en esos casos, nuestra tendencia imitativa, de las que tantas pruebas damos por momentos.

[...] Pero, llegado el momento de la realidad, el eco adquisitivo no se hace sentir, los conjuntos esperan indefinidamente al hombre que moral y materialmente pueda apreciarlos, sea para sí mismos o sea para el país, el tiempo pasa y la inacción más desconcertante es lo que aparece como resultado final.

[*se ponen ejemplos de esta desidia: la biblioteca de Estanislao Zeballos, la galería Pellerano, la colección del naturalista Brethes*]
[...]

Finalmente, y ya en el Rosario, tenemos el muy reciente caso de la colección del Dr. Antonio Cafferata, llena de piezas arqueológicas y coloniales de exponentes innegables y que no bien apareció un proyecto para adquirirla y retenerla en la ciudad, se levantaron algunas objeciones más de detalle que de fondo, las que tuvieron la fácil realidad de llevar el proyecto a su fracaso. Hoy, esa colección de méritos positivos, se va a adquirir en Buenos Aires, quedará en la Argentina, pero ni quedará en el Rosario, donde vivió su formador

⁶⁰ HCD, Diario de Sesiones, 14 de junio de 1932, pág. 787.

y desplegó su acción profunda, no se colocará en conjunto, con lo que nosotros nos veremos privados de ese exponente cultural y la propia colección se verá perjudicada en su valor unitario. Sabido es que en las colecciones, artísticas o científicas, su valor de conjunto se perjudica cuando empieza el fraccionamiento.

Y bien. En esto, que significa esfuerzos nuestros, exponentes nuestros, ciencia nuestra, arte nuestro, etc. No se ha hecho sentir, hasta hoy, en la forma correspondiente, la acción adquisitiva así del gobierno de la Nación o de las provincias, como de instituciones y particulares.⁶¹

Tal como lo anticipaba la nota –sin firma– en Septiembre se remató la colección en Buenos Aires por la casa Guerrico & Williams.⁶² Este remate se produjo antes de que la CMBA se expida sobre la pertinencia del proyecto, ante la consulta del Intendente. Igualmente la respuesta era totalmente negativa tanto por lo inapropia-

61 [Nota de la Redacción] “Bibliotecas y colecciones”, *La Capital*, Rosario, 30 de agosto de 1932, p. 4.

62 La totalidad de los ítems enumerados en el catálogo del remate suma 245 entre armas antiguas, sables, espadas, machetes, cuadros y objetos varios, incaicos, calchaquíes y provincianos; ignoramos el número total de objetos –que suponemos bastante superior– ya que en algunos casos se incluyen grupos de objetos en un mismo ítem. Brindamos aquí un detalle de los cuadros tal como figuran en el catálogo: Cuadro de alabastro esculpido del Siglo XVII. Representa a la Purísima descansando sobre dos pequeñas cabezas de ángeles que a su vez se apoyan en una línea invertida debajo de la cual está un dragón de siete cabezas. Procede del Antiguo Convento de los Jesuitas en Córdoba. Pintura antigua (primitiva) sobre tabla. *San Pedro Nolasco*, proviene del Convento Jesuítico de Alta Gracia. Pintura antigua (primitiva) sobre tabla. *San Francisco de Paula*, proviene del Convento Jesuítico de Alta Gracia. *San Antonio de Padua*, escultura antigua de madera tallada del siglo XVIII. Cuadro religioso, grabado sobre seda, del año 1742. Grabado antiguo de San Luis Gonzaga. Cuadro óleo antiguo, *Militar*, por Camandi, 1860. Cuadro religioso, óleo antiguo. Cuadro religioso, antiguo sobre cobre. *Nuestra Señora de las Angustias*, grabado antiguo. Las armas componían una importante proporción, y también se incluían documentos históricos enmarcados, por ejemplo el Acta de la Independencia de las Provincias Unidas como un decreto manuscrito del Deán Funes. Hay un extenso cuerpo de objetos indígenas, de distintas zonas y épocas, y un grupo más pequeño de piezas de distinto tipo provenientes de lugares más distantes como Roma, Pompeya, Jerusalem o el Sahara. *Colección histórica del Dr. Antonio Cafferata. En la Galería de Arte de Guerrico y Williams. 1932.*

do de la fusión de los museos así como lo por lo inadecuado de la propiedad de calle Buenos Aires:

Sr. Intendente Municipal

don Esteban Morcillo

Al haberse subastado el 16 de septiembre en la casa de Guerrico & Williams casi la totalidad de la colección del Dr. Antonio Cafferata base del proyecto de ordenanza sobre creación de un Museo Municipal de Historia y Bellas Artes, consideramos fuera de oportunidad el informe solicitado.

Por este motivo, no fundamentamos nuestra opinión contraria respecto a la fusión del Museo de Bellas Artes con el Museo de Historia, a lo inoportuno de nombrar con nombre propio al museo y a lo inadecuado de la propiedad para los fines a los que se piensa destinar.

Si el Sr. Intendente o la Comisión de Presupuesto del Concejo Deliberante, a pesar de lo expuesto, consideraran de oportunidad los fundamentos de esta Comisión, nos ponemos completamente a sus órdenes para satisfacer sus deseos. [...] ⁶³

Esta negativa tajante por parte de la CMBA hizo abortar el proyecto, que igualmente ya había sido abandonado por sus descendientes en el remate. En el mes de octubre, aunque ya el remate se había consumado, el concejal Coussirat pide explicaciones ante la falta de respuesta de la comisión destinada al estudio del proyecto, a lo que la Comisión de Presupuesto respondió “que se trataba de un asunto muy complejo, desde el momento que existe una Comisión de Bellas Artes Municipal, que ya tiene museo propio”, por lo que el proyecto había sido derivado al Departamento Ejecutivo para su estudio. ⁶⁴

⁶³ CMBA. Nota al Intendente Municipal, Dr. Esteban Morcillo, datada “Rosario, 6 de octubre de 1932” CMBA. *Libro copiator*, T.5 (1928 a 1935) p. 378.

⁶⁴ HCD. Diario de Sesiones. 7 de octubre de 1932, p.1357.

De este modo, la casi totalidad de la colección fue rematada en Buenos Aires y el resto se repartió entre los descendientes. No tenemos registro exacto de lo que se vendió en ese remate, lo que sí podemos asegurar es que la mayoría de los cuadros –que no eran muchos– vuelven a exponerse en nombre de la familia Cafferata en las Exposiciones de Arte Retrospectivo Religioso de 1941 y 1950, trabajadas en el presente volumen y en la de Arte Religioso Mariano en 1953, todas organizadas por el Museo Histórico Provincial.⁶⁵

En un momento que no podemos precisar, entre los años 1939 y 1952, se realizó una primera donación de objetos varios por parte de los descendientes de Cafferata al museo. Esta dificultad radica en la falta del legajo correspondiente, así como por la inexistencia de un inventario pormenorizado de las piezas de la colección, con su fecha de ingreso y número de registro. Entre los objetos donados figura una porcelana perteneciente a Anita Urquiza, con la inscripción en su tapa *Federación, Libertad y Fuerza* y en la base *Viva el Gobernador Urquiza*, de 1851.⁶⁶

Es este mismo museo el que recibirá en 1968, nuevamente de manos de los descendientes de Cafferata la donación de 107 documentos históricos pertenecientes a su padre; pocos días más tarde, se efectúa la donación de la colección de medallas papales por parte de Carlos María Cafferata, Obispo de San Luis e hijo

⁶⁵ En la Exposición de 1941 se encuentran *La dolorosa* (óleo sobre cobre, Colonial Siglo XVIII); *Jesús bendiciendo al mundo* (idem) Presentados por la familia Cafferata – Ravena y *Virgen de la silla* (esmalte copia del cuadro de Rafael Sanzio), presentado por el Sr. Manuel Cafferata y Sra. En la de 1950, se exhiben *Santo* (óleo sobre cobre) *San Miguel* (óleo colonial, Siglo XVIII) *Santo Domingo* (pintura sobre cobre), presentados por las Señoritas Cafferata y *Virgen de la silla*, propiedad de la Sra. Amalia Gollán de Cafferata. Museo Histórico Provincial. *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo. Coronación de la Virgen del Rosario*. Rosario, 1941.

⁶⁶ Base de datos MHP.

de Antonio.⁶⁷ Junto a la colección se entregó un estudio numismático redactado por el propio Cafferata del que reproducimos estas palabras:

Siempre despertaron interés en mí los nombres que fueron, los sucesos que pasaron, las cosas de la tradición y del recuerdo. [...] Creo contribuir al conocimiento y difusión de cosas interesantes e ignoradas entre nosotros y que tan prestigiosamente hablan con su silencio, de uno de los tantos aspectos de la vida de la institución política y social más grande de la tierra. Las piezas numismáticas nos dicen más de la grandeza del papado de lo que pueden enseñarnos, a veces, las historias. Documentos inalterables de la época a que se refieren, traducen fielmente las intenciones y los acontecimientos y muchas de ellas nos ofrecen modelos de perfección artística, que bien pueden sostener la comparación con los mejores de su género de la actualidad.⁶⁸

La numismática reúne en estas reflexiones las virtudes de la historia y del arte, las piezas hablan de una época a la vez que ofrecen perfección y belleza. Esta era una de las pasiones de Cafferata que compartía con Julio Marc, y que hizo que en un momento acordaran un pacto que luego enriquecería la colección del Museo Histórico. Así lo recuerda Román F. Pardo, hijo del anticuario del que Cafferata era cliente:

“En una época, tanto [Julio] Marc como [el Dr. Antonio] Cafferata, coleccionaban prácticamente lo mismo: monedas y medallas

⁶⁷ Asistieron al acto de donación, además de los donantes –descendientes de Antonio F. Cafferata– el Gobernador de la Provincia, el Ministro de Educación y Cultura, el Presidente de la Corte Suprema de Justicia, el Intendente Municipal, autoridades del museo y los miembros de la Comisión Amigos del MHP. Entre los documentos, figuran cartas del General San Martín, de la Junta de Mayo, del Brigadier Estanislao López, del Director General Juan Martín de Pueyrredón, documentos del archivo de Juan Francisco Seguí, varios documentos fechados en Rosario en 1920, 1832, 1847, 1877, etc. Asociación Amigos del MHP. Memoria 19° Ejercicio, Rosario, 1969, p. 8.

⁶⁸ Cafferata, Antonio F. “Estudios numismáticos. Descripción de las medallas papales de mi colección” Rosario, 1922 (Manuscrito)

argentinas. Pronto llegaron a un acuerdo: don Julio le cedería su colección de monedas argentinas y don Antonio su colección de medallas. Y así se hizo”.⁶⁹

De acuerdo a lo expresado por Fernando Chao, autor de la nota, “de este pacto de caballeros con el Dr. Cafferata, surgió el conjunto de medallas argentinas y americanas más importante del país”. De modo que a la colección del Museo Histórico, fueron a parar medallas originalmente coleccionadas por Cafferata pero que ingresaron como parte de la colección de Julio Marc; probablemente haya muchos otros objetos con el mismo origen y en la misma condición, dada la profunda amistad que los unía y la coincidencia en las colecciones.

Así, lo único que hemos recibido de esa variada y profusa colección son las medallas papales y los documentos históricos, actualmente en el Museo Histórico Provincial, y las medallas artísticas francesas donadas al Museo de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”. Escaso resultado para una vida dedicada al coleccionismo y a la creación de instituciones museísticas y culturales.

CONCLUSION

Luego de la muerte de Cafferata, y antes de que terminara la década del '30 se inauguraron en Rosario los dos museos más importantes: el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” (1937) y el Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”(1939). Estas dos instituciones en sus proyectos originales habían contado con su participación en tanto hombre de la cultura, como político y como coleccionista, y además como miembro de una generación y un grupo social que había tomado a su cargo el desarrollo cultural e institucional de la ciudad como modo de consolidación de su

⁶⁹ Chao, Fernando. “Julio Marc, un coleccionista apasionado”, *La Capital*, Rosario, 25 de abril de 1984, p.6.

posición hegemónica dentro de la sociedad. Visto a sí mismo con un rol pedagógico que cumplir, este grupo estaba conformado por hombres que, como Cafferata, combinaban una múltiple inserción institucional con la actividad política, la docencia y la sensibilidad artística, plasmándola en numerosas asociaciones, comisiones, entidades y ateneos, de carácter cultural, filantrópico o educativo.

Otro de los rasgos de algunos de los miembros de este grupo era su afición por el coleccionismo, artístico o histórico, de objetos suntuarios o corrientes, de medallas, monedas o documentos. En la próspera economía rosarina de principios de siglo, no era raro mantener contactos directos con el mercado artístico extranjero y los frecuentes viajes constituían un modo práctico de abastecerse en este sentido, en procura de un *plus* de diferenciación que garantizara pertenencia e identidad de grupo.

La variada colección histórica de Antonio Cafferata no parece haber estado estimulada por esta práctica; de hecho, no es posible distinguir ningún rasgo especulativo vinculado con un posible intercambio posterior; en todo caso, es el coleccionista mismo el que asigna el valor a la colección, porque sus componentes no tienen un valor de mercado reconocido. Para Cafferata, la serie de objetos históricos reunidos tienen una virtud impalpable y mucho más valiosa que otras: la de despertar por sí solos el sentimiento patrio. En busca que este fenómeno se produzca es que rescata del anonimato los objetos olvidados, o que pasan inadvertidos en el vertiginoso ritmo de la ciudad cosmopolita, y les asigna un nombre, una función y un lugar en la memoria colectiva. La variedad y heterogeneidad que rigen la colección son justificadas por la lógica que el coleccionista le otorga, quien se ocupa no sólo de atesorar, sino de prestar significación a cada objeto, insertándolo en un relato. Para que el relato fuera exitoso y cumpliera su misión pedagógica, eran necesarias instituciones adecuadas. En este punto se tocan su pasión privada con su actividad de hombre público y el orden que, a través de su colección, puede aplicarse al mundo, trasciende su entorno y se plasma en múltiples proyectos museísticos con el objetivo de mediar y organizar la relación de la comunidad con su pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Sebastián; Guspi Terán, María Margarita.** *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario: siglo XVIII y XIX hasta 1870.* Rosario, Ed. Instituto Universitario Italiano de Rosario, 2003
- Artundo, Patricia.** “Un artista y su obra: Xul Solar, mercado de arte y coleccionismo entre 1925-1963” Ponencia presentada en Temas actuales de arte. *Jornada sobre coleccionismo en la Argentina.* Universidad de Palermo. Facultad de Ciencias Sociales. 1º de septiembre de 2005.
- Ascolini, Adrián (comp.).** *Historia del Sur Santafesino. La sociedad transformada (1850-1930)* Rosario, Ed. Platino, 1993
- Baldasarre, María Isabel.** “Mercado de arte y coleccionismo en Buenos Aires a fin del siglo XIX” *Avances. Revista del Area Artes.* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, N° 4, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, 2001, p.21-35.
- . *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires,* Buenos Aires, Edhasa, 2006
- Baldasarre, María Isabel; Bermejo, Talía.** “Coleccionando la nación. Emergencia y consolidación de un coleccionismo de arte argentino” *Avances. Revista del Area Artes.* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, N° 5, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, 2002, p.20-38.
- Baudrillard, Jean.** “La moral de los objetos. Función, signo y lógica de clase” En V.V.A.A. *Los objetos,* Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporánea, 1971, p. 37-75.
- Benjamin, Walter.** “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs” en *Discursos interrumpidos I.* Buenos Aires, Ed. Taurus, 1989, p. 89-139.
- Bermejo, Talía.** “El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960)” en *I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes,* CAIA, Buenos Aires, 2001.
- Bertoni, Lilia Ana.** *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001
- Blasco, María Elida.** *Hispanismo y catolicismo en la construcción de la memoria histórica: las actividades del Museo Histórico y Colonial de*

- la Provincia de Buenos Aires (Luján) entre 1923 y 1930*, ponencia presentada en las IX Jornadas Interescuelas – departamentos de Historia, Córdoba, Septiembre de 2003
- , “Los museos históricos en la Argentina entre 1889 y 1943” Ponencia presentada en las XI Jornadas Interescuelas – departamentos de Historia, Tucumán, Septiembre de 2007
- Buchbinder**, Pablo. “Vínculos privados, instituciones públicas y reglas profesionales en los orígenes de la historiografía argentina” Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani” Tercera serie, núm. 13, 1er semestre de 1996, p. 59-82.
- Cunietti-Ferrando**, Arnaldo. “La labor numismática de la Junta” en Academia Nacional de la Historia, *La Junta de Historia y Numismática y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, T.I, Buenos Aires, ANH, 1995, p. 185-205
- Ensinck**, Oscar Luis. “Archivos y museos de Rosario”. Separata del Tomo V – 1ª parte de *Historia de las Instituciones de la Provincia de Santa Fe*. Comisión Redactora de la Historia de las Instituciones de la Provincia de Santa Fe.
- Falcón**, Ricardo; **Megías**, Alicia; **Prieto**, Agustina, **Morales**, Beatriz. “Elite y sectores populares en un período de transición (Rosario, 1870-1900)” en Adrián Ascolani (comp.) *Historia del Sur Santafesino. La sociedad transformada (1850-1930)* Ed. Platino, Rosario, 1993, p. 74 a 77.
- Farina**, Fernando. “El Museo Castagnino”, en *Un patrimonio protegido: restauración de obras maestras del MMBAJBC*, Ed. Antorchas, 2003
- Fernández García**, Ana María. “El mercado internacional de la pintura española en el siglo XIX”, ponencia presentada en el Simposio *La pintura española en el Río de la Plata (Siglos XVIII a XX): temas, espacios de difusión, mercado*, Parque de España, Rosario, agosto de 2001, en prensa.
- Frid de Silberstein**, Carina. “Parenti, negozianti e dirigenti.: La prima dirigenza italiana di Rosario (1860-1890)” en V.V.A.A., *Identità degli italiani in Argentina*, Roma, Edizioni Studium, 1993.
- Gorelik**, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2004

- Massa, Diana.** “Fragmentos significativos. Reflexiones sobre la subjetividad expresada a través de la colección” Disponible en www.antropología.com.ar/articulos/museología. Consultado Mayo 2008
- Megias, Alicia.** *La formación de una élite de notables – dirigentes. Rosario, 1860-1890*, Buenos Aires, Biblos, 1996
- Montini, Pablo.** “El arte bajado de los barcos: la primera etapa de la colección de ‘Pinturas y dibujos’ de Juan B. Castagnino, Rosario 1907-1915” Ponencia presentada en las III Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad, Rosario, septiembre de 2004.
- . “El espíritu de Ricardo Rojas en la formación del Museo Histórico Provincial de Rosario”, ponencia presentada en *I Jornadas de Estudios sobre Rosario y su región*, CD-ROM, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 2003
- Muñoz, Miguel Angel.** “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario” en Diana Wechsler (coord.) *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)* Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998, pp. 43-81
- Pacheco, Marcelo.** “Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina. Aproximaciones entre 1880-1930”, ponencia presentada en el Simposio *La pintura española en el Río de la Plata (Siglos XVIII a XX): temas, espacios de difusión, mercado*, Parque de España, Rosario, agosto de 2001, en prensa.
- Pearce, Susan (Ed.).** *Interpreting Objects and Collections*, New York, Routledge, 2005
- Pomian, Krzysztof.** “La colección, entre lo visible y lo invisible” en “Coleccionistas y coleccionismo”, *Revista de Occidente*, n° 141, Madrid, febrero de 2003
- Príncipe, Valeria.** *La política cotidiana. Los editoriales del diario La Capital y El Municipio. Rosario, 1909-1910*. Escuela de Historia, UNR, Tesis de Licenciatura, 2005.
- Tomasini, Jorge.** “Antecedentes de la creación de museos en Rosario. El Dr. Antonio Cafferata”. *Revista de Historia de Rosario*, n. 40, Año XXX, 1992, p. 69-81.

Trostine, Rodolfo. “Manuel Ricardo Trelles. Historiador de Buenos Aires, [s.n.],1946, p. 119 *Apud* Ruffo, Miguel “La colección Manuel Ricardo Trelles en el Museo Histórico Nacional”, Ponencia presentada en el Ier Encuentro Miradas Críticas sobre Arte organizadas por el C.A.I.A., Luján, septiembre de 2004

EL SALÓN WITCOMB
DE ROSARIO:
PRIMERA DÉCADA DE
ACTIVIDADES

por
MARÍA EUGENIA SPINELLI

INTRODUCCIÓN

La historia del arte argentino tiene reservado para la galería Witcomb un lugar de suma importancia. Tras iniciar su accionar a fines del siglo XIX como estudio fotográfico, ésta pronto amplió sus prácticas para llegar a convertirse en una precursora sala de exhibiciones con atributos sobradamente profesionales, llegando a alcanzar en Buenos Aires una trayectoria de un centenar de años. En ese extensísimo itinerario acompañó la conformación de una escena artística con rasgos distintivos, al tiempo que veía surgir a sus competidores. Ya en la década de 1910 nadie podía dudar de la buena reputación que se había granjeado en el medio y, al promediar aquel decenio, la solidez de su gestión le permitió avanzar sobre nuevos mercados. En 1915 se instaló en Mar del Plata, y tres años más tarde lo hizo en Rosario. En 1929 probó su suerte en Córdoba y en 1932, en Mendoza.

Trazamos aquí un panorama sumario de la labor de la sucursal rosarina de Witcomb durante sus primeros diez años de existencia, reconstruyendo los principales derroteros que llevaron a la firma a emprender tal expansión y revisando las relaciones que mantuvo, en sus inicios, con otros salones activos en la ciudad. En este proceso abordamos tópicos como la dinamización económica de Rosario, la progresiva institucionalización de su campo artístico y la conformación y naturaleza particular de su alta burguesía, entre la cual Witcomb halló la mayor parte de su público, y a sus principales clientes. Entre estos últimos, nos ocupamos particularmente de la contribución de Witcomb en la conformación del acervo temprano del Museo de Bellas Artes de Rosario (actual Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”). Por último, nos aventuramos más allá de los límites temporales propuestos para describir someramente el ritmo que tomó su programación hacia mediados de la década de 1930.

WITCOMB 1914: UN DESAFÍO PARA LAS VENTAS

En abril de 1914, la ya clásica *A. Witcomb y Cía.*, envió a Rosario un conjunto de piezas de arte moderno procedente de Buenos Aires para ser exhibido en el Salón Souza de la calle Córdoba 911. Esta era la primera empresa que la firma llevaba a cabo en la ciudad. Como afirma Patricia Artundo, su propósito fue ante todo “evaluar las posibilidades de esta plaza que tenía una gran circulación de dinero”, y es por eso que, aún cuando presentaba a artistas con los que habitualmente trabajaba, lo hacía con “obras de menor envergadura”.¹

Al voltear las páginas del *Álbum historiográfico* publicado en Rosario en 1914, que recogiera muchas de las fotografías que acompañaron a las *Impresiones de la República Argentina* de Reginald Lloyd –editado en Londres en 1911–, no sorprende que algunas empresas comerciales hubiesen considerado a esta ciudad como un mercado seductor.

Rosario, enclave pujante en el marco de la economía regional, por un lado como intermediaria de productos primarios para la exportación y por otro, como centro de distribución de importaciones, había sido desde hacía algunas décadas polo de atracción para emprendimientos a pequeña y mediana escala. A medida que el ferrocarril –durante el último cuarto del siglo XIX– iba tejiendo una red vincular en un eje que fue extendiéndose por la provincia, y hacia el sureste (Buenos Aires) y el oeste (Córdoba), la ciudad se afianzaba como destino deseable para las migraciones internas y también para aquellas procedentes del Viejo Mundo. Éstas, que había constituido un motor para el desarrollo, venían ahora a retroalimentar el crecimiento económico.

Mientras continuaba la progresiva colonización del territorio agrícola adyacente, se dieron una fuerte inversión inmobiliaria y

¹ Artundo, Patricia. “La galería Witcomb 1868-1971”. En Pacheco, Marcelo (dirección), *Memorias de una galería. Archivo Witcomb 1868-1971 Fundación Espigas*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, p.35.

la concomitante transformación de la escala urbana. Aunque no pudo abstraerse de las fluctuaciones en el funcionamiento de la economía mundial Rosario, y la región rural circundante, reportaban un cuadro de cierto bienestar, signado por la capacidad de arrastre de las actividades que daban vida a la circulación e incremento del dinero. Si bien parte del movimiento de capitales estaba en manos de grandes compañías importadoras y exportadoras, eso no impidió que una miríada de comerciantes pudiese formar parte de tal dinámica, participando de las ganancias generadas en el sector terciario.² Y, hacia 1905, cuando la reestructuración del puerto termina por colocar abiertamente a la ciudad en un lugar destacado del modelo agroexportador, el incremento de los ingresos resultó febril. Basta considerar algunos de los índices arrojados por los intercambios que tenían lugar allí a principios del siglo XX, para dar cuenta de su crecimiento económico.³

Incluso antes de 1914, Rosario se mostraba ya como una ciudad orgullosa de su progreso. El lazo entre los volúmenes que circulaban en el puerto (en bienes y dinero) y, los comercios que daban vida a la región, se tendía fácilmente en la percepción de sus protagonistas: “La riqueza de la provincia parece reunida toda en nuestro puerto. Entran y salen mercaderías con extraordinaria rapidez. El mundo comercial tiene aquí sus fuentes de Victoria. Aquí están

2 Sobre el particular y acerca de las transformaciones en la estructura bancaria en Rosario cf. Bonaudo, Marta “La complejidad del mundo de los negocios”. En Bonaudo, Marta (directora del tomo), *Nueva historia de Santa Fe - Tomo VI: la organización productiva y política del territorio provincial (1853-1912)*. Rosario, Prohistoria-La Capital, 2006, p. 57-83. Ver también Videla, Oscar y Fernández, Sandra; “La evolución económica rosarina durante el desarrollo agroexportador”. En Falcón, Ricardo y Stanley, Myriam (directores del tomo), *La historia de Rosario - Tomo I: economía y sociedad*. Rosario, Homosapiens, 2001, p. 55-100.

3 Para 1910, “salían [del puerto de Rosario] el 25,23% del trigo exportado por todos los puertos del país, el 27,94% del lino y el 46,51% del maíz. La Aduana [de la ciudad] recaudó en 1903 194.749,68 pesos oro y en 1909, 2.008.886,76 de la misma moneda”. [Anónimo] “El presidente Roca inaugura en solemne acto las obras del puerto”. *La Capital*. Rosario, domingo 15 de noviembre de 1987, 8va sección, p. 1. (edición aniversario)

mil artículos que vibrarán dispersos en Rosario [...] en los almacenes, a las puertas de las tiendas, en los escaparates”.⁴

La apertura y la posibilidad de ascenso en los negocios caracterizaba el imaginario de sus habitantes. Muchas de las casas comerciales de Rosario abrían sucursales en otros puntos del país (como por ejemplo la “Empresa Linares”, con sus filiales en Córdoba, Pergamino y Villa María hacia 1910) pero también la ciudad se presentaba como un atractivo mercado donde colocar excedentes o establecer una filial. Este último fue un recurso utilizado por diferentes agencias comerciales que brindaban servicios (como la compañía de seguros “La Alianza” de Buenos Aires) o bienes (como las grandes tiendas “Gath & Cháves”). Esto no significa que Rosario fuera el destino obligado de estas operaciones, sino simplemente que –dentro del modelo de inversión de capitales como forma de multiplicación de los ingresos– este enclave ocupaba un lugar preponderante.

Además de la favorable balanza comercial y de la incipiente industrialización, Rosario protagonizaba una mayor circulación de bienes simbólicos. El mismo sector de la población que se enriquecía rápidamente (merced al comercio, la explotación de la tierra, las profesiones liberales, el negocio inmobiliario, o la inversión financiera) mostraba asimismo un profundo interés por la “alta cultura”, al emprender nuevas gestiones o retomar proyectos de ya larga data seguramente como una forma de afirmar la preeminencia que iba alcanzando en aquellos otros terrenos. De igual modo, comenzaban a formarse en Rosario colecciones de arte más cuidadas, con obras adquiridas en Europa, en Buenos Aires o en los cada vez más habituales salones de exhibición y venta de obras organizados en la ciudad.

Es en este contexto que la casa Witcomb realizó en Rosario aquella primera exposición de 1914. El haber hecho uso de las

⁴ [Nota de la Redacción] “La vida en nuestro puerto”. *Monos y Monadas*, Rosario, a. 1, n. 14, 11 de septiembre de 1910, s.p. (Fondo documental del CEHIPE)

salas del Salón Souza⁵ es un indicador de que este era un primer tanteo del terreno. En Buenos Aires desde que, hacia 1896, la firma introdujese una significativa innovación al sumar a sus prácticas regulares como casa de fotografía la presentación de esmeradas exhibiciones artísticas, Witcomb había logrado ganarse un lugar indiscutible en el medio.⁶ Esto se debió en gran parte a los pensados envíos de pintura europea que, durante el período que nos ocupa, programaron *marchands* como José Artal primero (entre 1897 y 1913), y luego Ferruccio Stefani (hacia 1907), George Bernheim (desde 1911), Justo Bou, E. A. Gismondi, Frédéric Vermorcken (los tres a partir de 1914), Pinelo (desde 1918) y Domingo Viau (entre 1920 y 1922). Cada uno de ellos se especializó en una *escuela* diferente, ceñida a la nacionalidad de los artistas, a excepción de Stefani que programó muestras de obras realizadas por profesionales de diversa procedencia. Tampoco debemos olvidar las exhibiciones y remates que organizó la propia galería, a partir de la década de 1920.⁷

Así, lo que en 1878⁸ comenzó meramente como un estudio fotográfico –que integraba funciones como la fabricación de marcos o las consabidas “iluminación” y restauración de fotografías– con el tiempo llegaría a convertirse en un salón de arte pionero en lo que respecta a la real profesionalización de la actividad, sin abandonar su quehacer original. Es lógico suponer que una empresa exitosa como ésta proyectara expandir geográficamente su radio de acción. Tal fue indudablemente el motivo que guió a la firma

5 El Salón Souza, ubicado en las manzanas céntricas de la ciudad, fue también conocido, hasta marzo de 1919, como Casa Blanca, Casa Souza o Salón Blanco de Casildo Souza.

6 Puede hallarse un recuento de la temprana programación de Witcomb en Martínez, Rosendo, *Apuntes. Exposiciones de arte en Buenos Aires. Salones Witcomb 1896-1916*, Buenos Aires, s. f. [1934?].

7 Ver el listado completo de estos remates en: En Pacheco, Marcelo (dirección), *Memorias de una galería. Archivo Witcomb 1868-1971 Fundación Espigas*, op cit., p. 269-270.

8 La cronología que se autoadjudicó la firma señalaría el año 1868, pero 1878 fue cuando A. Witcomb y Roberto Mackern adquirieron el fondo de comercio que antes perteneciera al fotógrafo Christiano Junior para instalar allí su estudio. (Cf. Artundo, Patricia, “La galería Witcomb 1868-1971”. En Pacheco, Marcelo (dirección), *Memorias de una galería. Archivo Witcomb 1868-1971 Fundación Espigas*, op cit., p. 7)

a realizar esta primera experiencia en el mercado rosarino, y lo mismo la condujo a abrir una filial en la ciudad balnearia de Mar del Plata, en 1915.

Pero, ¿por qué en 1914 Witcomb había elegido el Salón Souza para su muestra? Aunque no estamos en condiciones de excluir que existiese entre estos empresarios⁹ una relación previa, quizás se debió a que algunas de las muestras de Souza tuvieron cierta repercusión en Buenos Aires. Tal es el caso de la exhibición de pintura histórica de Pedro Blanqué del año anterior. En efecto, el 21 de enero de 1913, *La Nación* publicaba un extenso artículo que incluía las saluciones enviadas por el Gral. Rosendo Fraga a este artista con motivo de la exhibición, y en el que eran destacados “los tres grandes lienzos que representan *El combate de San Lorenzo*, *El parte del combate de San Lorenzo* y *Sargento B. Cabral*”.¹⁰ Souza, además, se publicitaba en el ya citado *Álbum historiográfico*, como una casa que se dedica a la venta de materiales artísticos y que contaba con “un espacioso salón de exposiciones”.¹¹

No es probable, sin embargo, que las dimensiones del local fuesen decisivas en la elección de Witcomb de 1914. Nada sabemos de la fortuna comercial que tuvo esta muestra de arte moderno, pero esta no puede haber sido muy adversa, dado que para 1918 la firma se instalaba en la ciudad, esta vez en un espacio propio, ocupando el domicilio que antes perteneciera a la firma Assanelli y Castellani. Posiblemente, frente a la actividad más programática esta última firma, Souza prometiese una agenda más despejada, haciendo posible el uso de sus salas. Assanelli y Castellani era un establecimiento de acreditada trayectoria, y durante el mes de

⁹ Desde septiembre de 1905 la firma había cambiado su denominación a “A. Witcomb y Cía.” y se hallaba gerenciada por los herederos de Alexander S. Witcomb –Alejandro, Carlos y Emilia Witcomb– y por Rosendo Martínez. Cf. Artundo, Patricia, “La galería Witcomb 1868-1971”. En Pacheco, Marcelo (dirección), *Memorias de una galería. Archivo Witcomb 1868-1971 Fundación Espigas*, op cit., p. 30.

¹⁰ [Anónimo] “Exposición pictórica”. *La Nación*. Buenos Aires, sección Rosario, 21 de enero de 1913. (María Silvia Ciruzzi (Compilador), Archivo virtual Payro, www.archivopayro.org.ar, no se ofrece número de página)

¹¹ Luzuriaga y Navasques (editores), *Álbum historiográfico*. Rosario, 1914, p. 25

mayo de 1914 –solo un mes más tarde de que Witcomb inaugurara su muestra en Souza– ofrecía en esa sala de San Martín 874 dos exhibiciones bien diferentes. La primera, del costumbrista español Luis Graner, y la segunda de gobelinos pintados por V. Colleoni y E. Iannilli, planificada por Cosme Civilotti.¹²

Si bien aún no se han hallado reseñas de la exhibición traída por Witcomb al Salón Souza, a pocos metros de allí, en la Casa Zamboni y Rey,¹³ tenía lugar simultáneamente una muestra de arte italiano. Organizada por Alceo T. Cazzoli, se anunciaba en el diario *La Capital* como una exposición en la que entre los óleos y acuarelas de pintores contemporáneos se incluían cuatro copias de Rafael y de De Salvi, autorizadas por la Galería de los Uffizi. Una “selecta concurrencia” había asistido a la noche de inauguración y las adquisiciones habían sido numerosas.¹⁴ Quizás lo mismo sucediese con la muestra de Witcomb.

Por otra parte, si la exhibición en el Salón Souza tuvo al menos cierto éxito, ¿por qué la firma Witcomb esperaría algo más de cuatro años para instalarse en Rosario? Podríamos aventurar una respuesta sencilla: cuando en 1914 se inició la Primera Guerra Mundial, el panorama no se mostraba muy favorable para llevar a cabo este tipo de ensayos comerciales, sobre todo respecto de un enclave como este, cuya economía era particularmente sensible a las variaciones en los precios de los cereales. Seguramente implicaba menor riesgo, como estrategia para sobrellevar los primeros síntomas de crisis comercial, elegir una locación como Mar del Plata. Como parte de la naciente cultura balnearia, ésta despertó desde 1883 la atención de los gobiernos nacional y provincial. Con la llegada del ferrocarril (1886) y la construcción del suntuoso Ho-

12 Cf. las ediciones de los días miércoles 13 y viernes 22 de mayo de 1914 del diario *La Capital*. Rosario, p. 10 y p. 11, respectivamente.

13 El accionar de Zamboni y Rey fue extenso y puede seguirse a través de los anuncios que aparecen en el diario *La Capital*. Esta firma poseía sucursales en las provincias de Santa Fe, Córdoba y Tucumán. Para 1918 ofrecía vestimentas, tapicería, artículos de bazar, juguetes, entre otros efectos.

14 [Anónimo] “Exposición de arte italiano”. *La Capital*. Rosario, domingo 12 de abril de 1914, sección Notas de arte, p. 7.

tel Bristol lograría posicionarse “como centro balneario de la alta sociedad y de la élite gobernante de la Argentina”.¹⁵ Es decir que allí se congregaba una potencial y selecta clientela, ociosa sobre todo cuando las condiciones climáticas eran adversas. Como lo hiciera más tarde al instalarse en Rosario, en Mar del Plata Witcomb inauguró junto a la sala de exhibiciones un estudio fotográfico. Aún cuando en ambos casos las casas de fotografía eran moneda corriente, tal iniciativa le permitiría contar con un reaseguro frente a posibles vaivenes en sus operaciones como salón de arte. Por otra parte, tampoco debemos descartar que fuese en aquella ciudad donde la Compañía entrase en contacto con algunos rosarinos que, ante la entonces menos atractiva Europa, comenzaba a optar también por el turismo en los balnearios.¹⁶

Durante la guerra se fue trastocando paulatinamente el panorama general. En medio del conflicto internacional, la vida política en el país asistió a un importante giro cuando Hipólito Yrigoyen fue electo presidente en 1916, abriendo “una era” de gobierno radical que se extendió hasta que, en 1930, el golpe del Gral. José Félix Uriburu puso fin de la segunda presidencia de aquel mandatario. Pero mientras tanto, el advenimiento del radicalismo, en gran parte posible gracias a la modificación de las leyes de sufragio, definió el avance de los sectores liberales por sobre los conservadores que, desde la década de 1880, habían estado al frente del gobierno.

Esta transformación en la vida política no llegó sin embargo a hallar su correlato en los lineamientos generales de la economía, que siguió ceñida al modelo agroexportador, fuertemente dependiente de las inversiones extranjeras. Al estallar la guerra del ‘14, la producción agropecuaria enfrentaba ya su propia crisis de cre-

15 Mantobani, José María, “Notas sobre el problema de la creación de los primeros balnearios argentinos a fines del siglo XIX”. En *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona. n. 11, 1 de diciembre de 1997 [www.ub.es/geocrit/nova.htm. ISSN 1138-9788].

16 Fernández, Sandra, “La invención del consumo”. En Fernández, Sandra (directora del tomo), *Nueva historia de Santa Fe - Tomo VIII: identidad y vida cotidiana (1860-1930)*. Rosario, Prohistoria-La Capital, 2006, p. 190-199.

cimiento, situación que se agravó cuando el proceso migratorio se retrajo, incidiendo en la mano de obra disponible, y la inseguridad del transporte hizo escasas las bodegas aprovechables para la producción agrícola. Mientras los precios de esta caían en el mercado externo, el costo de los fletes aumentaba, haciendo menos competitivos los productos argentinos frente a aquellos procedentes de Estados Unidos y Canadá, que debían recorrer distancias mucho menores para arribar al Viejo Mundo. El cuadro depresivo general, en el que la exportación de carnes congeladas fue solo un paliativo, se extendió por lo menos hasta 1917, cuando las vías de navegación más libres dieron un cierto respiro, si bien las tarifas del transporte siguieron siendo altas y los volúmenes eran considerablemente más bajos que antes de 1914.¹⁷

A juzgar por la ininterrumpida gestión de *A. Witcomb y Cía.*, tales acontecimientos no tuvieron un impacto directo en empresas que, como esta, se dedicaban entonces al comercio de obras de arte, con envíos que muchas veces provenían de Europa. Mientras las exhibiciones de piezas procedentes de más allá del atlántico duplicaban en número a las realizadas con obras de artistas nacionales, Witcomb buscó otras alternativas comerciales. Entre estas podemos contar las tres exhibiciones de “Arte Fotográfico Retrospectivo y Moderno” que programa entre 1914 y 1916; la búsqueda de nuevos clientes a través de ventas especiales para coleccionistas nóveles (hacia 1915) y el haberse convertido en domicilio para los remates de martilleros como *Guerrico & Williams* o *Naon & Bustillo*, por citar solo un par.¹⁸ También, a partir de 1917, realizó exhibiciones que incluían marfiles, abanicos, miniaturas y “objetos curiosos”. Este era un lujo que sólo podría permi-

17 Cf. del Campo, Hugo, “De la FORA a la CGT”. En *Historia del movimiento obrero*. Buenos Aires, CEAL, 1985, vol. 3, p. 68-72. Ver también Videla, Oscar y Fernández, Sandra, “La evolución económica rosarina durante el desarrollo agroexportador”. En Falcón, Ricardo y Stanley, Myriam (directores del tomo), *La historia de Rosario: economía y sociedad*, op. cit., p. 100-101.

18 Artundo, Patricia, “La galería Witcomb 1868-1971”. En Pacheco, Marcelo (dirección), *Memorias de una galería. Archivo Witcomb 1868-1971 Fundación Espigas*, op cit., p. 35

tirse una firma de su reputación sin correr arriesgarse a aparecer ante su especializado público como un mero “bazar”.

Pero si por un lado el difícil período de guerra parecía demandar nuevos recursos, por otro los riesgos que implicaba entonces trasladarse a Europa probablemente disuadieron a algunos de hacerlo, prefiriendo en cambio realizar sus compras en el país. A ese grupo estaría destinado el otro de los nuevos emprendimientos de la casa porteña, que a mediados de 1918 estableció una filial en Rosario. Tal vez junto a los factores económicos, hubo otros de diferente naturaleza que contribuyeron a esa elección. Entre estos, la existencia de una relación afectiva con la ciudad donde el fundador de la firma, Alexander S. Witcomb (fallecido en 1905), residió entre 1869 y 1878, y donde había contraído matrimonio con Francisca Lapitz en 1872.¹⁹

ROSARIO: NUEVAS INSTITUCIONES PARA EL ARTE

Witcomb tenía para 1918 un relativo conocimiento de la plaza, si bien la situación había cambiado durante los cuatro años transcurridos luego de su primer ensayo. En Rosario, no eran infrecuentes las exhibiciones de arte europeo moderno. La revista *Monos y Monadas* –editada en esta ciudad a partir de 1910 remedando en varios aspectos a la porteña *Caras y Caretas*– daba cuenta en el mes de agosto de ese año de una muestra organizada por Eduardo Miralles Assanelli y Castellani. Allí, se habían puesto a la venta obras de “artistas del día”, “fieles exponentes del moderno arte español” como Joaquín Sorolla, Manuel Ruiz Morales, José Na-

¹⁹ Con el número 29 de los enlaces celebrados en la Iglesia anglicana de San Bartolomé (Rosario), el 12 de diciembre de 1872, contraían matrimonio Alexander S. Witcomb, de 34 años de edad, nacido en Winchester (Hampshire, Inglaterra), domiciliado en Rosario, y Francisca Lapitz, de 19 años de edad, nacida en Mercedes (Banda Oriental [Uruguay]), residente en Rosario. Habían actuado como testigos John B. Baker y Rufina Lapitz. Cf. Archivos de la Iglesia San Bartolomé, Rosario. (*Archivos de la Iglesia de San Bartolomé: matrimonios 1869-1877*. Documentos 40.20.01, 40.20.02 y 40.20.03)

varro, y Alberto Pla y Rubio, entre otros.²⁰ Ese semanario atribuía a la frecuencia de este tipo de exposiciones un carácter civilizador, a la vez que las consideraba un signo de progreso. Pero Santiago Rusiñol, a quien *Monos y Monadas* había dedicado una extensa reseña en su número anterior,²¹ no parecía coincidir con tales apreciaciones. El barcelonés, de visita en el país con motivo de los festejos del Centenario, daría cuenta en *Un viaje al Plata* del poco interés que despertaban en los rosarinos las artes plásticas, aunque también afirma que su juicio tal vez se debiese a que la suya era una mirada algo fragmentaria y que bien podría estar equivocado. Sucede que Rusiñol se había sentido atraído sobre todo otros aspectos de esta ciudad que “va enriqueciéndose a todo correr y progresando al mismo tiempo que se enriquece”.²² Precisamente, el progreso y el enriquecimiento del que habla Rusiñol hacían de Rosario un terreno propicio para la organización de salones de ventas de obras de arte. Éstos fueron proyectados por los mismos residentes o por *marchands* que arribaban a la ciudad con ese exclusivo propósito. Y si bien existen varios antecedentes, a partir de la segunda década del siglo XX estos se hicieron más numerosos o fueron adquiriendo una regularidad tanto mayor que la que habían tenido hasta el momento.

Además de la citada muestra en Assanelli y Castellani, una rápida mirada a las otras exhibiciones de arte europeo que tuvieron lugar en la ciudad permite listar un salón de arte francés organizado por Henry Farré en 1912, que contó con obras del propio Farré, además de otras de Camille Corot, Eugene Boudin, Ernest Meissonier y Henri Fantin Latour, entre los más conocidos.²³ También, entre estas exposiciones realizadas por artistas extranjeros y comerciantes de obras de arte “que se largaban a esta ciudad en

20 Cf. [Nota de la Redacción] “Bellas Artes”. *Monos y Monadas*. Rosario, a. 1, n. 10, 14 agosto 1910, s.p. (Fondo documental del CEHIPE)

21 [Nota de la Redacción] “Cuadros de Santiago Rusiñol”. *Monos y Monadas*. Rosario, a. 1, n. 9, 7 de agosto de 1910 s.p. (Fondo documental del CEHIPE)

22 Santiago Rusiñol. *Un viaje al Plata*. Madrid, V. Prieto, 1911, p. 217.

23 *Première Exposition d'Art Français*. Rosario, s.l., 1912.

busca de compensación de sus gastos, o bien con el afán de redondear sus negocios”,²⁴ Herminio Blotta recordaba otros dos envíos de Millares en 1911 y 1912 y tres salones de pintura española organizados por Justo Bou en 1913, 1914 y 1915, el primero de los cuales tuvo lugar en Castellani.²⁵

Junto a estas exhibiciones, y al ritmo de una economía que al menos hasta 1913 se halló en crecimiento, comenzaban a crearse en la ciudad una serie de instituciones que lograrían perdurar en el tiempo, en parte porque fueron gestionadas por el Estado o porque lograron despertar el interés de éste, ganando así su apoyo financiero. Tal es el caso de la Biblioteca Municipal, creación que funcionó como una sólida base para la instauración de otras asociaciones de corte educativo y cultural.²⁶

La más significativa de estas fue, sin duda, “El Círculo de la Biblioteca”, creado al amparo de las autoridades municipales y que a poco sería conocido simplemente como “El Círculo”. El primer presidente de la institución fue Juan Álvarez –entonces director de la Biblioteca– y su promotor, Rubén Vila Ortiz, radicado en la ciudad tras graduarse en medicina, y quien llegaría a presidir “El Círculo” en cuatro ocasiones.²⁷ Los objetivos de este organismo incluían la promoción de la cultura, agrupando aquellas “actividades intelectuales y artísticas” que al momento se encontraban diseminadas y empleando para ello recursos aportados por las autoridades edilicias. Así, su programa incluiría la presentación de conciertos, conferencias y exhibiciones y

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

25 Cf. [Anónimo] “Exposición de pintura”. *La Nación*. Buenos Aires, 16 de julio de 1913. (María Silvia Ciruzzi (Compilador), Archivo virtual Payro, www.archivopayro.org.ar, no se ofrece número de página).

26 Cf. Jorge Tomasini “Antecedentes de la creación de museos en Rosario. El Dr. Antonio F. Cafferata”. *Revista de historia de Rosario*. Rosario, a. 30, n. 40, 1992, p. 76-77.

27 Las designaciones eran electivas y bianuales. Vila Ortiz, ejerció este cargo por primera vez en 1913, al reemplazar al saliente Juan Álvarez, tras su renuncia. Ocupó asimismo este puesto durante los períodos 1915-1917, 1922-1923, y en 1920. Cf. Juan Álvarez. *Historia de Rosario (1689-1939)*. Rosario, UNR Editora, 1998, p. 476-481.

la adquisición de obras para ser donadas a otras instituciones culturales de Rosario.²⁸

En el marco de estos objetivos “El Círculo” organizó en 1913, en el local de la Biblioteca, su *Primer Salón de Bellas Artes*. Allí se reunieron obras pertenecientes a varios miembros de la asociación, un corpus que agrupaba, entre otras, pintura moderna italiana, española y francesa, a las que se sumaron ocho óleos del rosarino Augusto Olivé, fallecido el año anterior. Entre los cuadros de escuela francesa figuraban –respectivamente con los números 53 y 122 del catálogo– *Effet de Lune* y *Marina* de Henry Farré probablemente adquiridas en la exposición que en 1912, presentara este pintor francés.²⁹ Otras, claro está, corresponderían a compras efectuadas en Buenos Aires o directamente en Europa.

Asimismo, entre las acciones de “El Círculo”, puede contarse la organización del *Primer Salón de otoño*, en el año 1917, iniciativa recibida con gran entusiasmo por los artistas de Buenos Aires y Rosario. Testimonio de ello es la correspondencia que mantiene la pintora Emilia Bertolé con su hermano Ángel, hacia octubre de 1916: “Ayer recibí la invitación para el Salón de otoño. ¡Se dan corte los rosarinos, eh! Todos los muchachos acá están que vibran con la perspectiva. ¡No es para menos! [...] así se mantiene caliente el sentimiento del arte: haciendo exposiciones, Salones públicos donde todos puedan concurrir ¡Muy bien por El Círculo!”³⁰

Pero no solo los artistas se mostraron entusiasmados con el proyecto. El éxito obtenido llevó al intendente municipal a promo-

28 Asociación Cultural ‘El Círculo’. *Estatutos*, art. 10, incisos e y g. Recogido en Fernández, Sandra, “La negación del ocio. El ‘negocio’ de la cultura en la ciudad de Rosario a través de la asociación ‘El Círculo’ (1912-1920)”. *Revista Andes*, Salta, n. 14, Universidad Nacional de Salta, 2003, p. 257.

29 El Círculo de la Biblioteca. *Primer salón de Bellas Artes*. Rosario, Biblioteca Argentina, 30 de agosto al 8 de septiembre de 1913. En el catálogo del *Première Exposition d’Art Français*, op. cit., llevan por título *Marina* las piezas número 27, 28, 29 y figuran bajo *Effet de Lune*, las número 30 y 32.

30 Bertolé, Emilia, Carta a Ángel, Milucha: [Emilia Bertolé], escrita en “Buenos Aires”, [octubre? 1916]. Archivo epistolar Bertolé. Museo Municipal de la Ciudad de Rosario.

ver, mediante una ordenanza que sería sancionada por el H.C.D., la conformación de una *Comisión Municipal de Bellas Artes* (CMBA), integrada por hombres de “El Círculo” y cuyas funciones incluirían la celebración anual de salones de arte, la creación de un Museo, la fundación de una Academia de Bellas Artes, el otorgamiento de becas a artistas y asesorar al municipio respecto de las adquisiciones a efectuar y sobre la aceptación de legados y donaciones de carácter artístico.³¹

Las actividades culturales en Rosario iban alcanzando una significativa periodicidad y para la segunda década del siglo XX, cuando estaba teniendo lugar una paulatina formalización del campo artístico, éstas prometían tener efectos a largo plazo, dado que contaba con el apoyo político y financiero de las autoridades. Aunque en realidad este patrocinio resultó inconstante y fue el origen de muchos desencuentros entre los miembros de la CMBA o entre estos y la Municipalidad, la primera cumplió con cierta regularidad la mayoría de las atribuciones que le habían sido asignadas.

Esta Comisión y, por su intermedio, el municipio fueron algunos de los clientes con que contó el Salón Witcomb de Rosario. A ellos que se sumaron coleccionistas particulares, la asociación El Círculo y algunos de los clubes y corporaciones que agrupaban a los *prohombres* de la ciudad. Parte de las adquisiciones realizadas por ellos contribuyeron a la conformación del acervo del Museo Municipal de Bellas Artes (MMBA), incluso cuando

31 Integraron la CMBA el Dr. Fermín Lejarza, Ing. Augusto Flondrois, Dr. Ricardo Caballero, Dr. Nicolás Amuchástegui, Juan B. Castagnino, Jorge Raúl Rodríguez, Emilio Ortiz Grognet, Dr. Rubén Vila Ortiz y el Dr. Antonio Cafferata. Los datos aquí reproducidos fueron tomados de *Comisión de Bellas Artes. Libro de actas 1*, acto n. 1. Relación escrita de lo actuado por dicha Comisión desde la fecha de su creación el 29 de julio de 1917 hasta el año 1925. (Copia facsimilar, Biblioteca del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” de Rosario MMBAJBCR)

este era aún sólo un proyecto, puesto que recién se inauguraría en 1920.³²

WITCOMB 1918: ROSARIO UNA PLAZA CONOCIDA

La veintena de años que separaba la primera exhibición presentada profesionalmente por Witcomb en Buenos Aires de la apertura de su filial rosarina, hacía de esta última una experiencia muy distinta. A diferencia de lo que sucediera durante sus primeros años como galería de arte en la capital del país, en Rosario la firma avanzaba sobre un medio considerablemente dinámico. Ahora no sería una pionera en un campo yermo, sino que debería posicionarse entre los ya activos salones, no sólo los privados sino también aquellos que –como el Salón de Otoño– contaban con apoyo oficial. Algo semejante sucedía respecto de la fotografía, terreno en el que Witcomb entraba en franca competencia con establecimientos ya populares como Castellani o De Negrís. Otros fotógrafos activos en Rosario a principio de siglo eran Francisco Danforth de la Casa Chute & Brooks, “encargada de realizar el relevamiento fotográfico destinado al anuario editado por Reginald Lloyd en 1911” y Richard Gaspary “considerado como el decano en Rosario por sus colegas contemporáneos” quien registraba el paisaje urbano y documentaba la obra de arquitectos e ingenieros a pedido de estos.³³ Gaspary colaboraba asimismo con la revista *Monos*

32 En enero de 1918, la CMBA adquiere en el Salón Müller de Buenos Aires, ocho pinturas de Fernando Fader que componen la serie *La vida en un día*, a un valor de \$900 cada una (Museo Municipal de Bellas Artes. *Libro de registro 1*, Regs. n. 6-13). El inventario asentado en este volumen fue organizado y realizado por Hilarión Hernández Larguía en los años 1930 y 1931. Contó con la colaboración de Rafael Ponce, encargado del Museo. En el año 1932 fue revisado por José de Bikandi (conservador del acervo de la institución) quien además efectuó y verificó la tasación de las obras. Estos datos provienen de una leyenda en la contratapa de dicho libro, datada en “enero de 1933” y firmada por Hernández Larguía.

33 Diodati, Lilian y Galassi, Gisela, “El retrato de lo cotidiano. La fotografía como reflejo de la vida”. En Fernández, Sandra (directora del tomo), *Nueva Historia de Santa Fe - Tomo VIII: identidad y vida cotidiana (1860-1932)*, op. cit., p. 207-208.

y *Monadas*, a la que ya hemos aludido. Un estudio detallado de la actuación de estos profesionales podrá indicar con precisión sus respectivas trayectorias.

Asimismo, entre los comercios vinculados a la exhibición y venta de obras, en 1918 se publicitaban en los medios locales Anezin Hermanos (Córdoba 963-967) que ofrecía orfebrería, mármoles, porcelanas y obras de Arte; la Casa de Remates de Teófilo Petit (San Juan 963), con óleos y acuarelas de artistas nacionales y extranjeros; o la de Domingo Romano (Santa Fe 1383) que ese año subastaría las pertenencias de la Sra. viuda de Lejarza. Pero también, junto a estas firmas, había otras más profesionales como el Salón Souza, que continuaba activo, y el ya por nosotros conocido Castellani. Este último era por su perfil de casa de fotografía y salón de exhibiciones el que más se aproximaba a la naturaleza de Witcomb. Acreditado anteriormente como Assanelli y Castellani, para 1918 se había trasladado de su estudio en San Martín 874 (instalaciones que ocuparía Witcomb en Rosario) y se anunciaba ahora en su nuevo local de Córdoba 1365 como “el estudio fotográfico más grande de Sud América”.³⁴ Livio Castellani se había diplomado en París y realizado un perfeccionamiento en Europa en 1914, año en que la Sociedad Dante Alighieri lo nombra como su representante en la Exposición Internacional de Génova.³⁵ Castellani mantuvo estrechos vínculos con esta institución y en 1921 su salón fue elegido como sede para la *Exposición de pintura italiana* organizada por Vincenzo di Napoli Vita, crítico teatral del diario *La Patria degli Italiani*, con los auspicios del Ministerio de Italia en Argentina y de la Sociedad Dante Alighieri.³⁶

Es decir que entre los más visibles impactos a largo plazo de la formalización del *campo artístico* rosarino, se destacó la aparición

³⁴ *La Capital*. Rosario, lunes 22 de julio de 1918, p. 2. [Anuncio]. Ya en 1914, y antes de trasladarse de local, la casa había cambiado su denominación a “L. Castellani” (cf. *La Capital*. Rosario, martes 21 de abril de 1914, p.5 [anuncio])

³⁵ [Nota de la Redacción] “L. Castellani”. *La Capital*. Rosario, viernes 29 de mayo de 1914, sección Día social, p. 10.

³⁶ *Exposición de pintura italiana*. Rosario, Salón Castellani, 21 al 31 de mayo de 1921.

o la renovación de espacios que, como Witcomb, se proponían profesionalmente exhibir y vender obras de arte, incluso cuando combinaran más de una función. Si bien existen referencias a que esta firma se estableció en Rosario el 31 de mayo de 1918,³⁷ al momento no se ha podido documentar tal acontecimiento. En cambio, las primeras noticias de las que se tiene referencia efectiva aluden a una exhibición de arte español presentada por Justo Bou, inaugurada el 17 de julio de aquel año. A partir de entonces Witcomb llevó a cabo en esta ciudad una copiosa labor que se extendería hasta fines de la década de 1930. Si bien hacia 1935 su accionar se hace algo más difuso, se considera que esta galería siguió trabajando en Rosario hasta el mes de mayo de 1938³⁸ aunque, como en el caso anterior, esta información debe ser aún corroborada. Durante esas dos décadas, su prestigio fue en aumento. Se la distinguió en los medios por el buen gusto y profesionalismo con que trabajó, presentando al público, sobre todo, exhibiciones de modernos artistas españoles, franceses y, en menor medida italianos. Los artistas argentinos ocuparon una importante porción de su agenda. Considerados separadamente, lo hicieron en una proporción mucho menor, las muestras que reunían obras producidas por artistas de otros orígenes y aquellas de arte decorativo o colonial. También, aún cuando esta no fue una práctica frecuente, Witcomb presentó muestras en otros salones rosarinos.³⁹

En este derrotero, el accionar del Salón Witcomb parece ininterrumpido al menos hasta enero de 1935, cuando Rómulo Renom, director de la filial, abre oficialmente su propia sala en el local que anteriormente ocupara como empleado de esta firma (San Martín 874). A partir de entonces, la casa matriz Witcomb presentó exhibiciones en Rosario a través de la Galería Pepe Rodríguez abierta, a la sazón, en el establecimiento que perteneciese a Castellani

³⁷ [Anónimo] “Fecundo quehacer en la plástica” *La Capital*. Rosario, 15 de noviembre de 1967, p. 75. (Edición Aniversario)

³⁸ *Ibidem*, *ibid*.

³⁹ Cf. *Exposición de lienzos coloniales y obras clásicas*. Buenos Aires (Witcomb) y Rosario (Salón Leonardo), septiembre 1928.

(Córdoba 1365), como así también en la nueva sede de esta última galería. Según los escasos catálogos que se conservan de ese período, las muestras traídas tanto a Pepe Rodríguez como a Castellani, correspondieron sobre todo a pintura *au plein air* (escuela francesa de 1830).

El presente trabajo, como se dijo al comienzo, se centra exclusivamente en el período enmarcado por aquella muestra organizada por Justo Bou en julio de 1918 y la crisis de 1929, año de las actividades de Witcomb que culmina con las exhibiciones de Fidel de Lucía y Federico Escalada, en el mes de noviembre.⁴⁰

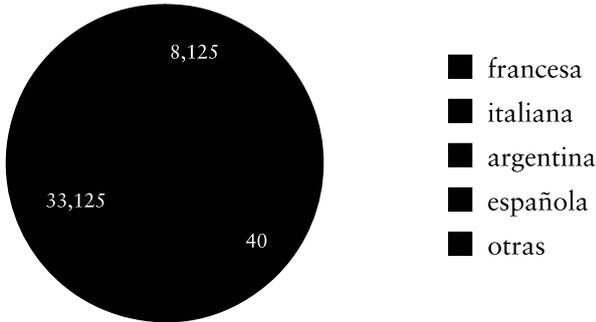
Tal como sucedía respecto de otras instituciones como “El Círculo” la programación de Witcomb comenzaban generalmente en el mes de mayo para prolongarse hasta noviembre, aunque existieron casos en que se dieron en las últimas semanas de abril y las primeras de diciembre. Esto se debía simplemente a una razón climática: “En nuestra latitud, Mayo es la primavera para el arte; las exposiciones florecen espontáneas y profusas; con los primeros fríos, los primeros capullos”.⁴¹

Hasta el momento para los años que van de 1918 a 1929, han sido registradas ochenta y tres exposiciones. De estas, veintidós corresponden a muestras de conjunto y sesenta y una a presentaciones individuales. En el primer caso, el mayor número lo ocupan las de arte español, seguidas por las de arte francés. En el segundo caso –correspondiente a las exhibiciones personales– priman las de artistas nacionales, de los que algo menos de la mitad son rosarinos o artistas radicados en esta ciudad. Si hacemos una estadística general atendiendo únicamente a la proveniencia de los expositores, sin considerar las exhibiciones de arte colonial, decorativo

⁴⁰ El ingreso, en diciembre de 1929, al acervo del MMBA de una obra de Luis Aquino proveniente de Witcomb indica que pudo haber existido entonces una muestra de este artista, pero no se han hallado otros datos al respecto. En el *Libro de Registro* del MMBAJBCR esta pieza (reg. 569) aparece anotada tardíamente sin seguir el orden cronológico. Tampoco se consignan referencias a la misma en el *Libro de actas* de la institución.

⁴¹ E.O.G [Emilio Ortiz Grognet] “Exposiciones de arte”. *La Revista de “El Círculo”*. Rosario, v. 1, 1919-1920, [mayo de 1919], p. 131.

y “retrospectivo”, podríamos graficar las cifras en las siguientes proporciones:



Aunque el inventariado de nueva información hará variar seguramente las cifras estadísticas tan informalmente expuestas aquí, lo más probable es que la tendencia general se conserve. La importancia concedida al arte español fue un rasgo propio de las actividades de Witcomb, no sólo en Rosario sino también en Buenos Aires. Allí, las primeras experiencias en este terreno, tuvieron lugar en los últimos años del siglo XIX de la mano de José Artal, cuyas tácticas comerciales fueron luego seguidas por otros *marchads* como José Pinelo y Justo Bou.⁴² Y mientras Witcomb comenzaba su trayectoria como sala de exhibiciones, introducía también, en parte gracias a Artal, prácticas en ese momento inéditas en el medio, y que Baldesarre enumera puntualmente: “Witcomb estableció estrategias de galería moderna, al apostar al recambio mensual de exhibiciones, a un montaje cuidadoso que atendía a la mejor distribución e iluminación de las obras y a la publicación de catálogos que además de incluir la lista de las obras expuestas podían también ostentar reproducciones y textos introductorios sobre la producción de los artistas en cuestión”.⁴³

42 Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “El Hispanismo como factor de mestizaje estético en el arte americano (1900-1930)”. En *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*. Madrid, Sociedad estatal para la acción cultural exterior-SEACEX, 2003, p. 171.

43 Baldesarre, María Isabel, *Los Dueños del Arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006, p. 189.

A partir de entonces, la galería porteña había hecho suyos este tipo de recursos con los que, como es el caso de la publicación de catálogos de obras expuestas, estaban familiarizados quienes realizaban sus compras directamente en exhibiciones y salones europeos. Sin duda buscaba con ello atender a las expectativas de sus clientes más adiestrados, mientras iba indagando su variable gusto.

LA ESCUELA ESPAÑOLA MODERNA EN WITCOMB ROSARIO

Hacia 1918, la plaza rosarina también debía ser evaluada –o se prestaba para promover un gusto particular– y los primeros intentos de Witcomb lo ocuparon las exhibiciones de la escuela española moderna. En efecto, todas las muestras registradas para ese año, a excepción de una de Luis de Servi, tuvieron aquel origen. Entre las más significativas, se encuentran las de grupo, la primera de las cuales fue la que ya hemos mencionado, realizada por Justo Bou. A dieciséis días de ser presentadas en Witcomb Buenos Aires, podían verse en Rosario las obras que aún no habían sido enajenadas de este envío preparado por el *marchand*. Sólo cabe especular cuál fue la fortuna comercial de esa exhibición, que tan solo trece días más tarde sería reemplazada por las 34 pinturas de Enrique Martínez Cubells y Ruíz, de quien los medios acreditaban su reconocida fama en Montevideo y Buenos Aires. Estos dos casos permiten ilustrar la acelerada periodicidad con que se renovaban las muestras, y son también un ejemplo de lo que sucedía con muchas exhibiciones. En una dinámica usual, aunque no constituyó la regla, quienes organizaban estas muestras para la casa matriz, buscaban colocar el resto de sus existencias en Rosario. La relativamente corta distancia en barco o ferrocarril que lo separaba de Buenos Aires y lo prometedor de este mercado, parecían así justificarlo.

Otras veces, sin embargo, el primer destino fue esta ciudad santafesina. El 13 de noviembre de 1918, se mostraba en Witcomb Rosario una exhibición gestionada por José Pinelo y Llull. A diferencia del envío de Bou, el enorme espacio que este evento ocupó en

la prensa hasta su clausura el día 28, permite entrever la notoriedad que la sala iba ganando.⁴⁴ Pinelo “propendiendo siempre patrióticamente a la difusión de la moderna escuela española” traía consigo obras “de todas las regiones de la Península” que, se afirmaba, no habían sido expuestas previamente en América, aún cuando éste ya hubiese realizado treinta muestras en Brasil y catorce en Buenos Aires. En una confusión que se va aclarando en progresivas notas, la Redacción de *La Capital* asume primero que todas las pinturas presentadas son de autoría de Pinelo. Pero más tarde ofrecerá el listado de algunos de los artistas exhibidos, destacando las pinturas de Menéndez Pidal, Martí Garces, Eduardo Cano, L. Giménez, Enrique Serra, Muñoz Lucena y una del propio Pinelo. También se mostraron entonces trabajos de López y Mezquita, Benedito, Francisco Domingo, los hermanos Zubiaurre y de José Pinelo (h). Para aflicción del organizador los resultados de las ventas estuvieron muy por debajo de sus expectativas, aún cuando *La Capital* arengaba insistentemente a sus lectores: “Los numerosos aficionados a la pintura, cometerían un gravísimo error permitiendo que esos valiosos cuadros de autores renombrados en el mundo de las artes volvieran a Europa cuando necesitamos aquí a los maestros que deban servir de guía a nuestros jóvenes artistas”.⁴⁵

Si bien Pinelo se mostró muy conforme con el entusiasmo del público —a causa de lo cual aseguró que regresaría al año siguiente con un nuevo envío— eso no pareció resultarle suficiente. Su promesa no se vio cumplida. Mientras Justo Bou retornó a Rosario con sus selecciones de pintura española en mayo de 1920 y junio de 1924, a la fecha no se han encontrado registros de que la experiencia de Pinelo se repitiera alguna vez en esta ciudad, aunque sí comenzó a trabajar entonces con la casa Witcomb de Buenos Aires, ciudad en la cual él y Justo Bou tenían una reconocida tra-

⁴⁴ Cf. las ediciones de los días 14, 15, 17, 18, 23 y 28 de noviembre de 1918 del diario *La Capital*.

⁴⁵ [Anónimo] “La exposición de pintura española Pinelo Lull”. *La Capital*. Rosario, sábado 23 de noviembre de 1918, sección Arte y Teatro (SAT), p. 8.

yectoria.⁴⁶ Si de hecho Pinelo no volvió a intentar fortuna en el mercado rosarino, sin duda deberíamos concluir que el producto de las ventas de 1918 fue para él del todo decepcionante.

A juzgar por el éxito que en el mes de junio había tenido el *II Salón de otoño* (a cargo de la CMBA), donde particulares habían adquirido un total de 18 obras a un promedio de casi 1.000 pesos cada una, no era la iliquidez de esta plaza la causa de tal resultado. Allí, superando todas las expectativas –y a diferencia del año anterior en que las compras habían sido efectuadas sobre todo por la Comisión de Bellas Artes de “El Círculo”– numerosos coleccionistas se habían volcado por la oferta que brindaba este certamen. Fue entonces cuando Juan B. Castagnino adquirió *Senderos floridos* de Fernando Fader y Víctor Recagno se había hecho con dos obras de Enrique Prins y una del ilustrador español radicado en Buenos Aires, Manuel Mayol. Mientras que el Dr. Nicolás Amuchástegui compraba una cera de Héctor Rocha; Jorge Raúl Rodríguez una pintura de Cesáreo Bernaldo de Quirós; el Dr. Fermín Lejarza una tela de Jorge Bermúdez y Rubén de Vila Ortiz una *Cabeza* de Alejandro Christophersen.⁴⁷ Los precios pagados por las obras y el volumen total de ventas no eran escasos si consideramos que entonces un automóvil S.C.A.T. doble faetón podía adquirirse por \$2.500 y que en los remates de hacienda el precio de los torunos había oscilado entre \$183 y \$192 por cabeza. Este público que –algo quizás obvio en el contexto del Salón de otoño– había demostrado gran entusiasmo por el arte nacional, se mostraba reacio a las ofertas de Pinelo. Dadas las experiencias previas de Miralles y Bou en Rosario, deberíamos descartar que la falta

⁴⁶ Las primeras exposiciones de arte español contemporáneo que presentó Pinelo en Buenos Aires, tuvieron lugar en la casa Freitas y Castillo (entre 1902 y 1906), en el Salón Costa (1908 y 1909), en la galería L'Aiglon (1910) y en el Salón Moody (1911); mientras que “en Witcomb sólo expuso a partir de 1918” (cf. Artundo, Patricia, “La galería Witcomb 1868-1971”. En Pacheco, Marcelo (dirección), *Memorias de una galería. Archivo Witcomb 1868-1971 Fundación Espigas*, op cit., p. 29)

⁴⁷ Cf. las ediciones del diario *La Capital* de los días miércoles 12 de junio y jueves 27 de junio de 1918, p.6 y p. 5, respectivamente. Allí se listan los títulos de todas las obras adquiridas y sus respectivos compradores.

de un gusto formado en arte moderno español fuese el problema. Pero si a pesar de todo tal era el caso, con el tiempo éste encontró sus cauces en el mercado local. La presencia de paisajes, figuras y escenas costumbristas españolas se mantuvo en la programación de Witcomb en un promedio de casi tres exhibiciones al año hasta 1929. Es dable asumir que durante dicho período éstos encontraron una buena acogida entre los coleccionistas.

En lo que refiere a las presentaciones individuales, en 1919 la firma iniciará su temporada con una exhibición de pinturas del arquitecto catalán Francisco Roca. Entonces radicado en Mallorca, Roca poseía un estrecho vínculo con la colectividad española de Rosario para la cual había construido el edificio de la Asociación de Socorros Mutuos y El Club Español. También fue el autor del Palacio Cabanellas, familia con la que se hallaba políticamente emparentado. La labor de este arquitecto, considerado posteriormente uno de los introductores del modernismo catalán,⁴⁸ es asimismo ejemplo de la renovación arquitectónica que protagonizaba la ciudad en las primeras décadas del siglo XX. Sus experiencias en este campo no disuadieron a algunos críticos de considerar sus pinturas obras de importancia menor, propias de un aficionado.⁴⁹

Otras muestras individuales, fueron las del valenciano Francisco Pons Arnau de 1919 (presentada luego en Buenos Aires) y 1922, las de José Benlliure (conjunto procedente de la capital) y los hermanos Valentín y Ramón Zubiaurre de 1920, las de Ángel Cabanas Oteiza y Julio Moisés de 1924, o la del escultor catalán José Llimona de 1925. Como veremos más adelante, el acervo del Museo de Bellas Artes se vio enriquecido con obras que provinieron de algunas de estas exhibiciones.

⁴⁸ Gutiérrez, Ramón y Viñuales, Graciela. *Evolución de la arquitectura en Rosario. 1850-1930*. Dáctilo-escrito. Ref. A6762, Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, UNR, Rosario, 1977, s.p.

⁴⁹ Cf. E. O. G [Emilio Ortiz Grognet] "Exposiciones de arte". *La Revista de "El Círculo"*. Rosario, v. 1, 1919-1920, [abril de 1919], p. 106.

LA ESCUELA FRANCESA EN WITCOMB ROSARIO

Es sabido que la pintura francesa, que tenía un lugar destacado en colecciones particulares desde el siglo XIX, irrumpió masivamente en el país a comienzo del siglo XX y jugó un rol protagónico en Buenos Aires, durante la exposición programada en torno a los festejos del Centenario. En Rosario se dejaba sentir entonces en muestras como la organizada por Henry Farré.

Ausente en la programación de Witcomb hasta 1920, los primeros indicios del arte de origen francés en esta sala, lo ofrece un conjunto de grabados al que Emilio Ortiz Grognet dio una calurosa bienvenida, desde las páginas de la *Revista de "El Círculo"*. Se trataba de 44 piezas que conformaban “en verdad, una colección excelente por el mérito de las obras y la nombradía de sus autores”; pero, consideras menores por la técnica en que estaban realizadas, no encontraban en Rosario gran acogida: “Es de lamentarse, que todavía, entre nosotros, no se aprecien en lo que valen los buenos grabados.”⁵⁰

El gran suceso en lo que a esta escuela concierne lo marcó sin duda la exposición procedente de la galería Georges Petit de París, presentada en Witcomb por Domingo Viau, en junio de 1925. En el catálogo se señalaba la dificultad de reunir un conjunto interesante de obras de grandes maestros franceses, indicando también que esta era una selección cuidadosamente escogida, en la que hallaban lugar todos los grandes nombres de la “escuela francesa contemporánea”. Con ello, el *marchand* se aseguraba de dar a entender que la oferta podía ser doblemente tentadora, por su rareza y excepcionalidad. Fraonçois Bonvin, Jean-Charles Cazin, Camille Corot, Henri Fantin La Tour, Claude Monet y Camille Pissarro eran algunos de los nombres representados, sobre todo a través escenas campestres y paisajes. La difusión en la prensa precedió a la inauguración y acompañó la muestra con extensas notas

⁵⁰ E.O.G [Emilio Ortiz Grognet] “Exposiciones de arte”. *La Revista de "El Círculo"*. Rosario, v. 1, 1919-1920, agosto de 1920, p. 171.

biográficas sobre los diferentes artistas. Aunque es factible que algunas de estas obras pasaran a enriquecer colecciones particulares, ninguna de ellas fue adquirida por el Museo de Bellas Artes de la ciudad. En tal sentido había tenido mejor fortuna la muestra de Marius Hubert Robert, de noviembre del año anterior donde, a instancias de Ortiz Grognet, la CMBA adquirió para dicha institución *Souvigny sur alliers*, por un valor de 700 pesos.⁵¹

Junto a estas dos muestras, la de Jules Grün en septiembre de 1920 –donde “los precios altos en demasía no dieron ocasión a que se efectuara ninguna venta”–⁵² la de Richard Hall en mayo de 1926 y una exposición de conjunto de 1929, completan en sus líneas más generales la oferta de pintura francesa de Witcomb Rosario. Como ya se mencionó, los envíos de esta naturaleza recién adquirieron peso cuando, hacia mediados de la década del '30, el accionar de Witcomb parece limitarse a la organización de exhibiciones destinadas a otros salones de la ciudad. Pero por el momento, en la programación de esta sala la escuela española no parecía tener en el arte francés un competidor de consideración. A juzgar por esto, durante la década del '20 el gusto se halló firmemente anclado en el arte español y local, en una cohesión cuyos principales ingredientes fueron el sentimiento nacional y rescate de las raíces hispánicas.

LOS ARTISTAS ARGENTINOS EN WITCOMB ROSARIO

Uno de los efectos de la Primera Guerra fue el renovado fervor de los sentimientos nacionales, que en la Argentina tuvieron su eco más vehemente en la obra de algunos escritores e intelectuales. En el marco del pensamiento positivista, estos procuraban las bases

⁵¹ *Comisión de Bellas Artes. Libro de actas 1 (1917-1925)*, acta n. 80, del 17 de diciembre de 1924. [copia facsimilar, Biblioteca del MMBA]BCR]

⁵² E .O. G., [Emilio Ortiz Grognet] “Exposiciones de arte”. *La Revista de “El Círculo”*. Rosario, v. 1, 1919-1920, septiembre-octubre de 1919, p. 200.

de un imaginario que reclamaba por igual una estirpe ibérica y prehispánica. Mientras que la primera le otorgaría su linaje, la segunda, reconocería su identidad específica. En una operación ideológicamente doble, apelar a raíces peninsulares para la cultura, permitía inventar una genealogía única y un lenguaje que aglutinarían la diversidad efectiva en una unidad –por supuesto ficticia– que programáticamente ignoraba los plurales aportes de las distintas corrientes migratorias. En tal sistema el arte y las letras ocupaban un lugar de cohesión indiscutible.

En el discurso de Ricardo Rojas, el arte devenía en unos de los principales vehículos para la recuperación de “aquella unidad prehistórica entre América y Europa, rota por los cataclismos”.⁵³ Eurindia, “la Atlántida ideal” de la cultura por venir, se hallaba representada en la pintura de Bermúdez, Fader y Quirós, portavoces de un arte indudablemente nacional en tanto retrataba los paisajes, los personajes y la tradición local, conciliándolos con técnicas europeas. En Rosario, el imperativo de un arte que fundase el abolengo de la producción vernácula, se hizo especialmente fuerte en los primeros años de la década del '20. Los cambios que experimentaba en su composición la CMBA, entonces Comisión Directiva del recientemente creado Museo de la ciudad, tuvieron su correlato en las transformaciones de *La Revista de “El Círculo”*. Dirigido ahora por Fernando Lemmerich Muñoz y Ángel Guido, transformaba su gráfica y sus contenidos para abrazar el pensamiento de Rojas, que era también el de Guido. En este medio, la ciudad era llamada a “plasmear el carácter de la argentinidad”, a hacer realidad la *Eurindia* anhelada por el ensayista tucumano, misión a la que la obligaba su aventajada ubicación “entre la Buenos Aires cosmopolita y el interior nativo, poemá-

⁵³ Ricardo Rojas. Conferencia pronunciada en septiembre de 1927 en ocasión de la inauguración del Museo Etnográfico Nacional. En *Archivos de la Universidad de Buenos Aires. Boletín informativo de la Revista de la Universidad*. Año II, septiembre de 1927, tomo II, p. 434.

tico, con sello de hondo americanismo, donde se ha recogido el alma autóctona”.⁵⁴

Las salas de exhibición rosarinas abrieron tempranamente sus puertas a los artistas locales. En septiembre de 1918, en un espacio anunciado como “La Meridiana”, se exhibían obras de Walter de Navazio y Rodolfo Franco. En esta muestra auspiciada por *El Círculo*, habían realizado adquisiciones, entre otros, el Dr. Fermín Lejarza, Elisa Pérez, el Dr. R. Vila Ortiz, Gervasio Columbres, Roque Cassini, Jorge Raúl Rodríguez, Walter Flück y Juan B. Castagnino.⁵⁵

La Casa Souza, demostró ser una verdadera pionera en este terreno cuando en mayo de 1914 –siguiendo a la exhibición de arte moderno traída por *Witcomb y Cía*– había sido sede de la que se consideró la primera muestra de artistas argentinos en la ciudad.⁵⁶ Para diciembre de 1918, ofrecía una exposición de Marciano Longarini, e iniciaría la temporada de 1919 con un cambio de firma. Sus nuevos propietarios, *Mary y Cía*, se proponían otorgarle al espacio “el carácter de un verdadero Salón Artístico” donde el público rosarino pudiese “conocer y apreciar las obras del arte pictórico contemporáneo, sobre todo, las nacionales que tan justificado interés despiertan entre nosotros”.⁵⁷ En esta transformación no debemos descartar, junto al ascendiente del Salón de otoño, la competencia que *Witcomb* representaba, local reconocido por

⁵⁴ La Dirección. “Rosario Granero”. *Revista de ‘El Círculo’*. Rosario, v. 2, 1924-1925, p. 3-4.

⁵⁵ [Anónimo] “Exposición Franco-De Navazio”. *La Capital*. Rosario, viernes 27 de septiembre de 1918, SAT, p.10

⁵⁶ Esta exhibición que en otro lugar, siguiendo a Slullitel, hemos datado erróneamente comenzó a organizarse en 1913, pero tuvo lugar recién en el mes de mayo del año siguiente. Uno de sus promotores fue Herminio Blotta (cf. Blotta, Herminio, op.cit., ibid.), exhibiéndose obras de Walter de Navazio, Thibon de Libian, Haydée Coria Gallegos, Eugenio Daneri, César Caggiano, Alfredo Guido, Octavio Pinto, Gustavo Cochet y Luis Falcini, entre otros. Fuera de catálogo figuraron cuadros de Emilia Bertolé. (Ver [Anónimo] “Exposición local de pinturas”. *La Capital*. Rosario, viernes 29 de mayo de 1914, sección Notas de arte, p. 10.

⁵⁷ [Anónimo] “La Casa Blanca”. *La Capital*. Rosario, viernes 14 de marzo de 1919, SAT, p. 9

“el gusto artístico” que había demostrado “al escoger las obras a exhibirse”.⁵⁸ Y si en junio de 1920 Mary acogía la primera muestra de Antonio Berni, sería Witcomb la principal sede de sus futuras exhibiciones.

La primera exposición de artistas locales registrada en Witcomb, fue la individual de Dante Verati, en mayo de 1919. A ésta la siguió la de caricaturas realizadas por Julio Vanzo que fue acompañada –a pedido del artista– por una colección de autógrafos del Presidente Julio A. Roca, propiedad Alfredo Merello. Entre los retratados por Vanzo se encontraban varios de los *prohombres* de la ciudad como Jorge Lagos, Nicolás Amuchástegui y Alfredo Rouillón.

Las muestras de artistas argentinos recién reaparecerían en la programación de Witcomb en 1921 con una individual de Berni, quien repetiría su presencia en esa sala durante octubre de 1922 y 1924.⁵⁹ Esta última fue precedida por una exhibición del español Julio Moisés, a quien Berni frecuentaría luego en Europa, como becario del Jockey Club de Rosario.⁶⁰ Tal elección seguramente no fue arbitraria ya que esta institución que costeara su instrucción en el Viejo Mundo había adquirido *La Camelia* del pintor peninsular.⁶¹

Entre 1918 y 1929, también significativas por su número fueron las muestras del austriaco nacionalizado Svetovar Franciscovich –en junio de 1927, mayo de 1928 y junio de 1929– quien era además un habitué del salón oficial de la ciudad. Sus exhibiciones siempre despertaron la atención de los medios. Pero algunos co-

58 [Anónimo] “Exposición de arte moderno italiano”. *La Capital*. Rosario, viernes 18 de abril de 1919, SAT, p. 10.

59 En 1923, Antonio Berni expondrá en las salas porteñas de esta galería.

60 En una carta fechada en Segovia el 23 de abril de 1926 y dirigida a Luis Vila, una de las autoridades del Jockey Club, Berni narra su encuentro con Moisés “Desde el 15 de noviembre que llegué a Madrid, concurrí al estudio del maestro Moisés, vi los sabios procedimientos de este gran artista con quién platiqué mucho recibiendo concejos que llevo grabados en la memoria”. La misiva fue reproducida enteramente en “Del pintor argentino Antonio Berni”, *La Capital*. Rosario, jueves 27 de mayo de 1926, SAT, p. 11.

61 De Marco, Miguel Ángel (h), “Berni, el rosarino universal”. En *Revista de La Bolsa de Rosario de Rosario*, Rosario, agosto de 2005, Año XCV, N° 1496.

menzaron a manifestar cierto hastío por la repetitiva presencia del artista. Un mordiente artículo de *La Gaceta del Sur*, lo ponía en estos términos:

Hace unos días se exhibió en Witcomb una colección de obras del pintor argentino Franciscovich quien anualmente visita este mercadito en vísperas de la inauguración de nuestro Salón de Otoño –al que madruga, Dios lo ayuda– y el hombre se anticipó con fines puramente monetarios. El año pasado –dice– vendí 25 obras; y las del Salón tres o cuatro, las premiadas solamente. Imaginamos que con este dato Franciscovich quería convencernos del mérito de su esfuerzo artístico [...] tiene, sin embargo, una cualidad meritoria: vende baratísimo, fenómeno raro en los malos pintores, que por lo general se cotizan alto por aquello de que la gente estima como bueno lo que cuesta caro.⁶²

Una exhibición bien recibida fue, en cambio, el *Salón de artistas rosarinos* creado por la naciente Agrupación Nexus, que desde sus inicios contó con el apoyo de la CMBA, que le cedía sus salas para realizar reuniones y le otorgó una subvención mensual para “contribuir al pago de modelos”.⁶³ En un año en que las condiciones materiales hacían imposible la realización del anual Salón de otoño, estos artistas tomaron la iniciativa de organizar un certamen en el Salón Witcomb, que contó igualmente con un jurado de premiación, mientras los fondos para las recompensas los aportaba Rosa Tiscornia de Castagnino y las obras que lo compondrían eran recibidas en el MMBA, institución que sin embargo no adquirió en esa ocasión obra alguna. Veamos entonces qué relación

62 [Nota de la Redacción] “Notas de arte: S. M. Franciscovich”. *La Gaceta del Sur*. Rosario, mayo, 1928. a. 1, n. 3., p. 2 (Fondo documental del CEHIPE, colección Mikielevich).

63 Los datos aquí reproducidos fueron tomados de *Comisión de Bellas Artes. Libro de actas 2*, acto n. 100, 2 de mayo de 1926. Relación escrita de lo actuado por dicha Comisión desde 1925 a 1933. (Copia facsimilar, Biblioteca del MMBAJBCR). Sobre el Salón Nexus ver, “Hoy será inaugurado el primer salón de artistas rosarios”. *La Capital*. Rosario, jueves 1 de julio de 1926, sección Actualidad, p. 4

comercial mantuvo la Comisión Municipal con Witcomb Rosario, en lo que respecta al acervo del MMBA y las líneas más generales de esta colección pública.

UN CASO TESTIGO: LAS COMPRAS PARA EL MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES DE ROSARIO

Fue en la Galería Witcomb donde el museo rosarino adquirió algunas de las obras que conforman su acervo. A diferencia del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), cuyo núcleo inicial debió mucho a colecciones particulares como la Guerrico –formadas en el último tercio del siglo XIX– donde la pintura europea era la regla, el MMBA, fundó su patrimonio con obras contemporáneas, que muchas veces fueron adquiridas el mismo año en que habían sido realizadas. Es este un conjunto donde son mayoría los autores nacionales. Se debiese ya a una motivación programática o al constreñimiento económico, en las compras realizadas por el MMBA durante el período 1917-1929 primaron las efectuadas directamente en los certámenes anuales que organizara esta institución.⁶⁴ Entre estas, la mayoría corresponde a obras de artistas argentinos. Es claro que el MNBA y el MMBA surgen en dos etapas muy diferentes de proceso de institucionalización artística del país.

A partir de 1921, e independientemente de los salones anuales, la CMBA –entonces bajo la dirección de Mario Goyenechea– comenzó a ofrecer sus instalaciones a los artistas para que realizaran exhibiciones, individuales o de grupo. La reglamentación creada

⁶⁴ En un primer momento los artistas participaban en los salones rosarinos aspirando a obtener un galardón, pero más tarde, los premios concedidos consistían en la adquisición de las obras. El dinero para estas recompensas fue cedido en algunas ocasiones por particulares. En 1929, por ejemplo, Rosa T. de Castagnino donó el dinero para pagarlas, mientras que se instituían asimismo cuatro “Premio Estévez” (adquisición) de \$1000 cada uno. Cf. Museo Municipal de Bellas Artes. *Libro de registro 1*, regs. n. 532-535.

a este propósito estipulaba los tiempos y las formas que tendrían tales eventos, consignando además que los expositores abonarían a la CMBA el 5% del producto de las ventas, importe que se destinaría al “ornato de los salones cedidos”.⁶⁵ En esas exhibiciones la Comisión adquirió *Calle de Milán* de Emilio Pettoruti (en 1927) y *Paisaje* de Antonio Berni (en 1929).

Quitando la importante colección Carlos Carlés –que ingresa al museo en 1925– y las obras prestadas por el MNBA con motivo de la inauguración de la institución rosarina –devueltas casi en su totalidad entre 1929 y 1941– sabemos que de las ciento noventa y una obras que a 1929 constituían el acervo del Museo Municipal, trece corresponden a adquisiciones efectuadas en el Salón Witcomb. De este total, nueve fueron compradas directamente por la CMBA a un promedio de \$831,82 cada una.⁶⁶ Las cuatro restantes fueron donaciones de particulares o instituciones. “El Círculo” y el Club Social⁶⁷ costearon, en 1920, la obra por la que se pagó la cifra más elevada durante el período que nos ocupa: *Shanti el atalayero* de Ramón de Zubiaurre, a un valor de \$3.000. Mientras que con aportes privados ingresaron al MMBA tres obras, dos de las piezas fueron donadas por Rosa Tiscornia de Castagnino –*El mantón celeste* (Córdoba, 1928) de Antonio Pedone y *Vieja hilan-*

⁶⁵ Los datos aquí reproducidos fueron tomados de *Comisión de Bellas Artes. Libro de actas 1*, acto n. 56, del 27 de noviembre de 1921, art. 7 del reglamento. Relación escrita de lo actuado por dicha Comisión desde la fecha de su creación el 29 de julio de 1917 hasta el año 1925. (Copia facsimilar, Biblioteca del MMBAJBCR).

⁶⁶ Estas adquisiciones corresponden a: *Souligny sur Alles* de Marius Hubert Roberts, *La casa del viejo Bordari* de Cabanas Oteiza, *Retrato de mujer* (1922, Madrid) de Julio Moisés, *Descargadores* de Félix Pascual, *Peñas, quiscos y piquillines* (1926) de Mario Anganuzzi, *Naturaleza muerta* (1927, Córdoba) de Antonio Pedone, *Fin de otoño* (1929) de Luis Aquino, *Reunión de barcas* (1929) de César Pugliese y *Actividad* (1928) de Carlos Enrique Uriarte. De las obras compradas por la CMBA en Witcomb hasta 1935, la más costosa fue la de Julio Moisés (\$2.000, en octubre de 1924) y la de menor valor un dibujo de Alejandro Sirio (\$150, en 1933). Cf. Museo Municipal de Bellas Artes. *Libro de registro 1*.

⁶⁷ En el *Libro de registro 1* del MMBAJBCR solo figuran estos dos aportes, no se menciona en cambio la participación en la compra que, según *La Revista de ‘El Círculo’*, tuvo Juan B. Castagnino (cf. *La Revista de ‘El Círculo’*. Rosario, v. 1, noviembre-diciembre de 1920, p. 224

do de Francisco Vidal– y en 1920 Esteban S. Brusaferrí compró con igual destino *El tío Romualdo* de Valentín de Zubiaurre.

La familia Brusaferrí figuraba entre los fundadores y representantes del comercio e industria de Rosario. Procedente de Milán, Esteban Brusaferrí (padre), había abierto a mediados del siglo XIX un negocio de efectos navales y ferretería. Más tarde su establecimiento se había desarrollado y transformado: para 1914, la firma Brusaferrí e Hijos ofrecía materiales para la construcción y para la fabricación de vehículos, y toda clase de maquinarias industriales. Llegado a la ciudad casi sin recursos, Brusaferrí había prosperado económicamente y mientras lo hacía, ganaba también poder político, de modo que llegó a ser miembro del Consejo Municipal.⁶⁸ Este comerciante es un miembro paradigmático del patriciado local de entonces: compuesto por “hombres nuevos” y gestado dentro de un marco de considerable movilidad social pero que con el tiempo comenzaría a encapsularse, generando sus propios modos de diferenciación y reconocimiento.

Además de los agentes o empleados de las empresas concesionarias del puerto, el ferrocarril o la banca, muchos de los *prohombres* de la ciudad se hallaron ligados igualmente a la estructura financiera y crediticia y a aquella otra del comercio. Fueron asimismo iniciadores, personajes clave o miembros, de distintas corporaciones y clubes que los aglutinaron por su origen étnico, sus inclinaciones políticas, sus actividades económicas o las que elegían como esparcimiento, su acción filantrópica, o simplemente por el lugar que ocupaban dentro de los cada vez menos dinámicos espacios sociales.⁶⁹ Podían formar parte de estos organismos de manera alternativa o simultánea. Tal es el caso de Fermín Lejarza miembro de la Asociación Cultural “El Círculo”, integrante de la Comisión de Artes de esa institución, y presidente de la CMBA. Entre 1908 y

⁶⁸ Luzuriaga y Navasques (editores), op cit., p. 52.

⁶⁹ Cf. Fernández, Sandra, “Las figuras institucionalizadas de asociación” .En Sandra Fernández (directora del tomo), *Nueva historia de Santa Fe - Tomo VII: sociabilidad, corporaciones, instituciones (1860-1930)*. Rosario, Prohistoria, La Capital, 2006, p. 27-43.

1914, Lejarza encabezó asimismo el Club Social,⁷⁰ como ya hemos visto, uno de los clientes con que contó Witcomb en Rosario.

Frente a las “conflictivas” masas migratorias que arribaron en el marco de la primera guerra, este grupo parecía sentir una imperiosa necesidad de diferenciarse de los recién llegados y una de las formas de distinción podía hallarse en el consumo. Para comienzos de la década del '20, cuando la economía comenzaba a recuperarse, la práctica diferenciada del consumo ponía de un lado a quienes sólo adquirirían alimentos, vestidos, cigarrillos o bebidas, y del otro a aquellos que eran capaces de costear bienes de precios elevados como automóviles, joyas, ropas de confección, vacaciones, antigüedades y arte.⁷¹ En Rosario, en muchos casos, el acelerado incremento del primero, hacía posible el segundo. La lenta pero progresiva multiplicación de salas de exhibiciones en la ciudad fue en parte producto de este proceso de búsqueda de distinción social. Queda por ver qué sucedió luego de que en 1929 la gran crisis económica trastocara nuevamente todos los términos.

CONCLUSIONES

A principios de siglo XX, mientras se afianzaba en su rol de ciudad puerto y al calor del impulso agroexportador y comercial, Rosario se transformó en un enclave urbano que pugnaba por crearse un sitio en la trama cultural del país. En esas décadas iniciales, la creación del Museo de Bellas Artes y la aparición de salones oficiales y privados permitieron a los artistas, exhibir y vender sus obras, y

⁷⁰ Fundado en 1873 “por un grupo de caballeros pertenecientes a lo más granado de la sociedad rosarina” y que desde sus comienzos “se desplegó con sumo rigor en la elección de socios” (*Monos y Monadas*. Rosario, a. 2, n. 30, 1 de enero de 1911, s.p., Fondo documental del CEHIPE), el Club Social se creó como sitio de reunión y esparcimiento de “los vecinos de la ciudad”. Hasta la década de 1930, tuvo su sede en la calle Córdoba entre Sarmiento y Mitre. Actualmente funciona en un local Santa Fe al 800.

⁷¹ Cf. Fernández, Sandra, “La invención del consumo”. En Fernández, Sandra (directora del tomo), *Nueva historia de Santa Fe - Tomo VIII: identidad y vida cotidiana (1860-1930)*, op. cit. p. 157-199.

a la vez confrontar sus producciones con las de otros, nacionales y extranjeros. Es en estas exhibiciones, además, donde se abrieron nuevas líneas para el coleccionismo local, que a mediados de la década del '10 comenzaba a interesarse por el arte nacional. También se nutrió allí el acervo del MMBA. No cabe duda, por tanto, que la existencia de esta institución, con sus exhibiciones periódicas, significó un gran estímulo para la producción plástica y un aliciente para el establecimiento de galerías comerciales. Independientemente de las adquisiciones que podían realizarse en el extranjero o en Buenos Aires, las obras exhibidas en estos salones delimitaron el universo inmediatamente disponible de aquello que se podía coleccionar.

En este panorama, el rol desempeñado por el Salón Witcomb, es complejo y significativo. Sus estrategias de comercialización le permitieron no sólo insertarse en el medio local sino también contribuir a la conformación y afianzamiento del mercado artístico en la ciudad. Dada la escasa proporción que las adquisiciones efectuadas allí por o para el MMBA representan en la comparativamente amplísima oferta de la firma, estas transacciones no parecen haber sido su principal sustento. La actividad ininterrumpida de Witcomb en Rosario indica que este salón de exposiciones y casa de fotografía debió poder mantenerse o bien mediante las otras funciones de la firma o bien en base al coleccionismo privado.

Durante sus primeros diez u once años de trayectoria en la ciudad, Witcomb exhibió obras de españoles, argentinos, franceses e italianos, contribuyendo a la transformación del gusto estético pero también adaptándose a las demandas, insistiendo con aquellos artistas que parecían tener mayor fortuna comercial.

Entre la programación de la casa matriz en Buenos Aires y la de la filial rosarina, las relaciones fueron cambiantes. En el período que va de 1918 a 1929 las exhibiciones podían realizarse primero en Rosario y luego en Buenos Aires –como sucedió con Dante Verati, Felix Pascual, Antonio Berni y quizás la de Luis de Servi– o hacer el camino inverso, como sucedió sobre todo con los envíos traídos por *marchands* como Justo Bou o Domingo Viau. También

hubo un importante número de exhibiciones que en Rosario podían programarse con independencia.

A riesgo de cometer los equívocos propios de estar trabajando con una serie incompleta, podríamos afirmar que el perfil de la institución no sufrió variaciones considerables, sino que más bien conservó un perfil de justa medianía. Incluso cuando en la segunda mitad de la década del '20 el MMBA comienza a mostrar cambios en sus políticas de adquisiciones (la compra de dos obras de Pettoruti en 1927 es un ejemplo de ello), Witcomb no arriesgó fortuna en renovarse. En 1929, a instancias de la CMBA, se presentó en Rosario el denominado “Nuevo Salón” –que había sido exhibido previamente en Buenos Aires– en el que figuraban obras realizadas por la “nueva generación de artistas plásticos” de esa ciudad. Pero al mismo tiempo que en el MMBA tenía lugar esta “exposición de artistas de vanguardia” –que incluía piezas de Juan Del Prete, Norah Borges, Raquel Forner, Alfredo Guttero, Xul Solar, Lino Enea Spilimbergo y Butler⁷² en la sala Witcomb se presentan obras costumbristas como las del pintor mendocino Fidel de Lucía o las del escultor uruguayo –de marcado sesgo criollista– Federico Escalada. Aún en 1933 Witcomb Rosario ofrecía a su público obras de Maristany y en 1934 pintura moderna y escuela de 1830, como lo hacía veinte años atrás. Quizás esta persistencia en sus políticas se debió a que los coleccionistas que frecuentaban Witcomb, constituían en gran medida un público conservador.

A fines de 1929, año en que cerramos el seguimiento de las actividades de Witcomb en Rosario, catalizaban –con la caída de la bolsa de Nueva York– los efectos de crisis episódicas que habían acompañado la relativamente próspera economía de la década y para las cuales aún no se había planteado salida. A las secuelas de la crisis mundial del sector primario del '28, se sumó entonces la suprema-

⁷² Inauguró en Rosario a fines de octubre y permaneció abierta hasta el 20 de noviembre de 1929. Sobre la recepción que tuvo en el medio porteño cf. Diana Wechsler. “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”. En Burucúa, José E. (director del tomo), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, tomo 1, p. 289-290 y 296.

cía ganada por el puerto de Buenos Aires, merced a contratos mal negociados y a problemas de navegabilidad del Paraná. Como en el resto del país, en Rosario la tasa de desempleo impactó valores sin precedentes, fruto de las reducciones del personal fabril y del cierre de algunas de sus industrias.⁷³ El accionar de Witcomb sin embargo no parece resentirse a causa de estos derroteros, ya que la firma continuó trabajando en un perfil que era sustancialmente semejante a aquel con que había comenzado sus actividades en la ciudad. En lo que respecta a las adquisiciones del MMBA, en el período que va desde 1929 –fecha límite de este trabajo– hasta el año 1938 –año en que Witcomb se retira definitivamente de Rosario – sólo se efectuaron otras tres compras directas en la galería: *Naturaleza muerta* de Antonio Fioravanti y *El lago de cisnes negros* de Atilio Malinverno, en 1930; y *La pulpería* de Alejandro Sirio, en 1933.

Es decir que hasta 1938, el MMBA adquirió directamente en Witcomb un total de doce obras. Es lógico que esto no hiciera del Museo un consumidor de peso en la economía de la firma, pero comparativamente éste realizaba en Witcomb una enorme proporción de aquellas compras que no efectuaba en los salones o en otras exposiciones que tenían lugar en su local. Durante el mismo período, de Casa Pardo de Buenos Aires, proviene sólo una obra, dos de la Cooperativa Artística de Rosario y del Salón Müller de Buenos Aires, las ocho obras de Fader mencionadas y tal vez una de Octavio Pinto.⁷⁴ Por tanto, el MMBA no fue el principal cliente de Witcomb, aunque este sí fue su mayor proveedor.

⁷³ Álvarez, Juan, *Historia de Rosario (1689-1929)*, op. cit., p. 493-495. Ver también, Martín, María Pía y Mugica, María Luisa, “La sociedad rosarina entre 1930 y 1955. Crisis y recuperación.” En Falcón, Ricardo y Stanley, Myriam (directores), *La Historia de Rosario: economía y sociedad*, op. cit., p. 184-187.

⁷⁴ Los datos aquí reproducidos fueron tomados del *Libro de registro 1* del MMBAJBCR. Respecto de la obra de Pinto, consta allí que ésta proviene de la “exposición individual” del artista y que ingresó al acervo del Museo en noviembre de 1921. En el *Libro de actas I*, acto n. 56, se consigna que a moción de Emilio Ortiz Grognet, la elección recayó en el n. 11 del catálogo titulado *Hora baja (Valldemosa)*, pero en el catálogo del Salón Müller de octubre de 1921, esta pintura corresponde al núm. 15 (cf. *Octavio Pinto 1919-1921*. Buenos Aires, Galería Müller, octubre de 1921.)

Hacia 1932, Witcomb avanzaba sobre la plaza mendocina y sólo dos o tres años más tarde comenzaba a restringir su presencia en Rosario pero, mientras duró su accionar, contribuyó grandemente a la dinamización del medio artístico local. En el recuerdo de Luis Ouvrard, este salón “era a toda hora el punto de reunión de artistas y de gente que gustaba del arte, gente que tenía cuadros, que compraba”.⁷⁵ Como lugar de sociabilidad y como promotora del mercado artístico en Rosario, Witcomb ocupó un sitio indiscutible. Su fecunda labor fructificó en el surgimiento de la Galería Renom (enero de 1935) que en un principio mantuvo un perfil semejante al que la firma porteña había forjado, y cuya trayectoria se prolongó por varias décadas más.

⁷⁵ Guillermo Fantoni. “Aproximación a la historia de vidas: conversaciones con Luis Ouvrard”. *Anuario de la Escuela de Historia*, Segunda época, n. 11, UNR, Rosario, 1985, p. 296-297)

BIBLIOGRAFIA

- Álvarez, Juan.** *Historia de Rosario (1689-1939)*. Rosario, UNR Editora, 1998.
- Artundo, Patricia.** “La Galería Witcomb y la difusión del arte español en la Argentina”, en *Arte Español en Río de la Plata*, Rosario, CEHIPE, en prensa.
- Baldasarre, María Isabel.** *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006.
- Barriera, Darío** (director de la colección). *Nueva historia de Santa Fe*, Rosario, Prohistoria-La Capital, 2006, tomos VI-IX.
- Beck-Bernard, Lina.** *El Río Paraná: cinco años en la confederación argentina, 1857-1862*. Buenos Aires, Emecé, 2001. (1ª edición: 1864, en francés)
- Bonaudo, Marta** (directora del tomo). *Imaginario y prácticas de un orden burgués. Rosario, 1850-1930. Los actores entre las palabras y las cosas*. Rosario, Prohistoria, 2005. Tomo I.
- Bourdieu, Pierre.** *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1998.
- Devoto, Fernando.** *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2003.
- Burucúa, José E.** (director del tomo) *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, tomo 1.
- Cipollini, Rafael** (compilador). *Manifiestos argentinos. Política de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.
- El Círculo. *Actos conmemorativos del vigésimo quinto aniversario de la fundación de El Círculo*. Rosario, s.f. [1938?]
- Fantoni, Guillermo.** “Aproximación a la historia de vidas: conversaciones con Luis Ouvrard”. *Anuario de la Escuela de Historia*, Rosario, Segunda época, n. 11, UNR, 1985, p. 279-339.
- Fernández, Sandra.** “La negación del ocio. El ‘negocio’ de la cultura en la ciudad de Rosario a través de la Asociación ‘El Círculo’ (1912-1920)”. *Andes*, Salta, n. 14, Universidad Nacional de Salta, 2003, p. 247-274.

- Fernández García, Ana María.** “El mercado internacional de la pintura española en el Siglo XIX”. En *Arte español en Río de la Plata*, CEHIPE, Rosario, en prensa.
- Gutiérrez, Ramón y Graciela VIÑUALES.** *Evolución de la arquitectura en Rosario. 1850-1930*. Dáctilo-escrito. (Ref. A6762, Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, UNR, Rosario, 1977).
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo.** “El Hispanismo como factor de mestizaje estético en el arte americano (1900-1930)”. En: *Iberoamérica mestiza: encuentro de pueblos y culturas*. Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX, 2003, p. 167-185.
- Gschwind, Juan Jorge.** *Algunos antecedentes para la historia de la cultura de Rosario*. Rosario, 1946.
- Lloyd, Reginald.** *Impresiones de la República Argentina en el siglo XX. Su historia, gente, comercio, industria y riqueza*. Londres, Lloyd's Greater Britain Publishing Co. Ltd., 1911.
- López Carvajal, María de la Paz.** *El problema de la identidad en el arte argentino. La posible influencia en la configuración de la colección del Museo Municipal de Bellas Artes (1917-1937)*. Tesina final de carrera para la Escuela de Bellas Artes de la UNR, 1997. Dáctilo-escrito, Biblioteca MMBAJBC.
- Luzuriaga, A. D. y Navasques (editores).** *Álbum historiográfico del Rosario*. Rosario, 1914.
- Martínez, Rosendo.** *Apuntes. Exposiciones de arte en Buenos Aires. Salones Witcomb 1896-1916*. Buenos Aires, s.f. [1934?]
- Mantobani, José María.** “Notas sobre el problema de la creación de los primeros balnearios argentinos a fines del siglo XIX”. En *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona. n. 11, 1 de diciembre de 1997 [ISSN 1138-9788].
- Montini, Pablo.** “El arte bajado de los barcos: la primera etapa de la colección de ‘Pinturas y dibujos’ de Juan B. Castagnino, Rosario 1907-1915”. En *III Jornadas nacionales. Espacio, memoria e identidad*, Rosario, UNR, septiembre de 2004.
- Pacheco, Marcelo (dirección).** *Memorias de una galería. Archivo Witcomb 1868-1971 Fundación Espigas*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000

- Ricardone, Natalio; Torres Portillo, Julio y Velloso Columbres, M.J.** (editores). *El Libro del Rosario*. Rosario, 1925.
- Rocchi, Fernando.** “Consumir es un placer: la industria y la expansión de la demanda en Buenos Aires a la vuelta del siglo pasado”. En *Desarrollo Económico*, vol. 37, n. 148 (enero-marzo 1998), p. 533-558.
- Romero, José Luis.** *Estudio de la mentalidad burguesa*. Buenos Aires, Alianza, 1996.
- Rusiñol, Santiago.** *Un viaje al Plata*. Madrid, V. Prieto, 1911.
- Stullitel, Isidoro.** *Cronología del arte en Rosario*. Rosario, Biblioteca Popular, 1968.
- . *Crónicas, documentos y otros papeles*. Rosario, edición del autor, 1971.
- Tomasini, Jorge** “Antecedentes de la creación de museos en Rosario. El Dr. Antonio F. Cafferata”. *Revista de historia de Rosario*, a. 30, n. 40, Rosario, 1992, p. 69-81.
- Videla, Oscar y Fernández, Sandra.** “La evolución económica rosarina durante el desarrollo agroexportador”. En Falcón, Ricardo y Myriam Stanley (directores del tomo). *La historia de Rosario: economía y sociedad*. Homo Sapiens, Rosario, 2001, tomo 1, p. 55-110.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- Revista de ‘El Círculo’*. Órgano de la institución cultural ‘El Círculo’. Rosario, vol. 1. (1919-1920) y vol. 2 (1924-1925).
- Revista de La Bolsa de Rosario de Rosario*. Rosario, agosto de 2005, Año XCV, N° 1496

ARCHIVOS Y FONDOS DOCUMENTALES

- Biblioteca y Escuela de la Asociación de Mujeres de Rosario**
Diario *La Capital*. Rosario, años 1914 y 1918-1935

UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de investigaciones “Julio E. Payro”

Archivo virtual Payro: www.archivopayro.org.ar

Fondo documental del Centro de Estudios Históricos e Información Parque de España (CEHIPE):

Brújula. Arte Literatura y Crítica. Colección Mikielievich, periódicos varios de Rosario (1873-1976).

La Gaceta del Sur. Colección Mikielievich, periódicos varios de Rosario (1873-1976)

Monos y Monadas. Semanario festivo, literario y de actualidades. Rosario, años 1910-1911 y 1935.

Fundación Espigas

Archivo Witcomb

Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” de Rosario

Libro de actas n. 1, años 1917-1925

Libro de actas n. 2, años 1925-1933

Libro de registro n. 1 de obras ingresadas al acervo del Museo.

LA HISPANIDAD EN EL
GUSTO ARTÍSTICO DE LA
BURGUESÍA ROSARINA.
EL CASO DE LA
COLECCIÓN ESTEVEZ,
1920-1930

por

ANALÍA VANESA DELL'AQUILA

El Museo Municipal de Arte Decorativo de Rosario ocupa hoy la residencia adonde vivieron Firma (1874-1964) y su esposo Odilo Estévez (1870-1944). Sabemos que fue por voluntad expresa del matrimonio Estévez que la propiedad tuvo destino de Museo,¹ legando de este modo a la ciudad un espacio emblemático de las artes decorativas, característico y propio de un particular contexto social. Cumplir con dicha voluntad significaba conservar el patrimonio Estévez tal como permaneció durante décadas que van desde 1923, fecha en que luego de algunas reformas el matrimonio comenzó a “decorar” su espacio de residencia, hasta la muerte de Firma Estévez en marzo de 1964. La ordenanza Municipal que en 1968 convirtió la antigua casa del matrimonio Estévez en Museo evitó el desmembramiento del patrimonio adquirido y acumulado por la pareja que, sin descendencia directa, adoptó a su sobrina Lilia Arijón, destinataria junto a la Municipalidad de parte del legado de la pareja.

El abordaje desde la historia cultural, superando el límite de la historia del arte concebida en su forma tradicional, así como de las fronteras de la sociología del arte de hace que el presente trabajo se inscriba en una perspectiva más amplia. Es así que se articulan el análisis cultural con elementos de la historia social recurriendo a estudios específicos sobre la burguesía rosarina que han ayudado a construir nuestro objeto de estudio.²

El terreno fértil que significa el campo de investigación sobre coleccionismo de arte, implica también encontrarnos con enormes

1 El Testamento de Firma Mayor de Estévez fue leído el 10 de noviembre de 1964. En el mismo, expresó su voluntad de que la casa y la colección se legara a favor de la ciudad y en memoria de su esposo. En copia de extracto del Testamento en Archivo del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez.

2 Nos referimos en particular a los trabajos de Videla, Oscar: *La burguesía rosarina ante las transformaciones y límites del modelo agroexportador: la Bolsa de Comercio de Rosario (Corporación y regulación del mercado entre fines del siglo XIX y los comienzos del siglo XX)*. Tesis Doctoral Mención Historia. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario y Fernández, Sandra: “La arena pública de las ambiciones privadas. Relaciones sociales y asociacionismo en la difusión de la cultura burguesa: Juan Alvarez y El Círculo de Rosario (1912-1920)”. *Revista Tierra Firme*, nro. 78. Págs. 229-247. Editorial. Fundación Tierra Firme, Caracas, Venezuela, 2002.

silencios y escasez de fuentes biográficas y de registros sobre los itinerarios seguidos. La falta de registros de los propios coleccionistas redobla la tarea de indagación sobre la filiación de obras y la correcta catalogación de las mismas. Son escasas también las referencias a ciertos pasajes biográficos, en particular los referidos a las condiciones que fundamentan la temprana emigración de Odilo Estévez en 1844 de Freas de Eiras en la provincia de Orense a los catorce años. Del mismo modo es esquiva la información acerca de su educación formal e informal, entre otras cuestiones. Sobre estos silencios, y la colección en sí misma, es que trataremos de dar cuerpo a lo que se nos parece en un primer momento como algo abordable sólo parcialmente a partir de la huella que dejó de su vida: un monumento; y, como bien sabemos, los monumentos no son el cuerpo ni el alma de los muertos sino una imagen construida con toda intencionalidad.

Sobre ésta base pensamos el legado del matrimonio a la ciudad; como una voluntad que nacería de un sentimiento libre de egoísmo, el cual es uno de los propósitos de todo coleccionista –por lo menos propósito declarado– que consiste en llevar a cabo una labor pedagógica, así, su acceso a determinados bienes culturales facilitaría el acceso a quienes no pudieran hacerlo por sus propios medios.

Para el caso estudiado, este rol pedagógico se correspondería con las características del manejo del poder de los sectores tradicionales que gobernaron entre 1880 y 1916 (régimen oligárquico), pensando en determinado grupo social como el de los más aptos para disponer de los manejos tanto políticos y económicos, como culturales. Es entonces como “desde arriba” se otorga (mejoras laborales, leyes, libertad política, bienes materiales y culturales) de manera tanto caritativa como especulativa según los grados de tensión y necesidad de descompresión con grupos subalternos, y cuidando muy bien de no poner en riesgo el lugar propio.

El caso de Rosario presenta una burguesía en ascenso que pretende adquirir ciertos rasgos del patriciado o bien, entrar a su círculo a la vez que van conformando su propio campo cultural. Veremos

que para ésta época es cuando se configuran más definidamente los límites sociales y culturales entre diferentes sectores, pero se trata de límites de ninguna manera cerrados, sino en permanentes intercambios y “luchas de representación”³ entre los grupos.

La burguesía del período que nos compete tiene a su disposición, ya desde mediados del siglo anterior, las investigaciones y los enormes adelantos de las ciencias así como los avances de las disciplinas que les permiten moverse en el espacio y el tiempo con facilidad, además de contar con el poder suficiente como para usufructuarlas y ostentar los resultados, apropiándose de ellos.

El caso que trabajamos muestra características particulares, que no pasan exactamente por tratarse de una heterogénea colección, habituales entre los “notables” de períodos de fines del XIX y principios del XX en territorio americano,⁴ sino porque tiene los elementos que permiten pensar la configuración de la burguesía como grupo social. En este trabajo intentaremos dejar asentados éstos elementos para poder desarrollarlos más exhaustivamente en próximas investigaciones.

Debemos tener en cuenta la particularidad del período, que es en el cual Odilo Estévez define en mayor medida el corpus de la colección por el volumen de compras efectuado entre 1920 y 1930.

Se trata del período de entreguerras y anterior a la Gran Crisis de 1929 cuando su negocio de la Yerbatera Paraguaya está en el esplendor al cual se había subido en la primera década del siglo. Los viajes a Europa se suceden aprovechando la proliferación de obras de arte en el mercado que en gran parte ha contribuido a poner en circulación la propia guerra a partir de confiscaciones de bienes, ruina o muerte de sus propietarios. Las fortunas nacies o crecientes de los clientes americanos encuentran oportuno destino para acompañar el prestigio de los negocios.

³ Concepto trabajado por Chartier, Roger: *El mundo como representación*. Edit. Gedisa, Barcelona; 1996

⁴ Pensamos en la colección de Henry Clay Frick. (1849-1919) en Nueva York y de tantas casas de la elite porteña que podemos recorrer a través de la revista Plus Ultra durante el período 1919 a 1925.

Vemos también que aquí en Argentina, las ciudades del Litoral y de Buenos Aires adquieren una fisonomía más definidamente modernas, tanto en su configuración de entramado como en su arquitectura; los espacios donde viven los llamados “sectores populares” y la elite están diferenciados por barrios y, ligados a ellos, los espacios de sociabilidad. En este sentido surgirán determinadas estrategias para demarcar diferencias que, por parte de la elite, presentará un aparentemente contradictorio apego a lo tradicional como inserción en la modernidad cultural.

En Buenos Aires, un mecanismo defensivo de la elite “criolla” ante “el aluvión” y ascenso de inmigrantes hace que entre elementos de dicho apego a las tradiciones (urgentemente configuradas) revitalice lo español como parte del “acervo nacional”. En Rosario, donde la elite la han conformado y siguen haciéndolo los propios inmigrantes, el único elemento “tradicional” en común con la capital será lo español, coincidentemente con la identidad de origen de muchos de ellos. En este marco se inscribe nuestro protagonista junto a su colección.

La colección del matrimonio Estévez podría ubicarse entre aquellas destinadas a cumplir en mayor medida, una función decorativa; siendo, además por cierto, funcional a un imaginario inter e intra burgués de la época, sin pretensión de parte de los compradores de convertirse en especialistas ni de ir más allá de la “exhibición social”. Aunque con la particularidad que su mentor (creemos que es entero mérito de Odilo Estévez con escasa participación de su esposa en las decisiones de compras) tiene un “ojo” tan sagaz para las compras de objetos de arte, y pintura en particular, como para los negocios.

Son estos mismos elementos (la exhibición social vinculada al prestigio personal y la sagacidad de hombre de negocios) los que hacían que las obras fuesen adquiridas con ciertas certezas de autenticidad; lo cual implicaba que antes de su compra fueran certificadas, haciéndose asesorar por especialistas y galerías prestigiosas para no caer en fraudes que descalificaran a su comprador (de lo que sin embargo, no estaba exento).

La colección no presenta un ordenamiento específico en lo que podrían ser “series”, tampoco hay establecido un criterio en particular más que los de las preferencias epocales por determinados períodos como son los siglos XVII a XIX. El eclecticismo de lo coleccionado, como su falta de referencias en anotaciones o cualquier tipo de registros, se despegan de las características de un coleccionista “conocedor” que inventaría, traza estrategias de compras o proyecta futuras adquisiciones.

Nuestro caso habla de cierto amateurismo junto con el aporte a la construcción de un imaginario que se sustenta en un pasado de poderosos (los antiguos poseedores de las obras y de la propia casa) para, de alguna manera, construir el propio presente anclándose en ese pasado, dado que el pasado personal no alcanza a legitimar el poder que actualmente detenta.

LOS PROTAGONISTAS

Odilo Estévez Yañez nació en Freas de Eiras el 4 de marzo de 1870; en 1884 llegó a la Argentina con catorce años estableciéndose en Colón, Entre Ríos, para trabajar como empleado de comercio primero y posteriormente como viajante comercial del molino yerbatero Macías. Nada sabemos de él por estos años hasta su casamiento en 1899 con Firma Mayor Taltabull cuya familia, de origen catalán, había tenido su momento de esplendor en la década de 1880 por ser propietarios de una fundición. Entendemos que para esta época Odilo contaba con cierto bienestar económico como para ser aceptado por una familia que requeriría para sus hijas un “buen candidato” que mantuviera o superara el lugar social ocupado hasta el momento.

Una de las premisas que debemos tener en cuenta es que la aparición de los Estévez en la escena pública local, en la primera década del siglo XX, se corresponde con el momento cúlmine de la expansión agroexportadora y de la burguesía en general. La confluencia de la economía y su grupo social representativo se plasmó,

en 1899, en un espacio corporativo referencial como es la Bolsa de Comercio.⁵ Dicha burguesía estaba conformada en gran parte por aquellos inmigrantes llegados entre 1858-1895 (en general se trataba de varones solos) que primero se insertaron en el auge cerealero del período 1887-1895 y luego, intervinieron en la economía urbana y regional en calidad de empresarios y participando activamente en instituciones étnicas y demás corporaciones económicas y culturales.⁶ Lo destacable de los inmigrantes españoles es que se volcarán mayoritariamente a actividades comerciales.

El caso de Odilo Estévez es que en 1905 contaba con capital suficiente, luego de haber sido empleado y viajante del Molino Macías, como para asociarse a Carlos y Arturo Escalada y fundar la “Yerbatera Paraguaya” (que al año siguiente sería Estévez y Cía. al cambiar de socios) perfilándose así como “modelo de empresario” y aportante al progreso de la región, según publicaciones de la época.⁷ Estaba en condiciones también de diversificar su economía y lo hace adquiriendo tierras para la explotación agropecuaria a la cual se dedicó hasta los últimos años de su vida.

Su esposa Firma (1864-1974) contaba con la educación propia de las niñas de sociedad, con marcada tendencia a actividades

⁵ Para este tema en particular y la conformación de la burguesía como grupo social, ver Videla, Oscar: *La burguesía rosarina ante las transformaciones y límites del modelo agroexportador. la Bolsa de Comercio de Rosario. (Corporación y regulación del mercado entre fines del siglo XIX y los comienzos del siglo XX)*, op. cit. y PONS, Adriana y Videla, Oscar: “Formación de una burguesía local e inmigración española en la Rosario agroexportadora”. (Mimeo). Año 2005.

⁶ PONS, Adriana y Videla, Oscar; *Ibidem*.

⁷ Hemos recorrido una serie de notas periodísticas que lo presentan como ejemplo de empresario próspero, moderno y modernizador, como autoridad a la hora de ser consultado respecto de aspectos generales de la economía nacional. Las mismas son: “Yerbatera Paraguaya de Odilo Estevez (sin firma). *Monos y Monadas*; Rosario, 16 Octubre de 1910, pp. 11-15.

República Argentina en el S. XX, su historia, gente, comercio, industrias y riquezas. Lloyd's Greatest Britain Publishing Co. Ltda.. Londres junio 1911.

Argentina Edición Especial en Homenaje a S.R. el Príncipe de Gales con motivo de su visita a la República Argentina. Publicación de la Sociedad de Publicidad Sudamericana. Monte Domecq y Cía. Ltda. 1926. Las dos últimas fuentes, localizadas en : Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estevez.

artísticas que desarrollaran la "sensibilidad del bello sexo", que ya de por sí debían tener para ser buenas y comprensivas esposas de "hombres racionales" que el mundo de los negocios requiere. Esta es la diferenciación de los roles sexuales que se da en forma conjunta a la separación entre lugar del trabajo y el hogar. Firma tuvo una correcta educación, aprendió piano y se interesó particularmente por la pintura aunque sin llegar a desarrollar este arte de manera sistemática ni mucho menos profesionalmente sino que será parte de sus ratos de ocio de puertas adentro.

El matrimonio encontró perfecta ubicación en el entramado social rosarino donde la fuerte presencia inmigratoria trastoca y reordena las posiciones sociales; por ende, lo étnico⁸ se encuentra indisolublemente ligado a dichas posiciones y relaciones. Encontramos entonces a individuos que figuran en lugares de liderazgo sectorial ya sea político o social, y lo harán también en sus instituciones étnicas.

Odilo Estévez no será la excepción, fue fundador del selecto Club Argentino de Pelota (18 de Julio de 1922); socio durante cuarenta años del también elitista Club Social (fundado en 1874) para el cual hizo traer de España las mayólicas de su hall y construir el natatorio; entre 1936-37 fue miembro de la comisión del Hospital Español y como su constante benefactor hasta su muerte; además de asiduo concurrente al Club Español, espacio de sociabilidad burgués por excelencia y de mantenimiento de la memoria colectiva de los residentes españoles.

Consecuentemente con sus negocios, se incorporó a la actividad política: amigo personal de Lisandro de la Torre, se pliega a las filas de la Liga del Sur,⁹ desde donde el creciente poder económico local trata de obtener posiciones políticas disputando y desafiando

⁸ Ver: Fraguas-Monsalve: "Procesos de conformación de la identidad étnica en América Latina" *Antropología*. Comp: Lischetti, Mirtha. Edit. Universitaria de Buenos Aires; Buenos Aires. 1994. Pags.181-206.

⁹ Partido creado por Lisandro de la Torre en 1908.

a los poderes provinciales, y mostrándose como interlocutores válidos frente a los nacionales.

La elite económica rosarina, entre fines del siglo XIX y principios del XX, se perfila como clase entendida y percibida en estos términos tanto por sí misma como por el resto de la sociedad a partir de una serie de características particulares, generando una cultura distintiva y una esfera pública asociada a ella. Lo público y lo privado se imbrica para dar lugar a un mundo de representaciones hegemónicas, apelando para ello tanto a lo simbólico como a lo concreto¹⁰ (pensamos en políticas destinadas a los sectores populares y a la actividad política partidaria posterior a la Ley Sáenz Peña).

Encontraremos entonces que en 1913, el poder económico de la ciudad de Rosario, constituido en clase social, estaba en condiciones de mostrar que superaba la condición de “ciudad fenicia”,¹¹ fuerte estigma que se siente y vive de manera traumática. Entre tantas actividades para desligarse de ello, y mostrarse ante la elite porteña como par ó bien pretendiendo emularla, es que organiza una muestra artística a partir de colecciones particulares: se tratará del Primer Salón de Bellas Artes y que por tan destacado motivo ameritaba la presencia del presidente Roque Sáenz Peña. El grupo organizador de dicho evento es el que, desde la fundación de la Biblioteca Argentina en 1910, funda la asociación *El Círculo*, agrupación de carácter cultural que desembocará en la creación de la revista homónima y en el sostenimiento y administración del antiguo Teatro Opera inaugurado en 1904, luego llamado también *El Círculo*.

Nos detenemos brevemente en la *Revista de El Círculo* por el hecho de ser una publicación que, como dijimos, era impulsada

¹⁰ Fernández, Sandra: “La arena pública de las ambiciones privadas. Relaciones sociales y asociacionismo en la difusión de la cultura burguesa: Juan Álvarez y El Círculo de Rosario (1912-1920)”, op. cit., p. 14.

¹¹ Juan Álvarez destaca la importante actividad cultural de la ciudad mediante el aporte de personas destacadas, con el cual se superaría el negativo mote. Ver: Álvarez, Juan: *Historia de Rosario*. (s.n.). Buenos Aires, 1943; p. 637

por destacados hombres locales como Rubén Vila Ortiz, Rubén Muniagurria, Luis Ortiz de Guinea, Raúl Lagos, Juan Álvarez, Nicolás Amuchástegui, Emilio Ortiz Grognet, entre otros, y a quienes años más tarde se incorporan los hermanos Angel y Alfredo Guido.¹²

La publicación que apareció el 1° de enero de 1919, da cuentas de la cultura de dicha élite que se alimenta entre ella y a la vez permite el acceso al resto de la sociedad con su adquisición o suscripción. Su materialidad, entre otras cosas, consiste en un papel tipo ilustración que permite, en muchos de sus números, la reproducción de pinturas; un arte gráfico que durante tiempo prolongado estuvo a cargo de Alfredo Guido, mostraba en sus números a una sociedad que nada tendría que envidiarle a aquella reflejada en la porteña revista *Plus Ultra*, tanto en sus formas de vida como en tipos de consumo.

Por ejemplo en 1919¹³ encontramos publicidad de la Casa Castellani –“importadores y galería de arte”–; reseña de una exposición en Witcomb y notas con características muy similares a lo publicado en *Plus Ultra*; esto es, con todos los condimentos necesarios para dirigirse a un interlocutor de los sectores sociales referidos: reseñas de noticias internacionales acerca de exposiciones, reproducciones de obras de arte de museos internacionales y el Vaticano; publicidad destinada al confort y el consumo; poesía; fotografía y biografías de artistas (pintores y escritores). Una impronta distintiva, de carácter más netamente cultural que social, se establece claramente a partir de 1924 cuando adopta características propias que le dan los hermanos Guido a cargo de la dirección.

En el número de la “Primavera de 1923” aparece la reproducción de un cuadro de Van Den Ecckhout, de la colección de Don Odilo Estévez, en el marco de la Exposición de Arte Retrospectivo

12 Ampliamente trabajada por Sandra Fernández en su artículo ya citado y en otros trabajos de su autoría al respecto.

13 En el repositorio de el Teatro El Círculo, hemos relevado la revista de *El Círculo* en los números que van desde el año 1919 al año 1925. Y de la revista *Plus Ultra*, en el mismo repositorio, los números correspondientes al período 1916-1929.

organizada por El Círculo con motivo de la visita el presidente Marcelo T. de Alvear y de su esposa Regina Paccini. También se mencionan y reproducen algunas obras de las colecciones de Juan B. Castagnino, Rubén Vila Ortiz, Enrique Astengo, Pablo Recagno, Aurelia M. de Berdaguer; Domingo Benvenuto, Cleofila Lupi, Casiano Casas, Rafael Candia, Antonio Cafferata. La reseña, escrita por Fernando Lemmerich Muñoz, concluye “...*Amigos: un apretón de manos. Hemos embellecido este día gris y libertado nuestras almas*”,¹⁴ con claro guiño a unos “inter pares” que han “cumplido con la tarea” de mostrarse como grupo definido.

A lo largo de los números que cubren los años 1924-25 aparece periódicamente la publicidad de la Yerba 43, de la Yerbatera Paraguaya de Estévez, así como también los avisos de la sucursal Rosario de la Casa Witcomb y de Papis Hnos. (“muebles de estilo y decoración”).

Ya antes de la aparición de la revista, que sería el punto culmine y de referencia para la cultura local, el mencionado grupo se iba configurando y consolidando a través de la organización de salones de arte¹⁵ que darían lugar a la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario,¹⁶ fundada el 19 de julio de 1917 por el propio Intendente, teniendo en cuenta el éxito obtenido en el Salón de Otoño del año anterior.¹⁷

Estas actividades mostrarán¹⁸ la articulación entre políticas municipales y particulares que, además de las actividades culturales, generaban el juego político municipal. Serán las que paulatinamente darán lugar a las políticas sistematizadas destinadas a las

¹⁴ Revista *El Círculo*. Rosario. Primavera 1923. s.p..

¹⁵ El Primer Salón Nacional de Bellas Artes en la ciudad de Rosario, será el 24 de marzo de 1917. Contando con la presencia del Director del Museo Nacional de Bellas Artes, Sr. Cupertino del Campo.

¹⁶ Álvarez, Juan: *Historia de Rosario*, op. cit. ; p. 611.

¹⁷ Véase en éste volumen, donde Valeria Príncipe analiza las alternativas de éstas instituciones.

¹⁸ Fernández, Sandra: “La arena pública de las ambiciones privadas. Relaciones sociales y asociacionismo en la difusión de la cultura burguesa: Juan Álvarez y El Círculo de Rosario (1912-1920)” op. cit, p. 3.

artes plásticas. Además de los salones, existe un creciente interés por el desarrollo de instituciones de enseñanza y museos (Museo Municipal, por ejemplo, creado en 1920).

Odilo Estévez participaba de este doble juego, en su calidad de concejal, y como activo contribuyente a las gestiones culturales. Participaba de las actividades de la agrupación *El Círculo* aportando publicidad y permitiendo la reproducción de obras de su colección en su revista, concurriendo a eventos o convocatorias del grupo (tales como el préstamo de obras de su colección para exhibiciones).

Durante la década de 1920 asistimos a la consolidación de posiciones sociales y culturales tanto de los grupos como de los individuos dentro de ellos; el ascenso social rápido quedó atrás y se configuran grupos sociales más delimitados: la elite y los “sectores populares”¹⁹ dentro del cual encontramos diversas identidades sociales que no son necesariamente rígidas. Para Odilo Estévez es el período de conformación de su colección ya que la mayor cantidad de sus compras de arte las realiza luego de haber comprado su casa donde serán exhibidas, entre 1922 y 1929. Serán también años de reconocimientos en la esfera del quehacer cultural que siguió a la consolidación de su actividad empresarial.

En 1922, donó al Museo Municipal de Bellas Artes, una obra de Alfredo Guido, *Cristo yacente*. Este dato nos sugiere, además, que antes de comprar masivamente obras como lo hizo, ya era poseedor de pinturas y de ciertos conocimientos que le permitían participar de los altos círculos culturales, siendo también reconocido por sus pares desde el momento en que ocupaba cargos entre sus organismos. Pero es el único elemento que da cuentas de ello, fuera de la colección que comenzó a desarrollar a partir de la mudanza de su domicilio a calle Santa Fe (adonde se emplaza el actual Museo).

¹⁹ Según la caracterización que de ellos hace Luis A. Romero en “Los sectores populares urbanos como sujetos históricos”; recogido en: Romero, Luis A.: *Sectores populares, cultura y política*. Edit. Sudamericana, Buenos Aires. 1995.

Lo vemos alternar, a lo largo de la década referida, en cargos de la Comisión Municipal de Bellas Artes, pasando de tesorero en 1929 a vicepresidente en 1931.²⁰

En 1929, durante la presidencia de Antonio Cafferata en el Museo Municipal y Emilio Ortiz Grognet como secretario de la Comisión Municipal de Bellas Artes, dona cuatro obras que en el Libro de Registro del Museo figuran “donadas por Odilio Estévez”. Las mismas han obtenido la recompensa “Premio Estévez Adquisición”, consistente en \$1000 m/n. en concepto de “Premio Estímulo”,²¹ premio del cual no tenemos más registros que este y que, estimamos, duró sólo un año, en ocasión del XI Salón de Rosario.²²

El rol de su esposa en la conformación de la colección es incierta en gran medida. Sabemos que su participación en los círculos culturales y artísticos fue muy activa desde la muerte de su esposo y que no se dedicaba a actividades benéficas como otras damas de renombre; tampoco tenía demasiada actividad social más que la restringida al ámbito de la visita y a algunas salidas del matrimonio. Sabemos que su formación era la requerida para una mujer de la época y que tenía cierta afición al arte, la cual fue desarrollando en el marco de los viajes y la interacción con los espacios culturales a los cuales pertenecía su marido, ocupando un lugar relevante en

²⁰ En un artículo sin firma, el diario *La Prensa* lo destaca no ya como dueño de la Yerbatera; sino como “conocedor” y “apreciador” de arte, al presentarlo como “vicepresidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario, dedicado al “estudio y colección de obras de arte”. “Pinturas antiguas de la colección Estevez Yáñez en Rosario”. *La Prensa*, Buenos Aires, 5 de abril de 1931. Álbum de recortes. Archivo Museo Municipal de Bellas Artes Firma y Odilo Estevez.

²¹ Los ganadores fueron: Marchese Nelly (verdadero nombre: Marchese Manuel), Título: *El Loco de la Carrodilla* (Mendoza, 1926); no figura el procedimiento; Cittadini Tito, Título: *Puerto de Pallensa* (Mallorca), Técnica: óleo sobre tela; Planas Casas, Título: *San Juan Bautista* (1929), Técnica: madera; Ossali Orestes, Título: *Juventud*, Técnica: Piedra reconstruida.

²² Los Premios se distribuían de la siguiente manera: “Sección Pintura, Dibujo y Grabado”: *Primer Premio, adquisición para el Museo*, de \$6.000 m/n., Diploma y medalla de oro y cuatro Premios Estímulo, de \$1.000 m/n cada uno. Para la “Sección Escultura”: *Primer Premio, adquisición para el Museo*, de \$ 6.000 m/n. Diploma y medalla de oro y cuatro Premios Estímulo, de \$1.000 m/n cada uno.

los años posteriores a su muerte. En 1950 ofrece su casa para agasajar a los preladados extranjeros llegados con motivo del Congreso Eucarístico así como piezas para la exposición.

La residencia fue sede también de las reuniones de la Asociación Amigos del Museo Histórico Provincial, museo fundado por el Dr. Julio Marc el 8 de julio de 1939. La asociación contó con la colaboración de destacadas personalidades del mundo intelectual (Manuel de Iriondo, Saturnino Albarracín, Domingo Barraco Mármol y Arq. Ángel Guido, ente otros).

La idea de crear la Asociación de Amigos del Museo Histórico Provincial (1950) tuvo la intención de convocar personalidades prestigiosas y recursos que contribuyeran a la conformación de dicho Museo. Firma de Estévez se vio rápidamente convocada a tales fines y es así que aporta, entre las primeras donaciones, dos chapas de plata del siglo XVIII que se colocaron para el realce del altar del mismo siglo con el monograma de los padres franciscanos; un atril para misal y cuatro candeleros, todo de plata y del siglo XVIII. Luego agregará un total de veintiséis objetos, veinte de platería que entran al Museo en carácter de “legado sucesorio”,²³ tres objetos arqueológicos, un copón de cristal de la sucesión Victoria Aguirre, un plato de porcelana inglesa Royal Derby que perteneció a Rivadavia, un jarrito de coco y un documento histórico de 1821 donde se designa Ministro de Relaciones Exteriores del Perú al Dr. Juan García del Río.

Entre la platería correspondiente al legado se destaca una importante pieza, el “mate de Chacabuco”, que perteneció a un militar chileno de la Independencia, grabada con las efigies de San Martín y O’Higgins (el cóndor y el águila) y escenas de campaña en fondo con incrustaciones de oro. Fue adquirida en un remate en Galería Müller en Mayo de 1923 y pertenecía a la Sucesión de Gregorio F. de la Torre.²⁴

²³ Agradezco los datos aportados por Pablo Montini.

²⁴ Los datos aquí reproducidos fueron tomados de la correspondiente ficha del Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc. Rosario, 1952.

En 1951 Firma Estévez integra la primera Comisión directiva de la Asociación y es nombrada socia honoraria junto a personalidades como Regina Paccini de Alvear; el cardenal Caggiano, obispo de Rosario, y el Manuel María de Iriondo. El criterio para las designaciones fueron efectuadas por “la simpatía y destacada colaboración prestadas a la Asociación y al Museo”.²⁵

En 1953 es nombrada miembro del *Instituto Bonaerense de Numismática* y antigüedades, quizá por la ya destacada colaboración en la Asociación Amigos del Museo Histórico que por esa época tenía un vasto reconocimiento en los círculos numismáticos de Buenos Aires a través de la respetada figura de Julio Marc entre sus pares porteños. En 1957, y con motivo de la inauguración del Monumento a la Bandera, su casa fue cedida para el bordado de la enseña nacional.

Por lo tanto, respecto de los años de conformación de la colección, no consideramos, hasta el momento, con los escasos datos con que contamos, que haya sido “compañera protagónica” en las compras, de pintura especialmente, pues en este aspecto hay un marcado protagonismo de su esposo. Sí quizá haya contribuido, elegido y hasta ordenado, la compra de objetos decorativos, esto lo pensamos a raíz de las escasas anotaciones suyas referidas a alguno que otro objeto, y por las alusiones de su ama de llaves quien hacía referencias a las cuantiosas compras que remitían a la casa y que luego debían ser abonadas contra entrega.²⁶

Sin embargo, dentro del mismo proceso que podemos considerar como de dos décadas aproximadamente en que se han ido perfilando como coleccionistas, ella misma se iría formando dentro de este ámbito. Posteriormente, a partir de su viudez, y estando consolidado el reconocimiento, fundamentalmente a su esposo, quedaría

25 Oliveira César, Edgardo de: *Julio Marc y sus amigos del museo*. Rosario, Julio, 1999, p 26

26 *Apud* Artículo de Pedro Sinópoli recogido en *Revista Bolsa de Comercio*. Nro. 1461; Rosario; Año 1994; pp. 25-26.

como la cara visible de la posesión de la colección y como interlocutora en los círculos sociales relacionados al quehacer cultural.

CÓMO CONSTRUIR UNA CASA-MUSEO

El matrimonio Estévez, adquirió en 1921 la casa de la familia Ibarlucea, la propiedad lindante (actual Consulado General de España) y la esquina de calle Buenos Aires y Santa Fe como corolario de su prosperidad económica y en medio de sus crecientes posicionamientos de liderazgo. Por lo tanto, podemos decir que la elección de la propiedad pretende y logra demostrar todos los mencionados progresos.

El solar donde se ubica la propiedad central (la que perteneciera a la familia Ibarlucea y actual Museo Estévez) tiene una fuerte carga simbólica para la ciudad por el hecho de haber pertenecido a poderosos locales. En primer término, en 1741 el propietario era Santiago Montenegro, que, por haber comprado todas las tierras circundantes a la actual propiedad, se ocupó de destinar los respectivos solares a la actual Plaza 25 de Mayo, calles circundantes y cediendo los restantes solares a distintos propietarios. Hubo dueños intermedios de renombre local hasta llegar a pertenecer a Melitón Ibarlucea, quien se destacó como presidente del Banco Provincial de Santa Fe y jefe político de la ciudad en 1876.

En una foto que data de 1865²⁷ es posible ver que la propiedad tenía un frente de estilo popular, con una fachada italianizante, entramado octogonal de pilastras, zócalo y remate, en el que se van insertando ventanas, puertas y balcones. Se trataba de una casona de tres patios con galerías perimetrales; en el primer patio, la recepción y dormitorio, aljibe en el centro; en el segundo, los servicios y en el tercero, como fondo, la huerta. En 1907 se amplían locales de servicio en el primer piso del segundo patio.

²⁷ Foto exhibida en el ingreso al Museo.

Ana María Rigotti y Ebe Bragagnolo,²⁸ destacan que hasta esa fecha, la casa fue el exponente de los modos de vida de una élite con mentalidad ahorrativa: por la simpleza del diseño sólo se destaca y da cuentas de quiénes la habitan el mármol de Carrara que reviste el frente, único en la ciudad y que supera ampliamente los estucados y premoldeados de la época.

A lo largo de la primer década, las reformas que se suceden hablan de dar un mayor carácter de recepción al primero de los espacios, el huerto del fondo es cubierto y se transforma en cocheras (acceso por la calle paralela trasera, que ya cuenta con bajada al río); sobre las cocheras, el tercer patio se techa y se vuelca al exterior con una fachada con fuerte acento plástico, neoborbónica, se trata de un frente monumental que se diferencia del de la calle Santa Fe (entrada principal).

Durante la década de 1920, con el auge del neocolonialismo, se aplicaron elementos no tanto coloniales, sino decididamente españoles.

Cuando Odilo Estévez compra la propiedad, compra capital simbólico desde distintas perspectivas, por el valor que le confieren sus antiguos propietarios destacados y por el lugar de emplazamiento.

El sitio en que se ubica la casa es cercano a la ebullición de las casas comerciales exportadoras, importadoras y agentes marítimos, a una cuadra de la Catedral, frente a la jefatura de Policía, en pleno centro y, de hecho, un lugar estratégico desde el punto de vista político y económico. Allí mismo y no por casualidad, la ubicación en diagonal a la casa, por calle Córdoba, era sitio evaluado y disputado, hacia fines del siglo anterior y principios del siglo XX, para la ubicación de la Bolsa de Comercio de Rosario.²⁹

²⁸ Ana María Rigotti, Ebe Bragagnolo, “El Edificio del Museo Estevez”; *Cuadernos de la Dirección General de Cultura*. Serie. Revista Municipal Rosario, 1981.

²⁹ Videla, Oscar: *La burguesía rosarina ante las transformaciones y límites del modelo agroexportador. la Bolsa de Comercio de Rosario*. (Corporación y regulación del mercado entre fines del siglo XIX y los comienzos del siglo XX), op. cit, p. 238.

Las remodelaciones que efectúa Estévez en su nueva residencia, profundizan aún más las características ibéricas para reforzar en el carácter identitario correspondiente con su nuevo propietario. Entonces el arquitecto José Gerbino (destacado profesional que diseñó el Palacio Minetti, uno de los más representativos de Rosario; consejero además de la Sociedad Amigos del Museo Histórico) opera las transformaciones necesarias destinadas a convertir la casa en espacio contenedor de nuevos valores burgueses.

De esta manera, techa el primer patio para que se ocupe como lujosa recepción con chimeneas, las ventanas trabajadas con vitraux de Buxadera y la presencia de un arco entelado dividiendo dos espacios; se agregó, entre los objetos coleccionados, columnas de talla portuguesa del período barroco con ángeles y arquetas españolas del siglo XVII; vitrinas que contienen objetos de vidrio de origen español, la mayoría del siglo XVIII. Este es el espacio destinado al primer impacto, dentro de su magnificencia, se cuentan también los respectivos imponentes retratos de los dueños de casa, encargados y realizados durante la década de 1930 (no contamos con las fechas precisas), por el retratista Miguel Ángel del Pino (pintor español que desarrolló la mayor parte de su trabajos a principios del siglo XX) cuando cierran el período más prolífico como coleccionistas. De ésta manera completan la apropiación del espacio de la casa con elementos que los vuelven parte de los mismos objetos que han coleccionado, exhibiéndose en ellos (sus retratos) y a partir de ellos (su colección). Es la secuencia casi lógica de un coleccionista de arte, si el retrato no es obsequiado por un artista “protegido”, en reconocimiento a su mérito de “mecenas”, benefactor o conocedor, el coleccionista mismo es quien lo encarga.

Continuando con las dependencias, el comedor, ubicado sobre la izquierda de la recepción, también es decorado con iluminación natural, cuenta con espejos y maderas estilo inglés, la *boiserie* (suerte de zócalo o revestimiento de las paredes) fue realizada en 1922.

Para los grandes acontecimientos y pensado también como sala de recibo para las visitas de tipo formal se destinaba la “sala francesa”, que se encuentra hacia la derecha apenas ingresamos; cuen-

ta con mobiliario de la transición entre Luis XV y XVI y contiene obras de Jean Luc David; Francisco Pascar, *Belisario*; atribuido a Goya, *Retrato de Ma. Teresa de Apodaca...*; Adolfo Monticelli, *Retrato de una mujer*; un *Pastoral* anónimo del S. XVIII; Alejandro Magnasco (1677-749), *Jonás arrojado a la playa por la ballena*. En la “salita afrancesada”, pegada a la anterior encontramos pinturas de Brozik, *Presentación de Petrarca y Laura a Carlos IV en la corte del Papa*; y de Eugenio Lucas, *Retrato de una mujer*, entre otros. Se exhibe allí una mesita con motivos napoleónicos que es réplica, y alfombras de la destacada Casa del buen Retiro de Madrid.

Si volvemos al punto del ingreso, hacia nuestra izquierda y, cercano al comedor, ingresamos al escritorio y a la sala donde los caballeros fuman departiendo y hablando de negocios; estos espacios son esencialmente masculinos y el hombre de la casa les impone una fuerte impronta propia. Además de la cálida presencia de la madera, existe una marcada preferencia por lo español, tanto en mobiliario y objetos históricos como en la pintura escogida para sus paredes; que las mismas pertenezcan en mayor medida al siglo XVII, tiene que ver con el regeneracionismo que España vive entre fines del siglo XIX y principios del XX como veremos mas adelante.

Encontramos muebles siglo XVII (réplicas): sillones fraileros, mesa de arrimo, bargueños mudéjar; una réplica de *Felipe II*, de Tiziano (considerada la única réplica que se encuentra en la colección); Juan Pablo Salinas, *La cena del Cardenal*; José Benlliure y Gil, *Granja gitana*; Mattia Preti, *Santa Catalina de Alejandría*; Claudio Antolinez, *La Anunciación*; Vicente López y Portana, *Retrato de Fernando VII*; Luis Pardi y Alcazar, *Corrida de Toros*.

Con las pinturas y objetos españoles conviven objetos de la cultura hispanoamericana: figuras religiosas realizadas en marfil encuentran lugar junto a un ejemplar del Quijote realizado en corcho y adquirido en 1905 con motivo de cumplirse su IV Centenario, vemos también en la misma sala una cerámica del período Nazca. En verdad este espacio presenta un conjunto coherente de combi-

nación de objetos hispanoamericanos con puramente españoles, lo cual es también característico de la época de conformación de la colección, coincidente con la búsqueda de la nacionalidad que rescata la tradición española.

Continuando con el recorrido del interior, el parloir (espacio destinado a una conversación y visita de carácter más íntimo), que se encuentra contiguo a la sala de recibo, cuenta con pinturas flamencas, porcelanas chinas, mesa neoclásica y hogar estilo regencia. El bodoir (donde se guardaba la mantelería y vajilla) es de estilo francés con toques art nouveau; finalmente el baño, tiene fuerte presencia art déco.

El patio andaluz tiene como presencia destacada, una fuente de mármol de Carrara original de los anteriores dueños al igual que la loggia a la cual los Estévez le agregaron una mampara que da a la calle San Lorenzo y esculturas también de mármol de Carrara; este espacio tiene habitaciones contiguas (4 en total) destinadas a huéspedes. Arriba, el mirador es de estilo neomudejar y fue mandado a construir por Odilo Estévez.

Las obras adquiridas, tanto españolas como otras que engrosan su colección, pertenecen a los siglos XVII, XVIII y XIX, la presencia de objetos no españoles está dada por algunos de origen precolombino, por la platería (comprada en gran parte en la subasta de Gustavo Barreto 1933)³⁰ y, por supuesto, por los cuadros y objetos de la sala francesa que se adaptaban al gusto francófilo de la época.

La casa fue proyectada para ser habitada dentro de las pautas del confort moderno, pero fundamentalmente, para hacer visible una determinada pertenencia social con parámetros claros de ostentación y consumo. Estos parámetros permitían, contemplaban, la presencia y exhibición de elementos identitarios de la nacionalidad de su dueño.

³⁰ Carpeta con información correspondiente al Archivo del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estevez.

El contexto del Centenario pone en acción todo el capital simbólico para llevar a cabo las celebraciones; pero sabemos también que ella misma viene muy bien para reforzar la construcción del Estado Nación.

Debemos tener en cuenta también que posteriormente, en el período de entreguerras, la movilidad social dentro de lo que en dicho período damos en llamar “sectores populares”, va demarcando sutiles límites entre los grupos, dando lugar a la formación de un “sector medio”. Al mismo tiempo que sigue vigente la necesidad de buscar raíces nacionales a una identidad colectiva como nación frente a cambios de posicionamientos sociales, nuevas generaciones de hijos de inmigrantes, migraciones internas y consecuentes cambios en la configuración de las ciudades.

Las pautas destinadas a conformar un fuerte sentido nacionalista se manifiestan entonces, en el período que va desde 1910 a 1930.

La hispanofilia en la década de 1920 contribuye a conformar una idea de Nación que los nacionalistas remiten a un pasado homogéneo frente al caos social de identidades diversas que acabamos de señalar. Esto da lugar a un resurgir tanto del pasado colonial como de lo español en sí mismo, máxime si los dirigentes de entidades corporativas y/o sociales eran de este origen. Pensemos que en la década de 1910 Odilo Estévez era modelo de empresario que contribuía al progreso del país entonces, ¿cómo no hacerse cargo de esta valoración desde su propia pertenencia étnica?

Referentes de ésta línea de pensamiento quedan expuestos en los ensayos de intelectuales como Ricardo Rojas, a quien destacamos por su fuerte influencia en todo un movimiento artístico que va desde la arquitectura de Martín Noel y Ángel Guido, hasta la pintura y diseño de mobiliario como el realizado por Alfredo Guido. Muestra de ello es la nota publicada en la revista *Plus Ultra* sobre el renacimiento de “arte indígena”; con fotos de Alfredo Guido y José Gerbino en su taller, quienes presentaron colecciones de cerámicas y muebles calchaquíes en la reciente exposición de arte

decorativo con excelente recepción por parte del público, destacándolos en la nota por sus “principios patrióticos”.³¹

La coyuntura que desde 1910 rehabilitaba los vínculos culturales con España es aprovechada, en primer lugar, por los inmigrantes españoles a manera de legitimación de su identidad que durante algunos periodos no era bien vista por el hecho de ser extranjeros, hacer fortuna en éstas tierras y, además, “llevarse a las mejores niñas casaderas” –es decir, como foráneos, significaban un peligro a la “estabilidad del ordenamiento social tradicional”–. Mateo Booz, en su libro “La ciudad cambió la voz” hace referencia al sentir de la década de 1880: “Las familias que ostentaban el título de tradicionales por sus dos o tres generaciones de arraigo en la ciudad, empezaban a comprender que los galleguitos de las tiendas y los gringos de los almacenes, aseguraban el bienestar de las rosarinas tanto o más que los muchachos distinguidos de las reparticiones públicas y de las estancias”.³²

Odilo Estévez, desde la primera década del siglo XX tiene, como hemos visto, enorme presencia en la economía de la región y ocupa espacios sociales importantes, a pesar de su corta edad, su ascenso social fue rápido y, evidentemente, nuestro personaje mantiene firmes lazos con su país de origen. Esto lo manifiesta, además de en la concurrencia y participación en nucleamientos étnicos, en el ámbito privado y en sus preferencias culturales: la decoración de su residencia de vacaciones *Villa Firma*, en capilla del Monte, Córdoba; y, al momento de elegir una casa para cada viaje que realice a Europa, elegirá la capital española, Madrid.

El recorrido que acabamos de señalar, de recuperación y afirmación de la cultura española, tiene su correlato en el arte. Durante las décadas de 1880 y de 1890 las más importantes colecciones

31 Reseña de Antonio Pérez Valiente de Moctezuma para revista *Plus Ultra*. Tomo correspondiente al año 1919. Antonio Pérez Valiente (como firma) era reconocido crítico de arte, perteneciente a una familia de raigambre colonial.

32 Booz, Mateo. *La ciudad cambió la voz*, 1938; pp. 112 a 114.

porteñas establecen las pautas de la actividad coleccionista no siendo desdeñable en absoluto el lugar que ocupa el arte español.

En éste mismo sentido, desde 1910, la Comisión Nacional de Bellas Artes,³³ órgano influyente tanto en la activación del mercado artístico como del gusto de compradores, significó un fuerte aporte en la defensa de los valores estéticos españoles tradicionales frente al arte moderno.³⁴ La correspondencia de actividades de éste organismo en relación al Museo Nacional de Bellas Artes, señala también la importancia que desde el Estado se da a la cultura española en el sentido que hemos referido, de destacado elemento dentro de la intención política de construcción de valores nacionales.

Al mismo tiempo se activaban otros espacios, instituciones y publicaciones de difusión de actividades plásticas de intercambio entre España y Argentina. Entre ellos, las exposiciones de pintura española en Galería Witcomb, que tuvieron cierta continuidad entre 1897 y 1927.³⁵ Este movimiento se corresponde con la edición y circulación de publicaciones especializadas tanto de un lado como del otro del océano: por el lado de España tenemos *Museum; Arte Español; El Año Artístico; Por el Arte y Cortijos y rascacielos*. De las cuales *El Año Artístico* tenía importante circulación en Argentina. Mientras aquí se publicaban *Céltiga; Caras y Caretas; Galicia emigrante y Terra*.

¿Qué importancia tienen las pinturas de maestros españoles en el mercado argentino de arte? En primer lugar confiere fuerte im-

33 Tomamos esta fecha como referencia teniendo en cuenta las adquisiciones realizadas en la Exposición Internacional del Centenario con destino al Museo Nacional de Bellas Artes. De ellas, fueron favorecidos destacados artistas españoles: Álvarez de Sotomayor, Gonzalo Bilbao; José Benlliure; Anselmo Miguel Nieto e Ignacio Zuloaga.

34 Babino, María Elena: "Los modelos españoles en la construcción de la identidad artística argentina. 1910-1930", p. 84, en Untinx, Artundo, Riva y otros. *Rasgos de identidad en la plástica argentina*. Buenos Aires. Grupo Editor Latinoamericano. 1993.

35 Fueron iniciadas por José Artal, quien realizó veinticuatro exhibiciones de artistas españoles entre 1898 y 1913; a partir del mismo año y hasta 1922 (salvo entre 1917 y 1919) las muestras eran organizadas por Juan Pinelo a quien le sucederá su hijo José y continuará con las mismas entre 1923 y 1926. Estas muestras, a las que han de añadirse las de Justo Bou, logran un altísimo nivel de ventas evidenciando el interés por la pintura española que demuestran los coleccionistas de Buenos Aires desde fines del XIX.

pulso a la recuperación del orgullo nacional español herido por la pérdida de sus últimas colonias en 1898. Este espíritu nacional de alguna manera estaba presente y era revitalizado o revivido, entre otras cosas, en el arte de los grandes maestros de los siglos XVI y XVII que, junto con la expansión cultural contemporánea por medio de intelectuales y artistas que encuentran enorme eco en la comunidad española en Argentina, insuflaban nuevos bríos a esa identidad cultural mellada.

Odilo Estévez es parte activa de la importante comunidad española y traduce lo ya señalado en los espacios de su casa donde suele permanecer más tiempo, cubriendo las paredes con obras tales como: *La Anunciación*, de José Antolinez; *Retrato de Felipe II*, de Alfonso Sánchez Coello; *Retrato de Da. Ma. Teresa de Apodaca*, atribuida a Goya; *Retrato de un caballero*; *El profeta Jonás arrojado de la ballena*, atribuido a José de Ribera; *Retrato de un caballero español*; *Corrida de Toros*, de Luis Panet y Alcázar; *Retrato de un joven*, atribuido a El Greco; *Retrato de Fernando VII*, de Vicente López Portana; de José Benlliure y Gil, *Granja gitana*; de Mattia Preti, *Santa Catalina*; y de Francisco Ansorey González, *La Madrecita*.

El grupo de los españoles, como es sabido, sigue en importancia al de los italianos, quienes también tienen sus figuras culturales destacadas y se esmeran en dejar su huella en la sociedad rosarina que se va conformando. Todos van aportando a la construcción de una sociedad con el consecuente aspecto simbólico del entramado de un imaginario.

Su casa era, como bien desarrolla en su trabajo Analía García,³⁶ “un ámbito privado desde donde proyectarse y accionar hacia lo público”, de ello que se pensarán espacios para actividades comerciales, sociales y políticas decorados con elementos prestigiosos y

³⁶ García, Analía. “Una comunidad de lectores urbanizados. La visita, espacio de sociabilidad burguesa de Rosario, principios de S XX“. *X Jornadas Interescuelas de Historia*. U.N.R., año 2005, p. 14.

que prestigiaran a su poseedor siendo parte, por supuesto de bienes culturales contenedores de tales códigos.

El hogar deja de ser sólo eso para ser receptor de la práctica de la “visita”, importante aspecto de la sociabilidad de la época que combina elementos privados (recibir en la casa) con otros considerados públicos, la relación con gente no ligada a la familia sino a la sociedad, los negocios o la política. La casa se transforma entonces en espacio de ostentación para mostrar o recordar la pertenencia social del anfitrión. Todo ello pautado con códigos reglados en diversos manuales y sistematizadas las visitas en Anuarios Sociales que servían de compendio o guía de visitas realizadas y por realizarse.³⁷

La decoración de la casa obedece al eclecticismo que caracterizaba las viviendas de la elite social nacional constituida por poderosos. Podemos observar en la revista *Plus Ultra* las residencias de comerciantes, figuras de la política conservadora de raigambre terrateniente, reconocidos intelectuales o miembros del patriciado porteño; las cuales podían ser vistas, admiradas y copiadas a partir de la publicación de sus fotos.

En el tomo que contiene los números correspondientes al año 1918 encontramos una clara referencia a lo que se entendía por “lo artístico”: cuadros, objetos históricos, tapices y muebles. Esto surge a partir de la descripción de la casa de Ernesto Quesada donde el cronista deja en evidencia la anacrónica discordancia de “valores, estilos y épocas”. Refiere que: “más que una casa llena de suntuosas obras antiguas, da la impresión de un pequeño museo”,³⁸ con obras de los siglos XVI y XVII; colección de tallas, ambientes muy característicos de las residencias de la “alta socie-

³⁷ Ibidem, p. 25.

³⁸ Antonio Pérez Valiente: “Casa del Dr. Ernesto Quesada”, revista *Plus Ultra*, tomo año 1918.

dad”, como el fumoir, la biblioteca, salas de diferentes colores, estilos o épocas, comedor y recibidor.³⁹

A lo largo de los números que componen el período 1918-1929, hemos encontrado numerosas publicidades de galerías y casas de arte que proveían de igual manera, los cánones del consumo elegante, a saber: “objetos de arte y antigüedades garantizadas”, como es el caso de Spink & Son Ltda.; Casa Kerteux, de antigüedades (Libertad 1249, Bs. As.); Muebles Baratti y Cia (Corrientes 1145. Bs. As.); Thompson Muebles; Malple y Cia. y Nordiska Kompaniet S.A.”muebles, antigüedades, decoraciones, objetos de arte” que hacia 1920 anunciaba su próxima apertura en Florida y Mitre, Bs. As.

Plus Ultra logra el cometido propuesto, divulgar con un alcance extenso cuáles son las pautas a ajustarse para pertenecer a un determinado sector social; lo que es aceptado, lo que debe respetarse en cuanto a criterios estéticos y formas de vida demarcadas por los espacios privados de la casa.

La publicación que hemos recorrido da cuentas de la pervivencia de un estilo de casas propio de la élite ligada al “progreso” de fines del XIX. Como indicáramos al comienzo, existe por parte de estos sectores, una suerte de apropiación de lo que les es inherente, el progreso capitalista ligado a los hallazgos de las ciencias que les son funcionales, a saber, la historia, la arqueología, la paleontolo-

³⁹ Antonio Pérez Valiente de Moctezuma; *Ibidem*. [Este crítico de arte es quien escribirá generalmente este tipo de artículos sabemos que tiene algún parentesco con uno de los asesores en arte de Dn. Odilo Estévez: José Ma. Pérez Valiente de Moctezuma, pero y hasta el momento desconocemos cuál es ese parentesco].

Se describen también, en otro número del mismo año: la casa de Enrique Larreta (casa española); el Museo Histórico Nacional; Museo Etnográfico de Buenos Aires; las colecciones de platería americana de Fernández Blanco y Rodríguez de la Torre (reseña a cargo del mismo cronista); la casa de Errázuriz – Alvear, etc.

1920: Casa del arquitecto Martín Noel; del pintor Ignacio Zuloaga; 1924: Casa del Ministro Daniel Muñoz; nota a Ricardo Rojas; casa del Sr. Vedoya; 1926: Casa de Dn. Manuel Lainez; 1927: “Mansiones señoriales”. IX Salón de otoño en Rosario. Residencia del Dr. Rafael Ynsausti. Mansiones tucumanas con motivo de “la búsqueda del abolengo argentino”: la casa de los Frías; Residencia de Baltasar de Caón; 1928: Casa de Da. Elvira Soto de Castro (Buenos Aires); casa de Mercedes Moreno; Emilio de Saint; 1929: Casa de Celedonio Pereda.

gía; amén de disciplinas artísticas que dan prestigio y muestra de sensibilidad, como el arte o la literatura. Queda pendiente aquí indagar si esta pervivencia está ligada a cuestiones identitarias de esa elite o a nuevos sectores ascendidos socialmente que toman estas características simbólicas (como es la decoración de una casa) como parte de los elementos de los cuales apropiarse para marcar una nueva pertenencia.

Quizá, si esto fuera así, tendríamos un elemento más para caracterizar nuestro objeto de estudio. Sobre las pautas que observamos en *Plus Ultra* se realizó la decoración de la casa Estévez: un atiborramiento de espacios por objetos heterogéneos, sin demasiada disposición con criterios ordenadores, sino con el objetivo de exhibir dichos objetos individualmente dentro del conjunto; así, la vista se perdía en la sucesión de elementos que casi llegaban a impedir el tránsito del cuerpo entre ellos, sólo la vista.

Al comenzarse los trabajos para su apertura como Museo cambia dicha disposición priorizando el ordenamiento de las piezas según un criterio para el recorrido de las “salas”.

La colección Estévez aumenta con obras pictóricas, coincidentemente cuando los coleccionistas de objetos diversos, dueños de las “casas museos” configuradas entre fines de siglo XIX y principios del XX, toman un viraje decididamente hacia la pintura y escultura adquiridas en Europa.

No debemos dejar de tener en cuenta que la presencia de artistas escribiendo y siendo publicitados en la revista *Plus Ultra*, como dice Diana Wechsler, “refuerzan la selección de obras”, contribuyen a formar el gusto y destacan el interés por el arte español y nacional tradicionalista⁴⁰ dentro de la corriente mencionada de búsqueda de raíces culturales identitarias. Allí quedan establecidas las características que va adoptando el coleccionismo.

Pero no podemos pensar en “influencias” que se transformen en determinantes, sino en una articulación de lo que se va adquirien-

⁴⁰ Wechsler, Diana: “Revista Plus Ultra: un catálogo del gusto artístico de los años ’20 en Bs. As.”. Mimeo.

do en experiencias nacionales e internacionales por la propia relación entre la elite local y otras y la reformulación para la realidad de la región y la propia ciudad para el caso de Rosario.

Particularmente en la residencia de los Estévez, en la medida en que desde 1910 sus viajes a Europa, y a España en particular, van en aumento, lo hace también su colección. No sabemos en realidad qué fue lo que comenzó a coleccionar primero, lo importante es considerar que no se trata de poca cantidad de objetos y que por ello mismo, junto con el tiempo dedicado a la búsqueda y al asesoramiento, que los tenía, no es un acopio de sólo diez años, por lo que si aceptamos además el testimonio del ama de llaves en cuanto a que “comenzaron a coleccionar en la casa anterior”,⁴¹ la actividad dataría desde 1910.

Las adquisiciones que se encuentran registradas y otras investigadas, podemos desglosarlas entre mobiliario y objetos por un lado y por el otro, cuadros. Muebles y objetos decorativos eran fáciles de adquirir en comercios especializados para este tipo de consumo, entre las que podemos contar a Thompson Muebles, de Buenos Aires. En ésta casa adquiere *El baño forzado*, mármol de Urbano Luchéis; *Primer beso*, mármol de Ferdinando Andreini; *Pastorcita con huso*, mármol de Andrea Cambi; marfiles (sin especificar); sillas isabelinas lacadas en negro con aplicaciones de nácar y alfombra Kouba.

El estilo de comercios que ofrecen “objetos de arte y antigüedades garantizadas”, como es el caso de Spink & Son Ltda.; Casa Kerteux, de antigüedades (Libertad 1249, Bs. As.); Muebles Baratti y Cia (Corrientes 1145. Bs. As.); Thompson Muebles; Maple y Cia. y “Nordiska Kompaniet S.A.: muebles, antigüedades, decoraciones, objetos de arte” que para 1920 anunciaba su próxima apertura en Florida y Mitre, Buenos Aires, son publicitados ampliamente en publicaciones como *Plus Ultra*, *Athinae* o *Augusta*.

En Rosario existía un mercado para tal consumo y para el cual no hacía falta viajar a la capital pudiéndose acceder a bienes si-

⁴¹ *Apud* Pedro Sinópol, *Revista de la Bolsa de Comercio*, op. cit., p. 24.

milares en casas que publicitan sus mercancías en la *Revista de El Círculo*; en distintos números del año 1919 encontramos publicidad de Papis Hnos, “muebles de estilo y decoración”, además de la Casa Castellani, ya mencionada.

Sin embargo, es en Buenos Aires, en la sucursal de Nordiska Kompaniet (que abre su sucursal en Buenos Aires en 1920) donde Estévez recurre para adquirir, en 1924 *Belisario* de Pascal, Baron de Gérard; *Jonás arrojado a la playa por la ballena*, de Alessandro Magnasco, ésta última compra la realiza mediante la intervención de José María Pérez Valiente de Moctezuma, su asesor de arte en varias ocasiones. Adquiere en ésta misma casa además, *Presentación de Laura y Petrarca al emperador Carlos IV en la corte del Papa en Avignon*, de Vacslav Brozik; *Niño del huaco*, de Jorge Bermúdez; además de elementos de la Sucesión Victoria Aguirre como columnas portuguesas, cristal de roca y carpetas y candelabros.

Odilo Estévez y su esposa, hasta donde sabemos, compraban en Buenos Aires si bien los elementos que decoran el fumoir, el parloir y el comedor, que, como hemos visto son en su mayoría de origen español, al igual que los cristales, eran adquiridos en España ya sea por intermediarios o personalmente en algunos de sus frecuentes viajes.

Así son las compras realizadas específicamente en Madrid. A José A. Weissberger se le adquiere en 1924 *Corrida de toros*, de Luis Alcázar, mediante la gestión en Buenos Aires de José Cavestany. A Pedro M. de Anchoris, nuevamente con la intervención de Cavestany, compra *Retrato de un joven*, atribuido a El Greco. En 1925 y al parecer, ya en forma personal, compra a la viuda de Ángel Macarón *Retrato de una dama* de Eugenio Lucas. De Franco Morales de Acevedo, en 1929, adquiere *San José y el Niño*, marfil de autor anónimo.

Las destacadas compras de cuadros de importantes maestros, eran realizadas tanto en Buenos Aires como en galerías o a particulares europeos, como acabamos de ver. Con la casa Charles Brunner (París) estableció fluida correspondencia epistolar para recopilar datos relativos a *La Anunciación*, de José Antolinez, ad-

quirida en 1924 junto con *Retrato de Felipe II*, de Alfonso Sánchez Coello. Estévez escribía solicitando información acerca de la primera de ellas: referencias del artista y proveniencia de la obra. Por su lado, la casa le sugería futuras adquisiciones.⁴²

En Lewis Simmons, de Londres, en 1928 adquirió *Retrato de Doña. María Teresa de Apodaca*, atribuida a Goya; *Retrato de un gentilhomme*, de Jacques Louis David y *Aves de Corral*, de Melchior de Hondecoeter. En Jacques Feral, París, en 1922, adquiere *Retrato de un caballero español*. En E. M. Subert, de Milán compra, en 1925, *El profeta Jonás arrojado de la ballena*, atribuido a José de Ribera.

Luego, se suceden los nombres de casas especializadas de Buenos Aires: Geriso, con representación en París, donde adquiere *Pastoral*, de Francois Boucher; en la Galería Witcomb y Cia.: *Inundación en la Plaza San Marcos*, de Félix de Ziem, adquirido en 1922 junto con *Retrato de una dama con perrito*, de Adolphe Monticelli, en 1924. A Francisco Secco, en 1920 adquiere *Escena Cortesana*, de Salvatore Frangiamore y esculturas de bronce y marfil (sin especificar). Probablemente también aquí haya comprado *Dama con sombrilla*, de P. Treszczuk.

Finalmente encontramos algunas escasas compras a particulares realizadas en Argentina, entre las que destacamos *Retrato de Mrs. Sarah Giddons*, adquirida a Antonio Maura en 1924, en Buenos Aires, copia de la pintura de Thomas Lawrence. A su considerado confiable asesor José María Pérez Valiente de Moctezuma, le adquiere, en 1926, en Buenos Aires, *Retrato de Fernando VII*, de Vicente López Portana; a Andrés López, en 1924 (sin especificar ciudad), compra 2 sahumeros de plata.

En cuanto a adquisiciones a organismos públicos o instituciones, realizó una sola operación, un bronce de Rogelio Yrurtia, *Serenidad* adquirido al Ministerio de Instrucción Pública de Buenos Aires, en 1924.

⁴² Correspondencia en el Archivo Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez.

En el mercado local, considerado lo suficientemente importante como para que se instale una sucursal de Casa Witcomb en 1918, sólo adquiere dos obras: *Cazadores árabes*, de Eugène Fromentin; y *Marité*, de Herbert, quien vende es Pedro F. Vicuña.⁴³

Ante la hipótesis que habíamos pensado inicialmente, de amateurismo desarrollado ante la necesidad de “decorar y mostrar la casa”, aparecen un cúmulo de datos tales como su temprana donación al Museo Municipal en 1922⁴⁴ y su pertenencia a círculos culturales y actividades institucionales desarrolladas con el arte previo a su compra mayoritaria de obras. A lo que debemos sumarle las declaraciones de su ama de llaves respecto del momento en que comienzan las primeras compras de y por iniciativa de su patrón.⁴⁵

Se nos hace difícil, luego de nuestro recorrido por el presente trabajo, sostener la hipótesis del amateurismo de Odilo Estevez mas allá de la falta de registros de las compras, el cual en algunos casos suele ser el primer paso para un seguimiento a conciencia de las adquisiciones, de lo que se tiene, lo que falta, lo que se aspira a tener, costos, posibilidades, etc. Nuestra dificultad aparece cuando evidenciamos la calidad de las adquisiciones que a su vez dan cuenta de cierto conocimiento de todo el ámbito artístico, no sólo de la producción sino de la lógica del mercado, esto es, de sus agentes; como por ejemplo, la búsqueda de oportunidades y de buenos asesoramientos como el de Pérez Valiente de Moctezuma. Desestimamos que sólo haya comprado con un fin decorativo, aunque este fin está muy presente; pero llega a él con un conocimiento previo en tanto contaba ya con un ejercicio dentro del mercado del arte.

43 Entrevista al artista Pedro Sinopoli, Director del Museo de Arte Decorativo “Estévez” (1985-2007), 2006.

44 Recordemos que se trató de *Cristo Yacente*, obra de A. Guido.

45 Véase nota 45.

CONCLUSIONES

Como sostienen Yayo Aznar y Diana Wechsler en la Introducción a *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1895-1950)*,⁴⁶ España y Argentina contarían con un pasado común de distintos tintes que podrían rastrearse en distintas producciones y representaciones culturales entre las que las artes visuales son particularmente ricas. Esta búsqueda y construcción de una tradición común la hemos desarrollado ya en párrafos anteriores. Pero quisiéramos retomar el período que se abre en el centenario por tratarse de una etapa de “preservación y fortalecimiento de la cultura española en Argentina”.⁴⁷

España, entre fines del siglo XIX y principios del XX, debate cómo recuperarse del trauma y la humillación que significó la pérdida definitiva de sus colonias (1898) y vuelve a indagar entre otras cosas, en sus fuentes culturales (“regeneracionismo”) como podían ser la pintura de los siglos XVI y XVII.

De este regeneracionismo no ha escapado la comunidad española en Rosario, de la cual Estévez era destacado miembro, quizá sin racionalizar de qué se trataba, sino simplemente por formar parte de intercambios culturales permanentes teniendo en cuenta los constantes contactos a partir de los propios viajes o con quienes continuaban llegando. Hemos hecho referencia a las pinturas y objetos españoles ubicados en los espacios de mayor permanencia de Odilo Estévez y notamos la pertenencia de los mismos al siglo XVII, pensamos que se trata de una aceptación e incorporación de las pautas de consumo de bienes culturales y de formas de representación cultural que se construyen entre las comunidades migratorias y la sociedad de recepción.

El momento de desarrollo de la cultura española en Argentina coincide con el auge de espacios de exhibición y venta de obras

⁴⁶ Aznar, Yayo; Wechsler, Diana: *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1895-1950)*. Paidós, Buenos Aires, 2005, p 15.

⁴⁷ *Ibidem*; p. 18.

de arte español, contemporáneas o del pasado inmediato, donde comerciantes como José Artal y José Pinelo aprovecharon la buena recepción que tenían dichas obras y de las cuales que ya se podían encontrar ejemplos en colecciones particulares prestigiosas del siglo XIX como en los casos de Parmenio Piñero o José Semprún.⁴⁸ En el caso de Artal y Pinelo las pinturas para su venta y exhibición tenían un mayoritario carácter costumbrista que se podía apreciar en obras de Moreno Carbonero, López Mezquita o Manuel Benedito Vives. Pero las preferencias del público se centraban en el primero de los mencionados, en José Villegas y en Francisco Padilla.⁴⁹ En el caso de Odilo Estévez quizá apreciemos un elemento de obra costumbrista en *Granja gitana*, de José Benlliure.

Sabemos que la importante comunidad de inmigrantes peninsulares propiciaba que llegaran a estas tierras intelectuales reconocidos y artistas connacionales de la talla de Santiago Rusiñol o Francisco Pradilla. Esto era así tanto por la importancia del mercado en cuanto a volumen de consumidores, como de la necesidad por parte de los residentes de retomar los contactos con su patria de origen que se traducían en éstas convocatorias.

La estética hispanófila, generada, reproducida y utilizada por la importante comunidad de dicho origen tuvo un carácter de afirmación social de su identidad como español que contribuyó al quehacer cultural local a la vez que personal en el caso de Estévez al igual que en otros. Esta tendencia en sus preferencias estéticas se ven reforzadas por el aval sociocultural del momento, donde se cruza lo personal y privado con lo público social (los espacios de su casa donde trabaja y recibe).

Es sabido ya que las casas decoradas con el lujo del mobiliario y la importancia de sus cuadros hacen a sus poseedores dueños de una distinción social y de reconocimiento entre sus pares.

⁴⁸ Baldasarre, María Isabel: “Terreno de debate y mercado papara el arte español contemporáneo: Buenos Aires en los inicios del siglo XX”, op. cit., p. 107.

⁴⁹ Baldasarre, María Isabel: “Terreno de debate y mercado papara el arte español contemporáneo: Buenos Aires en los inicios del siglo XX”, op. cit; p. 132.

Los nuevos sectores sociales y económicos de Rosario no quedaron fuera de los parámetros de distinción de la oligarquía porteña. Como parte del proceso de conformación de la elite local, surgen los coleccionistas, quienes propician un mercado propio y actividades culturales que introducen pautas acerca de las apreciaciones estéticas y al mismo tiempo, educar el gusto del público –lo cual podemos apreciarlo en la reproducción de obras en la *Revista de El Círculo* y en las exposiciones de arte–. En la esfera del coleccionismo pueden establecerse diferenciaciones.

El caso de Odilo Estévez es el de un conocedor que sabe apreciar cada objeto en su encanto singular, conoce los mecanismos del mercado de arte, contacta los sujetos adecuados para cada compra y sabe reconocer los buenos asesoramientos, se preocupa por la autenticidad de lo adquirido evitando engaños, como buen hombre de negocios que es. A pesar de ello, el cúmulo de objetos en su casa no encuentra un ordenamiento ajustado a criterio alguno sino que cada uno tiene valor por sí mismo. El único encuadre estará dado por la necesidad de rodearse de prestigiosas piezas (por su pertenencia anterior o por su pertenencia al pasado remoto) y contribuir así a su propio prestigio de empresario y hombre sensible, atestando la casa como requieren los referentes de la época.

La impronta de su colección, señalando el aspecto hispanófilo que hemos referido y que remite a su identidad y prestigio, está íntimamente ligado a lo histórico. Lo español de hecho se liga a su historia personal; pero además de ello, la posesión de objetos antiguos, también de moda, cumpliría en nuestro personaje, una función adicional. Dice Jean Baudrillard que se siente la tentación de descubrir en los objetos antiguos la supervivencia de un orden simbólico y tradicional que significa “el tiempo”, es un indicio cultural del tiempo, siempre tendrá algo de falso al encontrarse en un sistema cuya razón es la relación calculada con el entorno y la abstracción del signo.⁵⁰ En el gusto por el objeto antiguo se encon-

⁵⁰ Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Madrid, 1999, Introducción, p. 97.

trarían la obsesión por la autenticidad y la nostalgia de los orígenes. El objeto antiguo,⁵¹ se da como mito de origen, es bello porque es vestigio de una vida anterior, dan cuenta de una trascendencia.

Decíamos al principio del presente trabajo que no podemos catalogar a Estévez como un advenedizo teniendo en cuenta el proceso de conformación de la burguesía local al cual se ha plegado a principios del siglo XX y que contaba con una importante fortuna hacia 1910. Sin embargo él debió lidiar con los prejuicios de su condición de extranjero y precisamente español en una sociedad con fuerte presencia social y cultural de italianos, además de los criollos que, como está ampliamente registrado por la literatura, no veían con buenos ojos el advenimiento económico de los nuevos grupos.

Para ello se sirvió de todos los elementos de prestigio que hacen a la construcción de un imaginario social. Una vez obtenida la fortuna, debía darse cuenta de la sensibilidad y ocupar los lugares altos de la sociedad con el apoyo de bienes simbólicos y culturales. Es entonces que adquiere la casa que anteriormente había pertenecido a reconocidas familias de la ciudad tanto por su historia como por su poder económico y político. Luego esa casa es llenada de elementos pertenecientes al pasado de la humanidad, objetos que trascendieron en el tiempo y dan cuenta de la “evolución” humana; de distintas partes del mundo, culturas y épocas. Tanto los objetos, los muebles, como las pinturas, son pequeñas representaciones de los poderes de otras culturas y de lo cual busca “certificarse” en las compras a la vez que instalar constantemente el aval del entorno social a través de la participación en círculos culturales-como los de El Círculo; comisiones para el fomento de las Bellas Artes; exposiciones a partir de su gestión en la Comisión Municipal de Bellas Artes; etc., actividades que luego continuaría su esposa, participando de la Asociación Amigos del Museo. Para ello fue de gran importancia su reconocimiento en términos económicos y políticos.

⁵¹ Idem, p. 99.

Por ende, entendemos que la actividad económica que Odilo Estévez desarrolló hasta alcanzar su cenit en 1910, acompañada de intervenciones en la política como parte de un grupo recientemente encumbrado en términos socio-económicos, se complementó con un desarrollo cultural que articula lo local con su pertenencia étnica y que contribuye a la construcción de la elite rosarina. En este sentido, la colección forma parte de su legitimación, individual y colectiva, de reconocimiento personal e inter pares. Sin pretensiones por desarrollar un conocimiento erudito, profundo (como fue el caso de Juan B. Castagnino), pero sí con el necesario para moverse racionalmente en el mundo del mercado artístico.

Sabemos que el propósito dio resultados por su efectiva inserción en los ámbitos de desarrollo de actividades culturales y el legado que en este sentido deja a su esposa, la cual siguió ocupando tales espacios. De ella podemos decir, que supo capitalizar las estrategias de posicionamiento desarrolladas por su esposo.

Nos gustaría finalizar este trabajo con la cita de un párrafo del libro de Mateo Booz, *La ciudad cambió la voz*, de 1938, en cuyo final, su protagonista, Felipe Talavera, se encuentra en viaje a Europa junto con su mujer. En el mismo Talavera se relaciona

[...] con un gaditano muy verboso, que regresaba con una colección oficial de pinturas que no pudo vender en Buenos Aires no obstante su labia y la calidad de las firmas, las más cotizadas del arte español contemporáneo.

El hombre lloraba el injusto fracaso, que privaba también a la Argentina de un tesoro inestimable. Felipe le tomó simpatía.

Un día el andaluz exploró el ánimo del presunto nabab:⁵² ¿le interesaría una condecoración del gobierno de la madre patria? Felipe recordó a los varios comendadores genoveses que se pavoneaban en Rosario, y sintió que lo complacería no ser menos.

⁵² Nabab. Hombre sumamente rico, el término llega al francés con un origen hindi que quiere decir “teniente”; en el inglés se refiere a “hombre enriquecido en la India”. Se populariza con la obra de Alphonse Daudet *Le Nabab* (1877).

Muy sensatamente observó el comisionista que para merecer un honor de tal magnitud, debía invocarse algún mérito, y ninguno más plausible que el de protector de las artes plásticas hispanas [...].

Darí el cheque de \$ 100.000 a cambio de la condecoración. “La colección de telas [...] la despachó a la Argentina. Acaso con ellas podría algún día donar un museo de arte a Rosario; que testimoniara perennemente su gratitud a la ciudad que acogiéndolo en su seno sin investigar su pasado, le brindó los dones de su riqueza.”⁵³

⁵³ Booz, Mateo. *La ciudad cambió la voz*, Rosario, [s.n.] 1938, p. 206-207.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Juan.** *Historia de Rosario*, Bs. As., 1943.
- Aznar, Yayo y Wechsler, Diana.** “Terreno de debate y mercado para el arte español contemporáneo: Bs. As. En los inicios del S XX”, en *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1895-1950)*. Paidós, Buenos Aires, 2005.
- Babino, María Elena.** “Los modelos españoles en la construcción e la identidad artística argentina. 1910-1930”, en Buntinx, Artundo, Riva y otros. *Rasgos de identidad en la plástica argentina*. Buenos Aires. Grupo Editor Latinoamericano. 1993.
- Baldasarre, María Isabel.** *Los dueños del arte. coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Editorial Edhasa, Buenos Aires, 2006.
- Baldasarre, María Isabel; Bermejo, Talía.** “Coleccionando la nación. Emergencia y consolidación de un coleccionismo de arte argentino”, en *Avances N° 5*, Universidad Nacional de Córdoba, 2001-2002.
- Baudrillard, Jean.** *El sistema de los objetos*, Editorial siglo XXI, Madrid, 1999; 16ta. edición.
- Benjamin, Walter.** “Historia y coleccionismo. Eduard Fuchs”, en *Discursos Interrumpidos*; Editorial Taurus, Madrid, 1982.
- Bermejo, Talía.** “El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960)”. *Poderes de la imagen*. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, IX Jornadas del CAIA, 2001
- Booz, Mateo.** *La ciudad cambio la voz*. Rosario, 1938.
- Bourdieu, Pierre.** *La Distinción, criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, Barcelona 2000.
- Chartier, Roger.** *El mundo como representación. Historia cultural entre práctica y representación*. Barcelona. Gedisa. 1992.
- Ensinck, Oscar Luis.** *Archivos y museos de Rosario*. 1972 (Repositorio: Biblioteca Municipal Juan Álvarez).
- Fernández, Sandra.** “La arena pública de las ambiciones privadas. Relaciones sociales y asociacionismo en la difusión de la cultura burguesa: Juan Alvarez y El Círculo de Rosario (1912-1920)”, en *Revista Tierra Firme*, Nro. 78. Edit. Fundación Tierra Firme, Caracas, Venezuela, 2002.

- Fernández García, Ana María.** *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, Universidad de Oviedo, Gijón, 1997. Tesis doctoral.
- Fernández García, Ana María:** *El mercado internacional de la pintura española en el S. XIX*. Mimeo.
- Furió, Vincenç.** “La comercialización del arte: el mercado artístico” (Cáp.8), en *Sociología del arte*, Cátedra, Madrid, 2000.
- García, Analía.** “Una comunidad de lectores urbanizados. La visita, espacio de sociabilidad burguesa de Rosario, principios de S XX“. En X Jornadas Interescuelas de Historia. U.N.R. Rosario. Año 2005.
- Gardoqui García, José Luis Cano de.** *Tesoros y Colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Caps. I: “El coleccionismo. Motivos y manifestaciones” y II: “La colección y el coleccionista”, en Universidad de Valladolid. Secretaría de Publicaciones e intercambio. Año 2001.
- Giunta, Andrea; Pacheco, Marcelo y Ramírez, Mari Carmen.** “De lo publico a lo privado... y viceversa: Estrategias del coleccionismo artístico en la Argentina”, en *Cantos Paralelos*, Buenos Aires, 1999.
- Grupo Arquisur U.N.R..** “Reseña sobre el Edificio del Museo Municipal de Bellas Artes Firma y Odilio Estevez”, en *Cuadernillo Proyecto P.A.R.* Rosario 1994.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo.** “Consideraciones sobre el coleccionismo de arte en la Argentina de principios de siglo”, en *Revista de Arte Goya*, N ° 273, Madrid, nov-dic. 1999.
- Lowe, Donald. M.:** *Historia de la percepción burguesa*. F.C.E. Bs. As. 1999.
- Miragaya, Eduardo y Solanes, Francisco.** *Los españoles en Rosario de Santa Fe*. Edit. La Cervantina, Rosario 1934. (Repositorio: Biblioteca Municipal Juan Alvarez).
- Nuñez, Tomás J..** *Orígenes de la ciudad de Rosario*.
- Oliveira César, E. de.** “Julio Marc y sus amigos del Museo”.
- Pacheco, Marcelo E..** *Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina. Aproximaciones entre 1880-1930*. Mimeo

- Pons, Adriana y Videla, Oscar.** “Formación de una burguesía local e inmigración española en la Rosario agroexportadora”. Mimeo. Año 2005.
- Rigotti, Ana María; Bragagnolo, Ebe, Arquitectas.** “El edificio del Museo Estévez”, en *Cuadernos de la Dirección General de Cultura*. Serie Revista. Municipalidad de Rosario, 1981.
- Sábato, Jorge F.** *La clase dominante en la Argentina Moderna. Formación y característica*. CISEA 1991.
- Sinopoli, Pedro Alberto.** “Breve Biografía de Odilo Estevez”. Rosario. Octubre 2005. Mimeo.
- Videla, Oscar.** *La burguesía rosarina ante las transformaciones y límites del modelo agroexportador. la Bolsa de Comercio de Rosario. (Corporación y regulación del mercado entre fines del siglo XIX y los comienzos del siglo XX)*. Tesis Doctoral Mención Historia Escuela de Graduados. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.
- Wechsler, Diana.** “Revista Plus Ultra: Un catálogo del gusto artístico de los años '20 en Bs. As.” Mimeo.

ARCHIVOS Y FONDOS DOCUMENTALES

Biblioteca y Escuela de la Asociación de Mujeres de Rosario

Diario *La Capital*. Rosario, años 1911 a 1912; 1923.

Hemeroteca Municipal

Album argentino: Galeria biográfica contemporánea. 2da. edición. Casa de Fotografía Witcomb., 25 de Marzo de 1904. Cuaderno 9 dedicado a Rosario. Contiene fotografías de las autoridades locales, algunas calles, espacios públicos y personas “notables” entre las que no figura Estévez.

Rosario Industrial: Revista ilustrada defensora de la industria y el comercio. (Aparece los días 5, 15 y 25 de cada mes). Administrador Propiedad L. Sierra Carranza. Maipú 912. (1909-1910). (Repositorio: Hemeroteca Municipal).

Biblioteca del Consejo Municipal

Memorias del Consejo Municipal: 1911-1912.(Repositorio)

Archivo Asociación Teatro El Círculo

Revista Plus Ultra: los números que cubren los años 1916 a 1929. En ésta fuente, nuestra búsqueda se orienta a alguna referencia que se pudiera haber hecho a la casa de los Estévez y/o actividades sociales y culturales que los vieran involucrados.

Revistas El Círculo: Años 1919 a 1925.

EL GUSTO
POR LO RELIGIOSO:
LA EXPOSICIÓN
DE ARTE RELIGIOSO
RETROSPECTIVO
EN EL MUSEO
HISTÓRICO PROVINCIAL
DE ROSARIO, 1941.

por
PABLO MONTINI

Las exposiciones de arte organizadas con obras de colecciones privadas desde fines del siglo XIX adquieren una importancia capital en la historia del arte argentino. Muchas veces con fines filantrópicos, otras veces religiosos fueron una práctica recurrente que nos aproximan, como lo señalan Ana María Telesca y Marcelo Pacheco, “por un lado al tema del gusto y el coleccionismo porteño, y por el otro, al brillo social de la época. La lista de las obras exhibidas, el prólogo del catálogo, los datos sobre la inauguración, nos permiten inferir sobre la situación del sistema plástico y su organización”¹. Los recientes aportes historiográficos sobre el coleccionismo y el consumo cultural en Buenos Aires también destacan a estos eventos como “vidrieras del desarrollo artístico alcanzado por la ciudad”, constituyendo uno de los principales dispositivos utilizados por los coleccionistas para la concreción de la ansiada trascendencia y distinción².

Sin embargo, a medida que avanzaba el siglo XX estas exposiciones, a la vez que contribuían a la circulación del arte dentro del campo artístico promocionando la práctica del coleccionismo de arte, aspiraban a reproducir y fomentar modelos estéticos o identidades culturales. Promovidas muchas veces por motivos ideológicos, sociopolíticos o simplemente estéticos, también fueron estimuladas por la Iglesia católica desde el Congreso Eucarístico Internacional de 1934 para cada celebración religiosa de importancia en todo el territorio nacional.

En Rosario, las exhibiciones realizadas con los fondos artísticos del coleccionismo local e impulsadas por sus más destacadas figuras sobresalen por haber dado los primeros pasos para la formación del campo artístico local. Así, en 1913 con motivo de la visita del presidente de la nación, Roque Sáenz Peña, se realizó en la Biblioteca Argentina el “Primer Salón de Bellas Artes” conforma-

- 1 Telesca, Ana María y Pacheco Marcelo. “Introducción”, *Aproximación a la generación del 80. Antología documental*, Temas de Historia del arte. Buenos Aires, FFyL, U.B.A., 1988, p. 11.
- 2 Baldasarre, María Isabel. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006, p. 42.

do por obras que provenían de las colecciones privadas rosarinas. Revelando una intención claramente civilizatoria y pedagógica dio inicio a la institucionalización del campo plástico, impactando de tal forma en sus visitantes que muchos de ellos se transformaron posteriormente en promotores del coleccionismo en la ciudad. Tal fue el caso de Julio Marc, quien luego de una década participó con sus conjuntos artísticos en la Exposición de Arte Retrospectivo “El Círculo” auspiciada por la revista de esta asociación para agasajar al primer mandatario, Marcelo T. de Alvear. Ligada ahora con nuevos planteos teóricos, esta muestra impulsaba la construcción de una nueva identidad vinculada con los planteos del primer nacionalismo cultural.

Siguiendo esta tradición expositiva, en 1941, se realizó la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo en el Museo Histórico Provincial de Rosario celebrando la Coronación de la Virgen del Rosario. Nuestro estudio versará sobre el análisis de esta exhibición concebida por el obispo de la ciudad, Monseñor Dr. Antonio Caggiano, por el director del museo, Dr. Julio Marc y por el Ing. Ángel Guido, en un intento por poner en evidencia los intereses que movían a sus organizadores al promover –dentro de sus programas ideológicos, institucionales y estéticos– el arte religioso, enalteciendo a sus poseedores. Esta exposición fue desarrollada sobre la base del patrimonio del museo y con las obras de los “hogares tradicionales” de la ciudad. La investigación acerca de la misma descubre no sólo el perfil ideológico de sus promotores –directamente vinculado a sus elecciones artísticas– sino también la historia del gusto de la burguesía rosarina.

EL MENTOR: MONSEÑOR DR. ANTONIO CAGGIANO

La Exposición de Arte Religioso Retrospectivo, dentro de los actos de la Coronación de la Virgen del Rosario desarrollados durante la primera semana de octubre de 1941, fue gestada por el primer Obispo de la ciudad, Monseñor Dr. Antonio Caggiano.

Vicario General del Ejército y “verdadero padre” de la Acción Católica Argentina, fue a lo largo de la década del 30 uno de los principales protagonistas del renacimiento eclesial del período formando parte de los fenómenos que posibilitaron el cambio cultural que vivió el catolicismo argentino en esa época. Todas sus acciones estuvieron encaminadas a lograr la tan deseada fusión entre “Iglesia” y “nación”, al elaborar estrategias no sólo en lo simbólico sino también desde la práctica historiográfica con el fin de remarcar la idea de que la religión católica representaba la unidad y el centro fundamental de la nacionalidad. De esta forma, constituyó un claro exponente de la nueva generación de intelectuales católicos que sentaron las pautas, desde el campo organizativo y desde el plano de las ideas, de la catolización del Estado nacional³.

Como antiliberal declarado reintrodujo a la iglesia en las lides políticas, atacando precisamente aquellos aspectos o personajes de la historia argentina que habían intentado romper la homogeneidad católica de la estructura social argentina. Precisamente, jugó un papel protagónico en el enfrentamiento con el gobierno provincial de Santa Fe a cargo del Partido Demócrata Progresista, cuando éste intentó volver a la constitución laica de 1921. Percibiendo los cambios como un ataque a la patria, a la Iglesia argentina y a sus representantes, demostraba a los gobernantes de turno que para contar con su aprobación debían aceptar su rol de guía de la nación. Fue el General Agustín P. Justo, buscando un nuevo espacio de legitimidad en el contexto de la crisis política e ideológica de los años treinta, quien aceptó las demandas de la Iglesia colaborando de manera destacada en la realización del XXXII Congreso Eucarístico Internacional de 1934⁴.

³ Cf. Zanatta, Loris. *Del estado liberal a la nación católica*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1996.

⁴ Cf. Di Stefano, Roberto y Zanatta, Loris. *Historia de la iglesia argentina*. Buenos Aires, Mondadori, 2000.

Sin dudas, el Congreso Eucarístico fue el acto que demostró la identificación de muchos argentinos y de sus poderes públicos con un elemento común: la religión católica. De allí que posteriormente sirviera como ejemplo para la institucionalización de los distintos eventos religiosos que persiguieron esa identificación entre nación y religión católica, adoptando el modelo de participación plebiscitaria. Entre estos actos que perseguían la conquista del espacio público a través del uso de modernas técnicas de comunicación, merece destacarse La Coronación de la Virgen del Rosario. Aquí Caggiano buscó en la máxima devoción local, la imagen de la Virgen del Rosario, el símbolo que acercara a la iglesia católica a un pueblo tradicionalmente liberal como el rosarino.

El Obispo Diocesano obtuvo el respaldo de la jerarquía eclesiástica romana, logrando en 1940 por voto unánime del Capítulo Vaticano de San Pedro el Decreto de Coronación, que se tradujo rápidamente en la preparación de un solemne acto público. Con Caggiano a la cabeza, la programación de la fiesta fue coordinada estratégicamente por la Iglesia local. Mediante una estructura verticalista, se establecieron distintas comisiones encargadas de ejecutar los preparativos del gran acto. También en este plan estaban incluidos los representantes estatales, como el Senador por Rosario, Francisco Casiello y el Diputado Dr. Absalón Casas (h.), quienes presentaron en la Legislatura Provincial un proyecto de Ley que reflató la celebración del bicentenario de 1925, estableciendo como feriado el 7 de octubre Día de la Virgen que se unía, ahora, con el de la ciudad y su fundación⁵. De esta forma, la celebración mariana cerraba los debates que se venían dando desde la década del 20 en torno al origen de la ciudad, estableciendo en el ámbito estatal la versión clerical sostenida por el Dr. Antonio Caferatta, quien consideraba a la

⁵ [Anónimo] “En la legislatura de Santa Fe”, *Solemne Coronación de la Santísima Virgen del Rosario*, s/e, Rosario, s/f, p.17-30

Virgen del Rosario y a su oratorio como el núcleo central del desarrollo de Rosario⁶.

La solidez de la propuesta, de igual forma se hizo evidente en lo espiritual –a través de cursos, rezos diarios, difusión del santo rosario– y en las actividades organizativas y de propaganda que llevaban adelante la “preparación del ambiente” para la Coronación⁷. A tal efecto, se enviaron por correo 1986 pastorales, 1000 programas especiales y 5000 comunes. Los medios de comunicación fueron ubicados en un lugar central para cumplir con los objetivos propuestos para la celebración. La Sub-Comisión de publicidad y propaganda se encargó de remitir continuamente a la prensa gráfica local notas y noticias sobre el evento. También, y dada su importancia, se ocupó de realizar distintas audiciones radiales “con la participación de destacadas personas y con el concurso de calificados elementos artísticos”⁸. Esta Sub-Comisión tenía como misión “hacer conocer los antecedentes históricos de la devoción que Rosario profesa a la Santísima Virgen del Rosario, su Fundadora y Patrona”, colaborando como miembros de la misma investigadores locales⁹. De esta forma, los historiadores Calixto Lassaga, Juan J. Gschwind, Augusto Fernández Díaz, Félix A. Chaparro, entre otros, prepararon la publicación de un folleto titulado “La Virgen del Rosario en la tradición de la ciudad”, enviando a su vez a la

6 Cf. Milanesio, Natalia. “Del poblado precario a la ciudad opulenta: representaciones del pasado urbano y debate historiográfico en la década de 1920 en torno al surgimiento de Rosario”. En Dávila, Beatriz et. al. (coordinadoras). *Territorio, memoria y relato en la construcción de identidades colectivas*. tomo III, Rosario, U.N.R. editora, 2004, p. 293-303.

7 [Anónimo] *Solemne Coronación de la Santísima Virgen del Rosario*, op. cit., p. 98.

8 Se remitieron notas a *La Prensa*, *La Nación*, *La Capital*, *Crónica* y *Democracia*. Además se enviaron comunicados a las publicaciones católicas de la Capital Federal e interior del país. Los comunicados oficiales se transmitieron por las estaciones de radio locales L.T.1, L.T.3 y L.T.8. Casiello, Francisco, “Sub-Comisión de publicidad y propaganda”, *Solemne Coronación de la Santísima Virgen del Rosario*, op. cit., p. 97-98.

9 Cassiello, Francisco, “Sub-Comisión de publicidad y propaganda”, *Solemne Coronación de la Santísima Virgen del Rosario*, op. cit., p. 97-98.

prensa local sus investigaciones históricas referidas a la Virgen y a su culto en la ciudad¹⁰.

A partir de estas crónicas históricas, el pasado colonial se hacía presente en la celebración a través de la antigua imagen de la Virgen del Rosario, en un relato, que se encontraba entre lo épico y lo milagroso, de conquistadores e indios evangelizados de la región¹¹. Esta mistificación del período colonial era constante en aquel momento en los planteos de la iglesia, revalorizándolo precisamente como un ejemplo arquetípico de la unión entre el Estado y la fe católica. Por lo tanto, hasta las representaciones artísticas creadas para contener a la Virgen, como la nueva corona y su pedestal, buscaron en el diseño revalidar el origen colonial de la imagen¹².

Sin dudas, las manifestaciones artísticas tuvieron un rol destacado en las jornadas de la coronación. Para Caggiano el arte tenía una función trascendente, era para él “uno de los caminos más fáciles que llevan a Dios”¹³. Con este fin, juzgó “que no podía faltar en la serie de grandes actos destinados a realzar el central de la coronación, el prestigio y la emoción del arte”¹⁴. Así, encargó al escultor Eduardo Barnes la realización del cuño para la medalla

10 Las colaboraciones en la prensa local fueron realizadas por Carlota Garrido de la Peña, José A. Agasso, Felix A. Chaparro y Jorge J. Gschwind. Casiello, Francisco, “Sub-Comisión de publicidad y propaganda”, *Solemne Coronación de la Santísima Virgen del Rosario*, op. cit., p. 98.

11 Ver: “La Virgen del Rosario en la Tradición de la ciudad” y Ortíz de Guinea, Luis y Mejía, Luis E., *Rosa Mística. Evocación lírica de Rosario y su Virgen*. Rosario, Banco Popular de Rosario, octubre 1941.

12 El proyecto de la aureola, corona y pedestal fue encomendado al Arq. José Micheletti, asesorado por Mons. Nicolás Greñon. Este último había coordinado en 1925 la ejecución, a cargo del Arq. José Gerbino, del camarín de la Virgen en la Catedral, tomando elementos de la arquitectura barroca española y americana siendo adornado con elementos litúrgicos y exvotos del siglo XVIII americano. El trabajo de orfebrería fue adjudicado al joyero local Carlos Perret con las alhajas donadas por los feligreses para tal fin. Micheletti, José A. “Sub-Comisión de proyecto y ejecución artística de la corona y del altar monumental”. *Solemne Coronación de la Santísima Virgen del Rosario*, op. cit., p. 87-97.

13 Caggiano, Antonio. “Introducción”. *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*. Rosario, Escuela Tipográfica del Colegio “San José de Artes y Oficios”, 1941, p.14.

14 Caggiano, Antonio. “Introducción”. En *Rosa Mística. Evocación lírica de Rosario y su Virgen*, op. cit, p.4.

conmemorativa del acontecimiento. También, fueron desplegados en la ciudad una gran cantidad de afiches diseñados por artistas locales y otros provenientes de la Academia Nacional de Bellas Artes mientras se buscaba la participación de los rosarinos en la ceremonia de coronación. Entre los múltiples eventos artísticos promovidos por la iglesia –que iban desde procesiones nocturnas, conciertos, evocaciones escénicas, festivales literario-musicales– sobresalió la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo encomendada por Caggiano al Director del Museo Histórico Provincial, Dr. Julio Marc. Como el resto de las actividades de la festividad, la exposición contó con una comisión propia presidida por Marc y cinco secretarios –tres del museo y otros dos adscriptos–, encargada de efectuar los trámites necesarios para su realización, entre ellos, la autorización del Gobernador de la Provincia para poder llevarla a cabo en las salas del museo¹⁵. La magnitud de la muestra de acuerdo a lo expresado por la Comisión de Hacienda, fue de consideración, ya que constituyó el acto más costoso luego de la construcción del altar mayor erigido para la celebración en el Parque Belgrano¹⁶.

En cuanto a su organización, esta exposición artística tomaba como modelo la muestra de arte religioso celebrada en Buenos Aires para el Congreso Eucarístico Internacional en 1934. Dirigida por el Director del Museo de Luján, Enrique Udaondo, había sido organizada con los fondos patrimoniales de este museo, del Museo Nacional de Bellas Artes y el de La Plata, y con el aporte de varias

¹⁵ La Sub-Comisión organizadora de la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo estaba conformada por: un Presidente, Dr. Julio Marc (Director del Museo), tres Secretarios en representación del Museo: Ing. Angel Guido, Dr. César Gauchat y Dr. Romeo Crovetto y dos Secretarios Adscriptos: Pbro. Dr. J. de Anzizu y Dr. Miguel Carrillo. Marc, Julio. “Sub-Comisión organizadora de la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo”, *Solemne Coronación de la Santísima Virgen del Rosario*, op. cit., p. 99.

¹⁶ Según los datos aportados por la Comisión de Hacienda en el Balance General de Tesorería, la construcción del altar y las butacas había costado 51.037.36 pesos y la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo 12.286.56 pesos. BENEGAS, Ernesto A. “Balance general del movimiento de tesorería”, *Solemne Coronación de la Santísima Virgen del Rosario*, op. cit., p. 70.

colecciones privadas e instituciones religiosas de la Capital¹⁷. En Rosario, la muestra obtuvo un amplio respaldo de la jerarquía eclesiástica, que se reflejó en la contribución de las piezas artísticas más destacadas de las instituciones de la diócesis¹⁸. Mediante estos objetos artísticos la iglesia buscaba representar los lazos que unían el culto católico con los acontecimientos más importantes de la historia nacional, como la donación realizada al museo un mes antes de la exposición, por la Archicofradía del Santísimo Sacramento de la ciudad de Buenos Aires, de los ornamientos religiosos usados en el Tedéum con que se celebrara la proclamación y jura de la Constitución Nacional en 1853¹⁹.

Con publicidad en distintas emisiones radiales y en la prensa periódica, la exhibición fue inaugurada con multitudinario acto el sábado 4 de octubre de 1941, día que el programa oficial dedicaba a la patria²⁰. En el salón principal del museo se hicieron presentes el Cardenal Primado, el Nuncio Apostólico, el obispo de Rosario, el Gobernador de la Provincia, el Intendente Municipal y demás autoridades civiles, militares y eclesiásticas para escuchar las palabras de bienvenida dadas por el director del museo, el Dr. Julio Marc²¹.

17 *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*. Buenos Aires, octubre de 1934.

18 La Comisión Central daba cuenta de las órdenes enviadas a las distintas iglesias para que aportasen el patrimonio religioso que ellas contenían. MORRA, Bartolomé, “Labor de secretaria general: atención de las subcomisiones”. *Solemne Coronación de la Santísima Virgen del Rosario*, *op. cit.*, p. 59.

19 [Anónimo] “El Museo Histórico ha recibido una importante donación de una entidad religiosa de Buenos Aires”. *La Capital*, Rosario, viernes 5 de setiembre de 1941, p. 5.

20 Con el diseño de Ángel Guido la invitación a la muestra fue publicada junto a una nota alusiva en el suplemento cultural del Diario *La Capital*.

21 A la inauguración asistieron el Cardenal Primado, Monseñor Santiago Luis Copello, el gobernador de la Provincia, Dr. Joaquín Argonz, el obispo diocesano, el intendente municipal, miembros del Episcopado Argentino, el vicegobernador de la provincia, ministros de Gobierno e Instrucción Pública, y Trabajo, legisladores provinciales, jefes y oficiales del Ejército, funcionarios provinciales y locales, dirigentes católicos y un numeroso público. [Anónimo], “Inauguróse la muestra de Arte Religioso Retrospectivo en el Museo Histórico”. *La Capital*, Rosario, domingo 5 de octubre de 1941, p. 5.



Julio Marc y Mons. Antonio Caggiano junto a las autoridades civiles y religiosas en la inauguración de la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo.



Julio Marc pronunciado su discurso en la inauguración de la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo.

EL ORGANIZADOR: DR. JULIO MARC

Los estrechos vínculos establecidos entre el Obispo Caggiano y Julio Marc hicieron posible que la muestra se realizara, con el respaldo del gobierno provincial, en el Museo Histórico. El prestigio de Marc en el campo de la historia y del coleccionismo hacía de él la persona indicada para organizar la exposición. Su figura había sobresalido desde finales de la primera década del siglo XX, ocupando un lugar destacado en distintas instituciones históricas y culturales, como El Círculo, la Filial Rosario de la Academia Nacional de la Historia, el Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, el Instituto Sanmartiniano, la Sociedad Argentina de Antropología, entre otras. Ligado al ámbito del derecho presidió la Cámara de Apelaciones de Rosario ejerciendo también el vicedecanato de la Facultad de Ciencias Económicas. Asimismo, Marc era, luego de la muerte de Juan B. Castagnino, el referente del coleccionismo de arte y de historia en Rosario²². Entendiendo esta función como una misión patriótica y pedagógica, luchó por la creación de un museo “científico” en la ciudad, procurando que contuviese secciones de historia natural, de etnografía y de historia. Esta tarea se prolongó por diez años hasta que en 1936 el interventor del gobierno provincial dictó el decreto de creación del Museo Científico, para el cual se le asignaba el rol de encargado de buscar un sitio para la institución y formar las colecciones que marcarían los ejes de la misma²³.

La elección de las piezas y los bienes que constituirían el patrimonio del museo, tarea a la que se avocaron Julio Marc y el secretario de la institución, Ángel Guido, evidenció el interés por lo histórico y mostró claramente los rasgos del discurso histórico con que contaría el futuro museo. Dejando de lado la sección etnográfica

22 De Santillán, Diego A. *Gran enciclopedia de la provincia de Santa Fe*, Tomo II. Buenos Aires, Ediar, 1967, s/p.

23 Besso Pianetto, María Elena. “El Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc”. *Seminario de licenciatura*. Rosario, FHyA, U.N.R., 1986 (inédito).

fica y de historia natural, Marc solicitó al gobierno provincial en 1937 el cambio de denominación por “Museo Histórico Provincial”, justificando su petición a raíz de la donación del gobierno de Santiago del Estero de un conjunto de cerámicas de la civilización chaco-santiagueña²⁴. Pero es indudable que al consagrarse “a la digna labor de ‘hacer’ el museo” fueron sus propias colecciones, al ser las primeras donadas a la institución, las que pesaron en la elección su perfil²⁵.

Finalmente, el Museo Histórico Provincial de Rosario fue inaugurado bajo su dirección el 8 julio de 1939, transformando a este destacado coleccionista privado en el promotor más eficiente del coleccionismo estatal. La nueva institución expresaba, además, el esfuerzo de los miembros de la Filial Rosario de la Academia Nacional de la Historia por delimitar un campo que sentían como propio, abriendo nuevas alternativas profesionales. Para los integrantes de esta institución historiográfica, el museo encarnó el deseo por conservar el patrimonio histórico de la región y alojar la documentación que les permitiera realizar las investigaciones pensadas en función de conferencias, homenajes locales o rescates documentales.

Así, a dos años de su apertura oficial, después de haber acrecentado su patrimonio, de haber logrado juicios laudatorios por parte de la Academia de Nacional de la Historia y de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, de mantener una concurrencia constante de público y de visitas cotidianas de escuelas e institutos de estudios superiores de toda la provincia, el Museo Histórico, adhiriendo a los actos de Coronación de la Virgen del Rosario mediante la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo confirmaba su jerarquía en el plano cultural santafesino.

²⁴ Genoves, Nancy, et al. “Las colecciones arqueológicas del Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc”. En *I Jornadas de Estudios sobre Rosario y su región*, CD-ROM, Rosario, FHyA, Universidad Nacional de Rosario, 2003.

²⁵ [Anónimo] “Rosario tendrá un Museo Histórico digno de su importancia”. *La Tribuna*, Rosario, 7 de julio de 1939, p. 12.

La exposición tuvo una notable importancia para el museo, sirvió para reafirmar “el concepto de su utilidad y de su valor cultural y la necesidad de que los poderes públicos lo protejan y estimulen su progreso”²⁶. Precisamente, a Julio Marc esta exposición le servía, entre otras motivaciones, para realzar la presencia del museo frente a los organismos culturales recién creados por el Estado provincial cuyos planteos enlazaban la historia de la región con el pasado colonial. Aunque a diferencia del novel Departamento de Estudios Etnográficos y Coloniales, y del recientemente inaugurado Museo Histórico de Santa Fe, el Museo Histórico de Rosario no apelaba con sus colecciones, al pasado colonial de la provincia, sino que su eje se centraba en el mundo colonial andino²⁷. Desde su inicio, el museo había salido a la búsqueda de un “pasado propio”, tomando como matriz inspiradora los postulados euríndicos de Ricardo Rojas, que establecían el origen de nuestra nacionalidad en la fusión hispano-indígena²⁸. De allí que buena parte de su patrimonio estuviera centrado en las obras de arte colonial.

Para esta ocasión Marc, acompañando los planteos de Caggiano y de la Iglesia Católica argentina, seleccionó las obras de arte religioso buscando transmitir a los visitantes de la muestra “el influjo espiritual, la sugestión artística y el fervor patriótico y religioso que de ellas emanaban”, estableciendo así un vínculo directo entre “Patria” y religión²⁹. Sin dudas, era este el motivo principal de la

26 [Anónimo] “La muestra de Arte Religioso Retrospectivo es índice de la cultura rosarina. Esta interesante muestra será clausurada el 2 de noviembre”. *La Capital*, Rosario, domingo 26 de octubre de 1941, Segunda Sección, p. 15.

27 Como prueba de esto y en relación a las exposiciones de arte religioso, un año antes de la exposición rosarina, el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez había organizado el Salón de Arte Sagrado con motivo de Congreso Eucarístico Nacional, haciendo eje en el arte producido en tiempos virreinales en la región del litoral. Ministerio de Instrucción Pública y Fomento-Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”. *Primer Salón de Arte Sagrado y Retrospectivo de Santa Fe*. Santa Fe, 1940.

28 Montini, Pablo. “El espíritu de Ricardo Rojas en la concreción del Museo Histórico Provincial de Rosario”. En *I Jornadas de Estudios sobre Rosario y su región*, CD-ROM, Rosario, FHyA, Universidad Nacional de Rosario, 2003.

29 Marc, Julio. “Sub-Comisión organizadora de la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo”, *Solemne Coronación de la Santísima Virgen del Rosario*, op. cit., p.99.

fiesta de la Coronación, que fue reforzado con la visita oficial del vicepresidente de la Nación en ejercicio del Poder Ejecutivo, Dr. Ramón S. Castillo. Aunque, el museo también evidenció la importancia que el Estado Nacional asignaba a las imágenes y relatos del pasado en sus intentos por construir la nacionalidad amenazada, como suponían, por la crisis política, la inmigración masiva y la guerra mundial³⁰. Así, Castillo trajo consigo la histórica bandera de Curupaytí, como homenaje al “pasado guerrero” de la ciudad de Rosario, que luego de ser bendecida en el acto mariano, fue ofrendada al Museo Histórico en una visita que le permitió recorrer la muestra de arte religioso³¹. La liturgia patriótica fomentada por el Estado quedaba en esta oportunidad unida con los símbolos de la fe cristiana.

Tanto las obras expuestas de la colección, estimadas por ser “la muestra más auténtica y genuina de nuestra tradición artística”, como “los tesoros religiosos” de los “hogares tradicionales de Rosario”, constituyen una muestra de la unificación tanto de los intereses de la iglesia y del Estado como de las estrategias institucionales del museo. Básicamente, la dirección del museo buscaba ampliar los recursos y el patrimonio a través de las donaciones que pudieran realizar los coleccionistas rosarinos invitados a participar del evento. De allí que en el gran catálogo de la exposición, como en el de mano, se destacaran los nombres de las personas y familias rosarinas que habían ampliado el acervo colonial de

30 Cattaruzza, Alejandro. “Descifrando pasados: debates y representaciones de la historia nacional”. Cattaruzza, Alejandro (Dirección del tomo). *Nueva historia argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Tomo VII, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001, p. 429-476.

31 La bandera del Batallón “Primero de Santa Fe” tuvo un lugar destacado en los actos de la Coronación de la Virgen del Rosario, como otro ejemplo de la unión entre la historia nacional y la religiosidad del pueblo rosarino, ya que la misma llevaba bordada un medallón con la imagen de la Virgen del Rosario. [Anónimo], “La bandera de Curupaytí”, *Solemne Coronación de la Santísima Virgen del Rosario*, op. cit, p. 217. [Anónimo] “La bandera de Curupaytí”. *La Capital*, Rosario, miércoles 8 de octubre de 1941, p.5.

la institución³². Para Marc, el progreso del museo dependía, “en gran parte, del apoyo de los particulares, que deben desprenderse, atendiendo al fin instructivo y cultural que aquel persigue, de los objetos y documentos históricos que posean”³³.

En muchos casos, estos personajes ya habían aportado el dinero para que la dirección del museo obtuviera las piezas artísticas requeridas por el discurso que el museo sostenía en relación a la historia. Tal era el caso de la colección de pintura, “adquirida gracias al gesto ejemplarísimo de amor a esta ciudad” de los dueños de la tienda La Favorita, Ramón y Ángel García, en 1936, cuando el museo era un proyecto a concretarse, como arriba mencionamos, con el nombre de Museo Científico³⁴. Este gran lote de piezas había sido adquirido para el museo a Ángel y Alfredo Guido, quienes por ese entonces buscaban para su colección particular una salida atlántica intentando satisfacer la demanda del mercado de arte internacional para este tipo de producciones artísticas del período colonial³⁵. Fue el Dr. Julio Marc, al tanto de la situación, quien realizó las gestiones necesarias a fin de que las 62 pinturas quedaran en la ciudad, hecho que se concretó finalmente por la ayuda económica brindada por los hermanos García.

32 Entre los donantes que habían enriquecido en patrimonio del museo se destacaban: Mons. Dr. Antonio Caggiano, Mons. Nicolás Grenón, Ramón y Ángel García, José García Tasso y Sra., Arturo Colombres, Juan Colombo Berra y Sra., Ricardo y Julio Marc, Guillermo Colombres y Ángel Guido y Sra. “Catálogo de las obras y objetos de arte pertenecientes a instituciones y a particulares de la ciudad de Rosario”, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, *op. cit.*, s/p.

33 Marc, Julio. *Carta de agradecimiento de la donación realizada por la Señora Cora Barlett de Hertz*. Rosario, octubre de 1941. Legado Cora Barlett de Hertz. Documentación Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.

34 Nuñez Regueiro, Manuel. “Arte Religioso Retrospectivo Americano”. *La Capital*, Rosario, sábado 25 de octubre de 1941, p. 4.

35 La mayoría de las telas portan en el dorso del marco pequeñas cartelas escritas en inglés, donde se señala junto a una mínima descripción el título, la escuela, la procedencia y la fecha. Muchas también llevan inscriptas en el reverso de la tela la letra “G”. Cf. Montini, Pablo. “Coleccionismo e historiografía. Ángel Guido y la colección de pintura colonial del Museo Histórico Provincial de Rosario”. Ponencia presentada en el Curso Arte Virreinal (Sección Pintura). Subdirección General de Museos Estatales. Ministerio de Cultura de España. Madrid, noviembre 2007.

La colección de pintura colonial, destacada por su “singular mérito entre las mejores conocidas en su asunto y estilo”, materializaba además el programa cultural asentado en la tesis euríndica de Ricardo Rojas, por el que venían batallando Ángel Guido y Julio Marc desde principios de los años veinte. De esta forma, la donación de este conjunto de pintura hispanoamericana colonial se transformó en modélica, buscando a través de ella nuevos legados. Esta intención se hacía claramente explícita, en la editorial del diario *La Capital* sobre la exposición, donde un amigo de la casa, el Dr. Manuel Nuñez Regueiro ponía en palabras el objetivo del museo:

Al detenernos frente a las obras y objetos de arte religioso retrospectivo pertenecientes a personas e instituciones particulares de Rosario, ha brotado en nuestro corazón seducido por el embrujo de tanta maravilla, junto con un “Hosanna en las alturas!”, el piadoso deseo de que fuese un día tesoro de tan alto linaje espiritual, fondo común y exclusivo del acervo oficial e inajenable del Museo Histórico Provincial. Cuanto honor y gloria para aquellos que, en algún modo, se esforzasen magnánimamente por alcanzar esta realización suprema, que sería triunfo excelso de la ilustre ciudad que es cuna de la bandera!. Ojalá hubiese una ley sabia del corazón humano capaz de hacer inútil toda iniciativa o invocación de otra ley que tutelase un día el destino o preservación de los tesoros artísticos particulares a fin de defenderlos de los ataques o vaivenes inmisericordes de la vida y de la codicia impía o asalto de los profanos!³⁶

Por otra parte, la exposición de arte religioso le dio la posibilidad al museo de hacer visible sus esfuerzos por conciliar “la documentación rigurosa y la obra de arte auténtica” a fin de establecer “un admirable maridaje de ciencia y arte”³⁷. Siguiendo este ob-

³⁶ Nuñez Regueiro, Manuel, op. cit., p. 4.

³⁷ [Anónimo] “Exposición de arte religioso retrospectivo”. *La Capital*, Rosario, domingo 5 de octubre de 1941, p. 12.

jetivo, se mostró la “extraordinaria riqueza” de la colección de libros, impresos, grabados y documentos alojados en su archivo y biblioteca³⁸. Acompañando las piezas artísticas fueron expuestos el material bibliográfico de las “viejas imprentas americanas” junto a los documentos históricos de los virreinos del Perú y del Río de la Plata hasta la llegada del primer gobierno patrio. Nuevamente, en su clasificación del conjunto bibliográfico y documental del museo, se volvía a remarcar los vínculos entre la historia nacional y continental y la religión católica, subrayando los acontecimientos políticos y religiosos que antecedieron a la Revolución de Mayo.

Además, exhibiendo el extenso corpus documental, la autoridad del museo colaboraba con la profesionalización de la práctica historiográfica, basada principalmente en el uso del documento original de archivo y en los métodos de crítica de estos documentos. A Julio Marc esta práctica no le era ajena, ya que desde finales de los años veinte pertenecía a la corporación de historiadores profesionales, agrupados primero en la Junta de Historia y Numismática y luego en la Filial Rosario de la Academia Nacional de la Historia. Como miembros de estas instituciones se destacaban también Antonio Caggiano y Ángel Guido, quienes tiempo antes habían colaborado en la formación del archivo del museo donando una larga serie de documentos manuscritos de la época virreinal que en la exposición fueron utilizados para mostrar la autoridad de los Arzobispos en la Lima colonial³⁹. De esta forma, Marc colocaba

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ La donación realizada por Antonio Caggiano constaba de nueve documentos impresos y manuscritos, junto con el libro de apuntes de Julián Navarro de las lecciones impartidas en 1793 por el Dr. Mariano Medrano en el Real Colegio de San Carlos. De este libro, que perteneció al Dr. Antonio Caferatta, el obispo realizó un estudio analítico para presentar en su ingreso a la Academia Nacional de la Historia. Legado Antonio Caggiano. Documentación Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.

Véase al respecto: [Anónimo] “Donación del Obispo Caggiano”. *La Capital*, Rosario, domingo 16 de julio de 1939, p. 5. El Ing. Ángel Guido donó 30 manuscritos e impresos de Virreyes del Perú desde 1665 a 1808. Legado Ángel Guido. Documentación Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.

al archivo del museo como el elemento central de la renovación historiográfica, remarcando su especificidad histórica frente a las demás instituciones, como la Biblioteca Argentina y la Biblioteca de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad Nacional del Litoral de Rosario, que habían sido convocadas al evento gracias al valor de sus fondos bibliográficos antiguos⁴⁰. Por otra parte, esta acción le daba la posibilidad de solicitar a los historiadores y a los invitados –como lo había hecho durante la inauguración del museo– la donación de sus archivos personales para engrosar la “Biblioteca Americana” de la institución⁴¹.

Así, en lo inmediato, este “espectáculo magnífico de la cultura religiosa y artística” de Rosario cumplió en gran medida con los intereses de sus organizadores, obteniendo una marcada recepción⁴². Por ella pasaron, entre el 4 de octubre y el 16 de noviembre, mediante el pago de una entrada, 20.772 visitantes que tuvieron la posibilidad de admirar el patrimonio del museo y sorprenderse con el acervo artístico de los templos de la ciudad y de sus “familias tradicionales”⁴³. Esta masiva concurrencia de público llevó a extender el cierre de la muestra por dos semanas. Además se programaron visitas guiadas para escuelas públicas y religiosas, institutos de enseñanza superior e instituciones religiosas de

40 La Biblioteca Argentina y la Biblioteca “Clásica” de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad Nacional del Litoral de Rosario fueron las instituciones que aportaron sus fondos bibliográficos europeos pertenecientes a los siglos XVI al XIX.

41 En el año de la Coronación, 1941, aparecieron diversos estudios basados en los libros de la biblioteca del museo. Entre ellos, el trabajo de Félix Chaparro resaltaba algunos ejemplares por su valor artístico y “por su rareza bibliográfica, como por la aportación histórica al conocimiento de las costumbres, vida social y cultura de la Colonia”. Chaparro, Félix A. *Del pasado santafesino y americano. Temas de historia*. Rosario, Librería y Editorial “Ciencia”, 1941, p. 173.

42 Caggiano, Antonio. “Introducción”, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, op. cit., p.14

43 El costo de la entrada fue de un peso del 4 al 12 de octubre, de 0,50 del 13 al 28 y del 29 hasta la clausura gratuita. En: Museo Histórico Provincial. *Registro de público y actividades*. Rosario, 1939-1968, p. 27 Archivo Museo Histórico Provincial. Con las ventas de catálogos se obtuvieron 2.670 pesos. BENEGAS, Ernesto A., “Balance general del movimiento de tesorería”, *Solemne Coronación de la Santísima Virgen del Rosario, s/e*, Rosario, s/f, p. 70.

la ciudad⁴⁴. La prensa, local y nacional, destacó el evento dándole notoriedad e importancia. A través de notas y crónicas ilustradas hizo posible que se acercaran además de los rosarinos “los viajeros, artistas y estudiosos extranjeros” que visitaban la ciudad⁴⁵. El gobierno provincial avaló la propuesta expositiva adquiriendo setecientos cincuenta catálogos que posteriormente fueron distribuidos en bibliotecas públicas, museos e instituciones culturales de la provincia, brindándole al museo una amplia visibilidad en la región⁴⁶.

LA DIRECCIÓN ARTÍSTICA: ING. ÁNGEL GUIDO

La dirección artística de la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo realizada en el Museo Histórico fue encomendada por el Obispo Caggiano al Ing. Ángel Guido dados los vínculos que lo unían con la institución: Guido era secretario de la misma desde la firma del decreto de creación y encargado de orientar al Director en la selección de piezas para la colección. Además, fue el responsable de proyectar el edificio del museo, diseñar su espacio expositivo y su museografía.

⁴⁴ A las visitas guiadas asistieron 983 personas. De las escuelas públicas, entre otras, concurrieron los alumnos del Normal N° 2 (62), Fiscal N° 121 (45), Escuela Superior de Comercio (38) y de las religiosas los del Colegio San José (80), de Nuestra Señora del Huerto (80), Sagrado Corazón (70). También visitaron la muestra los estudiantes del Seminario (70), religiosas de diversas congregaciones (30), y miembros de los Asilos Maternales (40). En: Museo Histórico Provincial. *Registro de público y actividades, op. cit.*, p. 28.

⁴⁵ [Anónimo] “Exposición de Arte Religioso Retrospectivo”. *La Prensa*, Buenos Aires, domingo 19 de octubre de 1941, sección cuarta, p. 15. Entre los investigadores de renombre que visitaron la exhibición se destaca el arq. Martín Noel, quien viajó a la ciudad para realizar una conferencia en la Biblioteca Argentina referida a los temas tratados por Guido en el catálogo de la muestra. [Anónimo] “Acerca del fenómeno indo hispano y su gravitación en el Río de la Plata, habló Martín Noel”. *La Capital*, Rosario, martes 4 de noviembre de 1941, p. 5.

⁴⁶ El gobierno de la provincia de Santa Fe aportó 4.500 pesos con la compra de catálogos. Benegas, Ernesto A., “Balance general del movimiento de tesorería”, *Solemne Coronación de la Santísima Virgen del Rosario*, op. cit., p. 70.

Sin dudas, como lo recalcó el diario *La Tribuna*, Guido era uno de los “animadores” del museo, consagrando a “la nueva obra su refinado gusto artístico y su especialización en arte colonial”⁴⁷. Su actuación, prestigiaba al mismo, ya que siguiendo a Ricardo Rojas, formó parte del movimiento, surgido a comienzo de los años veinte, que concebía a las formas artísticas como las vías privilegiadas para la construcción de una identidad nacional. Si Rojas se ocupó de la valoración estética de la ornamentación prehispánica, Guido, participó de la restauración historiográfica de la producción estética de la época colonial⁴⁸.

Con las ideas tomadas del sistema doctrinario propuesto por Rojas en *La restauración nacionalista* (1909) y posteriormente en *Eurindia* (1924), intentó reformular la historia de la arquitectura y del arte para recuperar y construir una tradición americana. De tal manera, se propuso revertir la historiografía sobre el arte de la Colonia, instando a superar las lecturas positivistas que habían despreciado esta producción, concentrándose en el análisis formalista para demostrar la influencia indígena en la arquitectura surandina⁴⁹.

Desde el inicio de la década del veinte, desarrolló sus trabajos sobre el arte y la arquitectura colonial definiendo nuevas categorías sustentadas en el “mito eurindico”. Así, al promediar los años treinta, volvió sobre la amalgama entre lo indígena y lo hispano, utilizándola nuevamente como herramienta historiográfica a través de la definición de una categoría histórico-artística nueva, la del “estilo criollo del sur” o “estilo mestizo”. Esta debatida escuela cuyo hogar se situaba en las costas del Lago Titicaca mientras

47 [Anónimo] “Rosario tendrá un Museo Histórico digno de su importancia”. *La Tribuna*, *op. cit.*, p. 12.

48 Penhos, Marta y Bovisio, María Alba. “La construcción de América en la obra de Ricardo Rojas y Ángel Guido”. *Actas III Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea*, CD-ROM, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2002.

49 Funes, Ofelia. “La Kunstwille y la segunda emancipación americana”, en *III Jornadas de Estudios e Investigaciones*, CD-ROM, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payro”, FFyL, U.B.A., 1999.

que su irradiación se hacía sentir hasta Quito por el norte y hasta Córdoba por el sur encontraba su representación en la colección de pintura del museo. Puesto que Ángel Guido y su hermano Alfredo, habían formado esta serie, conocida por todos como la “colección Guido”, en sus viajes emprendidos por el área surandina desde mediados de los años veinte⁵⁰.

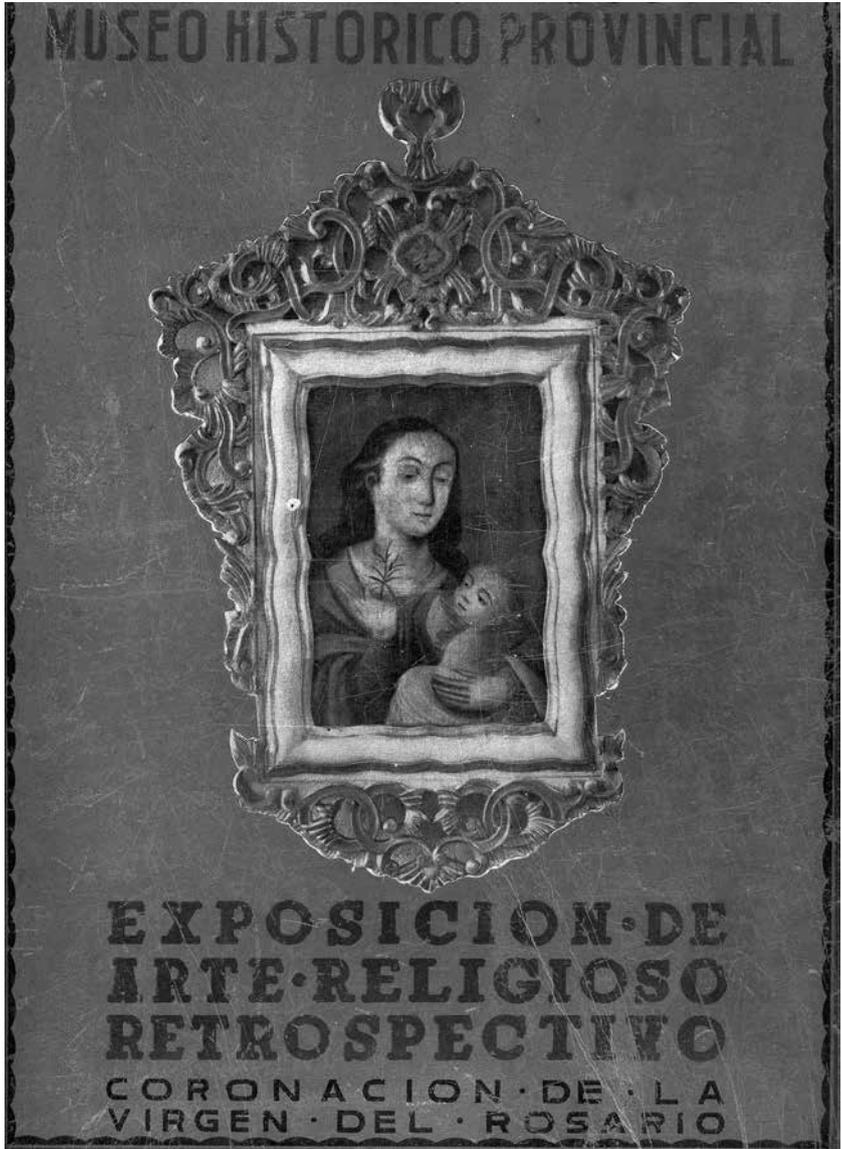
Por tanto, esta colección de pintura hispanoamericana colonial se transformó en un tema de estudio para Guido. En 1940 hacía su ingreso a la Filial Rosario de la Academia Nacional de Historia con un análisis estético e histórico de la colección –ya en propiedad del museo– en donde remarcaba el peso que la escuela mestiza popular tenía en la misma⁵¹. Precisamente, sobre este conjunto “notable por su originalidad, por su ‘contenido’ espiritual singularísimo, por su ‘forma’ ‘sui generis’, por sus proyecciones sociales y, finalmente, por haber influenciado el presente folklore decorativo de Hispanoamérica” articuló la exhibición de arte religioso, intentando promocionar el arte colonial entre el público visitante y los coleccionistas que participaban del evento⁵².

Abiertamente, el fomento del arte colonial se hizo presente en el “Estudio Histórico y Estético” realizado para el catálogo de la muestra. Los planteos historiográficos y expositivos de Guido partían de un claro diagnóstico: la falta de comprensión y estima que sufría el arte colonial. Para él, el arte europeo, que contaba con una amplia sección en la exposición, no necesitaba mayores explicaciones, porque “el público culto en general, está acostumbrado a admirarla, gustarla y estimarla. La nutrida bibliografía, la crítica de arte, las exposiciones periódicas y finalmente las meritorias

⁵⁰ Manuel Nuñez Regueiro se refería a este conjunto de pintura como la “Colección Guido”. Nuñez Regueiro, Manuel. *op. cit.*, p. 269.

⁵¹ Guido, Ángel. “Estimativa moderna de la pintura colonial. Significación estética de la colección colonial del Museo Histórico Provincial de Rosario”. En *Academia Nacional de la Historia*, Publicaciones de la Filial Rosario n. 5, Rosario, 1942. (Conferencia en la incorporación del ingeniero civil y arquitecto Ángel Guido a la filial Rosario de la Academia Nacional de la Historia. Conferencia pronunciada en la Biblioteca Argentina el 17 de agosto de 1940)

⁵² Guido, Ángel. “Historia”. *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, *op. cit.*, p. 38.



Catálogo de la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo, 1941.
Diseño de Ángel Guido.

ediciones dominicales de los grandes rotativos, han contribuido a formar ese gusto, diríamos, popular”⁵³.

Sin embargo, el arte hispanoamericano, si bien poseía una “mayor unidad estilística” en la exhibición, era desconocido para el público coleccionista o conocedor. Las razones eran simples para el arquitecto rosarino, la falta de bibliografía “artística” y la escasez de exhibiciones. Aunque, el mayor inconveniente para la “captación popular del arte americano” estaba dado por “la estructura singular de su ‘estimativa’ distinta a la europea”, ya que no se podía “medir el ‘valor’ del arte hispanoamericano con la habitual unidad de medida estética europea”. De aquí que el propósito del catálogo estuviese centrado en orientar al público o al “gustador del arte” en la interpretación de la pintura colonial para que “como en el caso europeo, admire, guste y estime la belleza ‘sui generis’ de los ‘primitivos coloniales’” que se exhibían en la exposición de arte religioso⁵⁴.

Con intención didáctica, Guido presentó en pocas páginas una “suerte de manual práctico o ‘baedeker’, dividido en tres capítulos: “Historia”, “Estética” y “Estimativa de la pintura colonial”. Apoyándose en las investigaciones del grupo de intelectuales que habían llevado adelante a través de una historia “documental” y “estimativa” el redescubrimiento del arte americano, presentó en “Historia” el origen, desarrollo y extensión geográfica de las escuelas artísticas más importantes del período colonial en América⁵⁵. En “Estética”, intentó analizar “americanamente” forma y conte-

53 Guido, Ángel. “Advertencia”, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, *op. cit.*, p. 23-24.

54 Guido, Ángel. “Advertencia”, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, *op. cit.*, p. 24.

55 En su clasificación estaban presentes la escuela mexicana, la limeña, la quiteña, la neogranadina y la cuzqueña a través de sus distintas corrientes e influencias. Además, destacaba la presencia de grupo de investigadores llamados “americanistas” o “indigenistas” que hicieron su aparición en el campo historiográfico en la década del veinte. Entre ellos remarcó la importancia de los estudios aportados por Uriel García y Cossio del Pomar. GUIDO, Ángel, “Historia”, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, *op. cit.*, p.27-28.

nido de “aquel connubio singular entre lo español y lo indio”⁵⁶. En el último capítulo “obstinado en establecer vías dúctiles y prácticas para una estimativa capaz de iniciar al no iniciado en estas disciplinas del Arte”, trazó un “Breviario de una estimativa de la pintura mestiza americana”. Una suerte de síntesis sobre el peso y el desarrollo del mestizaje en el arte colonial, donde enumeró de forma clara todos sus anteriores planteos con el fin de que sirviera de “guía práctica” para el visitante de la exposición. Allí estaban interpretadas a través de su “forma”, “contenido” y “temática” muchas de las obras de la colección del museo pertenecientes a la “admirable” escuela mestiza popular y a sus antecedentes del siglo XVII⁵⁷. Sin dudas, sus teorías sobre el arte colonial esbozadas en el catálogo se alejaban de “la angosta visión positivista de la historiografía del arte” buscando a través de un lenguaje grandilocuente y exaltado acercar a los espectadores de la muestra al arte hispanoamericano⁵⁸.

La actuación de Guido como director artístico de la exhibición de arte religioso permitió por primera vez ir instaurando dentro del campo museológico y artístico rosarino este nuevo trabajo especializado en el diseño de exposiciones. Ahora, historiografía y diseño museográfico se unían en los planteos históricos del catálogo y en la operación expositiva “para mejor comprensión e ilustración del público”. Los comentaristas de la prensa local remarcaron esta función en la exposición, destacándola por “el exquisito, refinado e inteligente gusto” en que fueron distribuidas las obras, por el “brillante marco de luces muy bien estudiadas” y por el “exquisito e inteligente álbum artístico” que la acompañaba⁵⁹.

Apenas se trasponía el umbral de ingreso del museo se ubicó la imagen de la Virgen del Rosario, figura central de la celebración,

⁵⁶ Guido, Ángel. “Estética”, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, op. cit., p. 39.

⁵⁷ Guido, Ángel. “Estimativa”, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, op. cit., p. 53-54.

⁵⁸ Guido, Ángel. “Estética”, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, op. cit., p. 40.

⁵⁹ [Anónimo] “Exposición de Arte Religioso Retrospectivo”. *La Capital*, Rosario, domingo 5 de octubre de 1941, p.12.

en una puesta escénica que buscaba situar a los visitantes en el clima propicio para recorrer las diecisiete salas destinadas a la exposición. En una de las salas inmediatas a la entrada estaban frente a frente la *Santa Catalina* de Bartolomé Murillo, cedida para esta oportunidad por el matrimonio Estévez, y *La huida a Egipto*, pintura colonial de la escuela cuzqueña del XVII perteneciente a la colección del museo, expresando la doble orientación de la muestra. De allí partían las respectivas secciones. El arte europeo fue instalado como en una galería de arte, centrando la atención exclusivamente en las pinturas. En cambio, el arte hispanoamericano, que agrupaba toda la colección del museo, fue dispuesto a la manera de *period-rooms* buscando mostrar la religiosidad en la vida cotidiana de la colonia a través de cargadas ambientaciones en donde se unían el mobiliario, la pintura, la platería y la imaginería. La pintura colonial fue ordenada por escuelas, referenciadas a través de cartelas que contenían el número de la pieza en el catálogo, el título, la datación, la escuela y el nombre del donante. Con respecto a los libros, grabados y documentos fueron colocados en las vitrinas y expositores del museo especialmente diseñados para este uso, que hacían más fácil su ordenamiento y lectura.

En cuanto al catálogo ilustrado, además, de “perpetuar el recuerdo de la exposición”, se planeó como una obra paralela resultando por sí mismo una valiosa pieza artística y editorial⁶⁰. Por su calidad de impresión, por su extensión, por sus ilustraciones y por su diseño fue la memoria más importante de una exposición realizada en Rosario hasta ese momento. Destacado unánimemente por la prensa, este requerido álbum servía para dar visibilidad al museo y a su colección, en el país y en el extranjero. Con él, Guido no sólo pudo dar cuenta de sus planteos historiográficos sino también mostrarse como artista en el diseño de sus viñetas, ilustraciones y tipografía con una clara filiación andina.

⁶⁰ Marc, Julio. “Sub-Comisión organizadora de la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo”. *Solemne Coronación de la Santísima Virgen del Rosario, op. cit.*, p. 99.

EL ARTE RELIGIOSO EN LOS “HOGARES TRADICIONALES” DE ROSARIO

En la Exposición de arte religioso los propietarios de las piezas artísticas tenían una importancia destacada, tornándose en uno de los actores fundamentales, para los organizadores de la muestra. Caggiano mostraba a través de aquellos la participación de las clases dirigentes en uno de los hechos más importante de la Iglesia local. Por su parte, Marc perseguía su respaldo procurando la donación de recursos y de obras para su institución; y Ángel Guido, por último, se proponía estimular el gusto por el arte colonial proveyéndoles las herramientas interpretativas necesarias, por medio del catálogo y de la organización artística de la exhibición.

La colaboración de los representantes de 140 “hogares tradicionales” –que pertenecían a sectores dedicados al comercio, aseguradoras y negocios inmobiliarios, a sectores agrarios e industriales, y profesionales de fuerte arraigo económico y social en la ciudad– fue una sorpresa y un “honor” para muchos, dada la cantidad y la calidad de las obras ofrecidas. Tanto para los organizadores de la muestra como para sus comentaristas, el éxito de la misma mostraba el alto índice cultural de Rosario, dándole la posibilidad de revertir la imagen de una ciudad “conocida como opulenta, dinámica y emprendedora, pero no como eximia por sus valores religiosos, artísticos y culturales”⁶¹. Para ellos fueron el Museo Histórico y la exposición quienes habían dado lugar a que Rosario revelara cómo la piedad y el culto por la belleza se habían enlazado en los hogares burgueses. Para *La Capital* la exhibición de las obras de arte religioso de este sector social era una prueba “de que su vida, dedicada, en muchas horas, a la conservación y al aumento de su riqueza, ha tenido siempre un fondo espiritual: el de sus plegarias y el del arte inspirado en su fe y en su afán de verla

61 Caggiano, Antonio. “Introducción”. *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, op. cit., p.14.

expresada estéticamente”⁶². Ahora, la verdadera riqueza rosarina radicaba en su acercamiento a Dios y a “las más altas expresiones de la belleza y de bondad”⁶³.

Sin dudas, Marc, afamado coleccionista y conocedor del medio artístico local, había conseguido para la exposición las obras más renombradas de sus pares rosarinos. Sin embargo, estas piezas no eran producto de un coleccionismo en expansión, vinculado al gusto personal de sus propietarios, sino de un coleccionismo acumulativo dado que en muchos casos provenían de antiguas colecciones formadas en la primera y segunda década del siglo XX ahora en poder de sus descendientes. Tal fue el caso de las hermanas de Juan B. Castagnino que participaron en el evento con obras de su acreditada colección artística.

De allí que los conjuntos artísticos y las obras de arte aportados por los miembros más notables de la burguesía local fueron constantemente asociados con “tesoros”. Como lo definió claramente Manuel Nuñez Regueiro en su escrito sobre la celebración:

La sorpresa que nos ha dado su propia revelación al levantar el velo que cubría secretamente sus ricos tesoros artísticos que “proceden exclusivamente de instituciones y personas de esta ciudad” nos causó pasmo sagrado. Nos hemos conmovido, dejando caer el alma de rodillas, ante el secreto recóndito e íntimo de una cultura no sospechada y celosamente guardada y defendida dentro del santuario oculto y familiar de las colecciones privadas. Al hacerse éstas por vez primera públicas cumplieron sus felices dueños con el deber altísimo de servir a la ciudad y a la cultura, a la “deificación de la vida” en Dios, Alfa y Omega de todas las cosas⁶⁴.

62 [Anónimo] “La muestra de Arte Religioso Retrospectivo es índice de la cultura rosarina. Esta interesante muestra será clausurada el 2 de noviembre”. *La Capital*, Rosario, domingo 26 de octubre de 1941, Segunda Sección, p. 15.

63 Marc, Julio. “Prólogo”, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, op. cit., p.20.

64 Nuñez Regueiro, Manuel. “Arte Religioso Retrospectivo Americano”. En *Del tiempo vivido. la vida superior XVI*. Buenos Aires, Librería “El Ateneo” Editorial, 1948, p. 265-266.

Evidentemente, en la mayoría de los casos, detrás de las obras expuestas no se hallaba el individuo coleccionista que recoge, selecciona, clasifica o singulariza un objeto. En este caso, las piezas fueron escogidas o conservadas no tanto por sus valores estéticos sino en el sentido de su uso derivado de las funciones religiosas o familiares. No hay que olvidar tampoco la indudable naturaleza económica que se desprendía de estas obras, útiles para cuando las necesidades materiales se dejaban sentir y fundamentales para mostrar la riqueza y el prestigio acumulado por la burguesía local.

Por lo tanto, formando parte de las antiguas colecciones rosarianas, estas obras de arte religioso fueron identificadas con el gusto estético así como con las creencias de los propios coleccionistas y sus descendientes. El sentido devocional de las obras se hizo presente en la exposición, junto a las piezas de uso religioso como rosarios, biblias, catecismos, libros de misa, las pinturas y las esculturas expuestas fueron imágenes veneradas por sus propietarios. Como ejemplo, el Dr. Alfredo Rouillon recreó en el museo el oratorio de su admirada residencia particular del barrio Alberdi llamada “Villa Hortensia”. En la muestra se encontraban el altar y retablo del siglo XVIII en madera tallada y dorada con pinturas de la Sagrada Familia y el Sagrado Corazón, la artística baranda separatoria del altar, nueve reclinatorios, dos candelabros de gran porte del siglo XIX y dos óleos, uno atribuido a José de Ribera y el otro a Guido Reni entre los que María Hortensia Echesortu de Rouillón dedicaba sus horas a la oración.

La escasez de grandes conjuntos artísticos, con excepción de las ilustres firmas aportadas por el matrimonio de Odilo y Firma Estévez, ponía también en evidencia el amateurismo de los burgueses locales⁶⁵. Si el museo aportó de sus fondos patrimoniales piezas co-

⁶⁵ Entre las obras aportadas por Odilo Estévez Yáñez y su esposa se destacaban la *Santa Catalina* de Murillo –ilustrando todas las notas periodísticas sobre la exposición– el *Profeta Jonás* de José de Ribera, *La Virgen orando* de Sassoferrato y *Presentación de tetrarca* y de *Laura al Emperador Carlos IV en la Corte del Papa en Avignon* de Vaeslav Brozik. “Catálogo de las obras y objetos de arte pertenecientes a instituciones y a particulares de la ciudad de Rosario”, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, op. cit, s/p.

loniales, los particulares se destacaron por trasladar a la muestra desde sus hogares el arte europeo. Con un amplio arco temporal, el arte europeo comprendía marfiles, esmaltes, grabados, esculturas y pinturas del siglo XVI, XVII y XVIII primando entre éstas la escuela italiana, española y flamenca. La pintura italiana con sus variadas escuelas se hacía presente en las obras proporcionadas por las familias descendientes de esta nacionalidad, entre ellos se destacaron los conjuntos elegidos por Juan y Luis Casiello, Pedro Tricerri y Valerio Bachilli⁶⁶. En la mayoría de los casos se trató de obras de dudosa atribución, copias, anónimos o procedentes de los talleres de artistas renombrados⁶⁷.

En cuanto al arte colonial, sorprendentemente el aporte de las “casas tradicionales” de Rosario no fue para nada desdeñable. En su mayoría todos poseían alguna pieza artística vinculada al período colonial, destacándose particularmente en las obras pertenecientes a los hermanos Julio, Ricardo y Rodolfo Marc, a María Elena Ituarte y a los arquitectos Ángel Guido, Hilarión Hernández Largaía y Luis González Orte⁶⁸. A diferencia del Salón de Arte Sagrado celebrado en Santa Fe en 1940, donde las familias santafesinas mostraban su pasado colonial a través de las obras presentadas, en la exposición rosarina fueron muy pocos los que pudieron ostentar este rasgo. Sólo la destacable pintura limeña del siglo XVII, *La Virgen de los Dolores*, realizada por la devoción del Teniente General Feliciano de Quiroga y su esposa expuesta

66 Pedro Tricerri presentó *Jesús durmiendo* de Guido Renni, *La decapitación de San Genaro* de Domenico Zampieri (El Domenichino), *La Virgen de la leche* de Sassoferato, *Cabeza de San Juan Bautista* de Barbieri Giovanni Francesco (Guercino), *San Pablo leyendo el Evangelio* de Luca Giordano, *Jesús muerto y las piadosas mujeres* de Caravaggio, *Moisés bajando el Monte Líbano con las Tablas* de Federico Fiare (Baroccio) y *La Anunciación de Santa Ana* y *El ángel y la mula de Balaan* de Felipe Ricci. *Ibidem*.

67 Deslindando responsabilidades los organizadores de la muestra consignaron que: “las atribuciones de escuelas, épocas y autores de las obras que figuran en el Catálogo, son indicadas por sus Propietarios”. *Ibidem*, p. 28.

68 En 1936 Hilarión Hernández Largaía había dado a conocer su serie de pintura colonial en el Museo Municipal de Bellas Artes. Cf. Comisión Municipal de Bellas Artes. 8º *Exposición de Artes Plásticas. Pintura colonial Sud-americana de la colección del arq. Hilarión Hernández Largaía*. Rosario, 15-25 de julio de 1936.

por las señoritas de Quiroga Alvarado y la puerta de sagrario con la imagen de *San Vicente Ferrer* del oratorio de la quinta de los Iriondo de Santa Fe exhibida por María Salomé Freyre de Iriondo, podían dar cuenta de un ilustre abolengo colonial relacionado precisamente con la capital provincial. El resto de las obras hispanoamericanas seguramente fueron adquiridas a partir de los años veinte, cuando irrumpió como una “moda” el arte colonial en las colecciones rosarinas gracias a la acción de la *Revista de El Círculo* y su Salón de Arte Retrospectivo de 1923⁶⁹.

La pintura tenía una marcada presencia dentro de las manifestaciones artísticas coloniales. Diferenciándose de la colección del museo donde la llamada “escuela mestiza” tenía primacía, los particulares aportaron telas vinculadas a las escuelas cuzqueña y potosina. También, dentro de la pintura se reiteró la presencia de gran cantidad de imágenes devocionales y ex-votos sobre base de metal.

Si bien la pintura colonial tuvo una respetable representación, complementando la colección del museo, fue la platería la que se distinguió entre las colecciones privadas. El gusto de la burguesía por lo decorativo incluyó a la orfebrería americana de carácter religioso formándose verdaderas colecciones dedicadas exclusivamente a estos trabajos en metal. Precisamente, la platería tanto civil como religiosa ocupó el cuerpo central de las colecciones artísticas e históricas de Julio Marc. Su colección de mates era, al promediar la década del veinte, una de las más completas del país, sobrepasando las 200 piezas⁷⁰. En cuanto a la numismática

69 El escritor Emilio Ortiz Grognet al despedirse de su amigo el coleccionista Juan B. Castagnino se refería a esta “moda” o “auge por las cosas coloniales” durante los años 20. [Anónimo] “Don Juan B. Castagnino. Ayer en el Cementerio del Salvador se verificó el sepelio de sus restos”. *La Capital*, Rosario, lunes 20 de julio de 1925, p. 5. Esta demanda generada, entre otros hechos, por la celebración del Salón de Arte Retrospectivo “El Círculo” de 1923 en el Museo Municipal de Bellas Artes, donde presentaron sus obras coloniales Juan B. Castagnino, Julio Marc y Antonio Cafferata, fue aprovechada por la galería Witcomb de Rosario que realizó una exposición de arte colonial en 1923 y que en 1928 organizaría otra para el Salón Leonardo.

70 [Anónimo] “Coleccionistas rosarinos. Colección del Dr. Marc”. *La Semana Gráfica. Ilustración Semanal Argentina*, Rosario, a. 1, n.1, 15 de septiembre de 1922, s/p. AA.VV. *Platería americana*. Rosario, Asociación Amigos del Museo Histórico, 1986.

conservó una larga serie de medallas publicando distintos estudios históricos sobre las mismas. Entre ellas figuraban las Juras de proclamación real de los reyes de España en América o las correspondientes a la conmemoración de la tentativa de toma de Cartagena por el Comandante Vermon en 1740⁷¹.

De esta forma, Marc representó en la exposición al coleccionismo numismático con una serie de medallas mexicanas del siglo XVIII sobre la Virgen de Guadalupe, con una colección de condecoraciones americanas de asunto religioso y con medallas papales. En cuanto a los objetos litúrgicos y devocionales, el trabajo artístico de la platería colonial sobresalió en las colecciones de Ángela Castagnino de Cánepa y del matrimonio Estévez con una colección de cruces misioneras, candelabros, espejos de sacristía y custodias en el caso de la primera, y en el de los segundos, con esculturas en marfil con base de plata, sahumadores, cálices, candeleros y aguamaniles entre los que se lucía una crismera de gran porte y un farol peruano para acompañar el viático del siglo XVIII. Los demás expositores participaron con lámparas votivas, incensarios, relicarios, coronas, cantoneras, ráfagas, miniaturas y marcos de plata.

La imaginería fue abundante, dado el fuerte sentido de piedad y devoción que generaba. Aunque muchas de las tallas marcaban una clara procedencia andina existió un gran número correspondiente a iglesias y capillas de la provincia de Córdoba y a las misiones de guaraníes de Corrientes y de Paraguay. Sólo aquí y dada su naturaleza fue señalada la influencia indígena en el arte colonial propuesto por los expositores rosarinos. Al consignar su procedencia en el catálogo, estas imágenes mostraron claramente la enajenación de los bienes artísticos coloniales que sufrían las capillas e iglesias, como la custodia jesuítica “retirada de las ruinas de la Iglesia del

71 Cf. Marc, Julio. “La guerra y la paz en la numismática americana colonial”. *Academia Nacional de la Historia*, Publicaciones de la Filial Rosario, n. 18, Rosario, 1945. *La moneda colonial argentina (1776-1813)*. Rosario, Romano, 1946. *El escudo argentino en la moneda*. Rosario, 1943.

Pueblito de Tiguipa” en la frontera paraguayo-boliviana aportada por el Dr. Carlos de Sanctis⁷².

Entre los particulares que participaron en la exposición, resulta llamativa la presencia de Román F. Pardo, quien al frente de la *Casa Pardo* había suministrado al museo, apenas decretada su creación, de innumerable cantidad de piezas artísticas y de otras tantas vinculadas a la historia nacional que fueron adquiridas con los fondos provistos por el Estado para este fin⁷³. Así, Pardo asistió a Julio Marc, con quien trabó una estrecha amistad, proveyéndole las obras más destacadas de la colección a partir de la consignación y recomendación de piezas, y sirviendo al mismo tiempo de intermediario para la adquisición de obras alojadas en colecciones privadas de la ciudad de Buenos Aires. Seguramente, su intervención en la muestra le dio la posibilidad de darse a conocer entre los posibles coleccionistas y amateurs rosarinos⁷⁴.

Con respecto a las doce instituciones que participaron de la exposición, sólo la Biblioteca Argentina y la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad Nacional del Litoral no estaban dirigidas por el Obispado rosarino⁷⁵. Colegios, congregaciones y parroquias mostraron en esta ocasión un limitado patrimonio artístico que ponía en evidencia la corta historia de la iglesia en Rosario, aunque su inclusión descubría las múltiples acciones de

72 “Catálogo de las obras y objetos de arte pertenecientes a instituciones y a particulares de la ciudad de Rosario”, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, op. cit, s/p.

73 Para la inauguración del museo Román F. Pardo, afianzando los vínculos con el gobernador de la provincia, Manuel María de Iriondo y con Julio Marc, lanzó una medalla celebrando este hecho.

74 Sobre la actuación de Pardo cf.: Mitchell, O. “Necrológicas. Román F. Pardo”. En *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, Buenos Aires, n. 17, 1991, p. 87-88.

75 Las instituciones participantes fueron: el Obispado, la Catedral, “Padres franciscanos-Convento de San Lorenzo”, Colegio Santa Unión de los Sagrados Corazones, Parroquia de San Antonio del barrio Belgrano, Colegio Nuestra Señora del Huerto, Colegio Hijas de la Inmaculada del barrio Belgrano, Nuestra Señora de los Ángeles, Religiosas Oblatas del Santísimo Redentor, las Hermanas Capuchinas de Villa Diego, la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad Nacional de Rosario y la Biblioteca Argentina. “Catálogo de las obras y objetos de arte pertenecientes a instituciones y a particulares de la ciudad de Rosario”, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, op. cit, s/p.

la institución católica para afirmar su presencia en los distintos espacios sociales. De allí que en la exposición concurrieran tanto el Colegio de Nuestra Señora del Huerto, establecimiento educativo de las niñas de la elite rosarina, como la alejada Parroquia de San Antonio del barrio Belgrano. A su vez, la presentación de esta última institución religiosa marcaba el notable desarrollo de las actividades parroquiales canalizada, como en este caso, por la jerarquía eclesiástica y la Acción Católica para la realización de actos religiosos masivos⁷⁶.

Únicamente la Catedral aportó piezas que la vinculaban con el pasado colonial de la ciudad exhibiendo el libro de registros de bautismos, casamientos y defunciones de la primitiva Capilla del Rosario iniciado en 1731. Sin embargo, la mayor contribución provino del Convento de San Carlos de la ciudad de San Lorenzo a través del préstamo de cinco tallas españolas del siglo XVIII y de mobiliario hispanoamericano que pertenecía a la institución. Los organizadores de la muestra valoraban este patrimonio mostrándose interesados, desde los preparativos de los festejos, en conseguir la participación del convento franciscano⁷⁷. Tiempo antes, Julio Marc había logrado obtener para su colección privada varias piezas históricas del convento, algunas de estas formando parte ahora de la colección del museo, fueron exhibi-

⁷⁶ Cf. Martín, María Pía y Múgica, María Luisa. “La sociedad rosarina en el siglo XX: cambio, vida cotidiana y prácticas sociales”. En Falcón, Ricardo y Stanley, Myriam (directores de tomo). *Historia de Rosario: economía y sociedad*, Tomo I HomoSapiens ediciones, 2001. Martín, María Pía. “Iglesia Católica y ciudadanía. Rosario. 1930-1947”, en *Avances del Cesor. Centro de Estudios Regionales*, a. 1, n. 1, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, segundo semestre 1998, p. 79-93.

⁷⁷ La Sub-Comisión de la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo puso especial énfasis en la participación del Convento de San Carlos de la ciudad de San Lorenzo despachando junto a la Secretaria General una nota invitando al R.P. Guardián del Convento. Marc, Julio, “Sub-Comisión organizadora de la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo”, *Solemne Coronación de la Santísima Virgen del Rosario*, op. cit., p. 99.

das en la muestra⁷⁸. Entre ellas un Salterio, usado en la misa de acción de gracias celebrada para conmemorar la victoria de la batalla de San Lorenzo, ponía nuevamente a relucir esta alianza entre patria y religión tan preciada por los gestores de la fiesta de la coronación.

EL CIERRE: LA CORONACIÓN DEL ARTE RELIGIOSO

Sin dudas, la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo con motivo de la Coronación de la Virgen del Rosario constituyó un hito en la historia del Museo Histórico Provincial. Tal fueron su aceptación y los beneficios reportados al museo, que a partir de ella se desarrollaron una gran cantidad de muestras de arte religioso con los mismos presupuestos organizativos y estéticos. La tríada conformada por el mentor de la exposición, Monseñor Dr. Antonio Caggiano, por su organizador, Dr. Julio Marc, y por su director artístico, Ing. Ángel Guido, vio cumplido plenamente los intereses que tenían puestos en ella.

El Obispo de la ciudad pudo mostrar una capacidad de movilización y de organización inédita en una ciudad que se caracterizaba por su marcada distancia con respecto a las cuestiones de fe. Con la exposición reveló a una burguesía integrada espiritualmente a los planteos de la iglesia sellando el giro conservador operado a partir de la década del 30 en este grupo social. Esta actividad cultural, fue la contracara de las actividades pastorales existentes, porque no perseguía un catolicismo complementario con el mundo liberal, sino introducirse en los distintos ambientes sociales para

⁷⁸ Julio Marc obtuvo del Convento Franciscano, el salterio, una mesa con imágenes en alabastro de la ciudad de Córdoba que había pertenecido al obispo Orellana y un sagrario que formaba parte de la capilla de las misiones franciscanas de San Miguel a orillas del río Carcaraña. La revista *Plus Ultra* en 1919 lo señaló como una de las piezas artísticas más valiosas del patrimonio conventual, hecho que sin dudas despertó el interés del coleccionista. [Anónimo], “El Convento de San Lorenzo”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, a. 4, n. 42, octubre 1919.

dirigirlos y controlarlos. Así, lejos del materialismo y del laicismo, la elite de notables participó de los distintos actos religiosos que buscaban marcar su presencia en el espacio público.

En cuanto a Julio Marc, fue el que obtuvo los mayores beneficios de la exposición, otorgándole visibilidad a la institución no sólo en el espacio regional sino también nacional. Esta notoriedad en el campo cultural posibilitó, además, que el Estado –provincial, nacional y municipal– siguiera aportando los fondos para su manteniendo y para la consecución de las piezas necesarias para la representación del guión planteado por el museo. Las marcas dejadas por la muestra se hicieron evidentes en el patrimonio del museo, donde el arte religioso pasó a formar una parte fundamental de su acervo, gracias a las sucesivas donaciones efectuadas por los expositores. Los legados que realizaron en favor de la institución 60 de los 140 participantes de la muestra no sólo consistieron en las obras expuestas también aportaron otro tipo de bienes vinculados con el pasado ilustre de sus familias. En su intento por introducir sus nombres en el pasado de la ciudad estas familias se desprendieron de documentos, libros, elementos decorativos y piezas históricas además de las artísticas. Otras continuaron aportando fondos para que Julio Marc acrecentara mediante compras la colección del museo.

Tan fuertes fueron los lazos generados por la muestra entre los expositores y el museo, que tiempo después, muchos de los participantes formaron, por iniciativa de Julio Marc, la Asociación Amigos del Museo Histórico de Rosario. De esta forma, el director del museo, se colocó como ejemplo al donar la totalidad de sus colecciones, encauzando la búsqueda de distinción social y de trascendencia pública de estos miembros de la burguesía rosarina al solicitar legados artísticos o recursos para su adquisición.

Como se demostró en su contribución en la Exposición de Arte Religioso, los “hogares tradicionales” de Rosario dieron otro uso social a sus piezas artísticas, marcando una clara diferencia con los coleccionistas más profesionales. Es en este sentido clara la actuación de Julio Marc formando sus colecciones en función de una

idea de museo. En cambio, las familias rosarinas que participaron de la exposición, si bien donaron algunas obras, su verdadero aporte estuvo centrado en el impulso dado a la política de adquisiciones dirigida por Marc. De allí que Marc pensó a la Asociación de Amigos como “la savia que alimentara el vigoroso árbol que sería el museo”⁷⁹.

La incorporación de nuevas piezas al patrimonio del museo, luego de la muestra, además, ponía en evidencia cómo se había acrecentado la estima por el arte colonial entre los expositores y futuros miembros de la asociación. Sin dudas, las ideas postuladas y representadas por Ángel Guido en la exhibición tuvieron una enorme importancia para que esto suceda, dándole así un claro perfil a la colección del museo. El arte hispanoamericano colonial obtuvo mayor peso en la fusión euríndica que planteaba el guión del museo, sobresaliendo principalmente en todas las compras y los ingresos realizados por vía de la Asociación de Amigos.

Finalmente, la exposición de arte retrospectivo otorgándole recursos y piezas artísticas al museo también revalorizó las obras de arte alojadas en las casas tradicionales de Rosario. Tanto es así, que luego de 31 años de realizada la muestra, cuando la familia Rouillón en su fase crepuscular puso en subasta pública todo el mobiliario y las colecciones artísticas que adornaban “Villa Hortensia”, su asesor artístico, Rafael Roverano Morandi, destacaba precisamente aquellas piezas que habían sido exhibidas en la exposición de arte religioso.⁸⁰

⁷⁹ Oliveira César, Eduardo de. *El Dr. Marc y sus amigos del museo*. Rosario, Asociación de Amigos del Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc, 1999, p.18.

⁸⁰ Ortíz de Guinea, Guillermo. *Remate del magnífico moblaje de época y selectas colecciones de arte que se encuentran en el suntuoso palacio “Villa Hortensia”*. Rosario, 1972.

ISIDORO SLULLITEL
Y EL COLECCIONISMO
DE ARTE
DE VANGUARDIA
EN ROSARIO
(1963-1971)

por
GUILLERMO ROBLES

LAS VANGUARDIAS PLÁSTICAS EN EL ROSARIO DE LOS SESENTAS

Durante los años sesenta Rosario asiste a la emergencia de un importante grupo de artistas jóvenes que comenzó a cuestionar los cánones *modernizadores* por entonces vigentes en el mundo de las artes plásticas. El primer síntoma de dicha conmoción lo constituyó una muestra al aire libre en la Plaza 25 de Mayo, del 4 al 10 de octubre de 1965, en adhesión a la *Semana de Rosario*, organizada con el apoyo de la Comisión Municipal de Cultura. Con esta actividad se salía del ámbito específico de las galerías y de los museos. Los artistas Jaime Ripa, Osvaldo Boglione, Guillermo Tottis, Ana María Giménez, Martha Greiner, Eduardo Favario, Juan Pablo Renzi y J. Lavarello fueron los impulsores y los protagonistas de esta original acción cultural¹.

Como ha sido señalado por Guillermo Fantoni, debemos considerar a la ciudad de Rosario como un escenario que a lo largo del siglo XX ha presenciado sucesivas rupturas estéticas, que tuvieron en común la trasgresión del establishment cultural y la intención de producir cambios que excedían el campo específico del arte². Las mismas tuvieron lugar en los años treinta con la “Mutualidad de estudiantes y artistas plásticos”, en los años cincuenta con el “Grupo Litoral”, y por último en los años sesenta con el llamado Grupo de Artistas de Vanguardia, siendo muy evidentes los vínculos entre los integrantes de las dos últimas experiencias.

Los espacios de formación plástica por los que transitaron la mayoría de los jóvenes artistas de los sesenta fueron esencialmen-

- 1 [Anónimo] “Ocho pintores rosarinos exhibirán al aire libre”. *La Capital*, Rosario, sábado 2 de octubre de 1965, p. 12; [Anónimo] “Muestra pictórica en la plaza 25 de Mayo”. *La Capital*, Rosario, lunes 4 de octubre de 1965, p. 21 y [Anónimo] “Visitas guiadas en una exposición al aire libre”. *La Capital*, Rosario, jueves 7 de octubre de 1965, p. 20.
- 2 Fantoni, Guillermo. “Horizontes problemáticos de una vanguardia de los años sesenta. Un movimiento artístico entre el heroísmo y la crisis”. *Anuario 13. Segunda Época*. Rosario, Escuela de Historia, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 1988, p.437.

te dos, el taller de pintura que Juan Grela tenía habilitado en su domicilio y la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Litoral, donde destacaba la figura de Carlos Enrique Uriarte, ambos antiguos integrantes del Grupo Litoral.

Hacia 1965 eran dos los lugares en los que se reunían los jóvenes plásticos. El taller de la calle Bonpland, era el espacio de los ex alumnos de Juan Grela: Juan Pablo Renzi, Aldo Bortolotti, Carlos Gatti y Eduardo Favario. El taller de la calle 1° de Mayo reunía a los egresados de Bellas Artes: Ana María Giménez, Martha Greiner, Coti Miranda Pacheco y Guillermo Tottis. Desde fines de los años cincuenta existía también el Grupo Taller, que reunía a artistas formados con Uriarte y que realizaban una producción pictórica informalista, como Rubén Naranjo, Osvaldo Boglione y Jaime Ripa, que –a diferencia de los otros artistas nombrados anteriormente– contaban con más de treinta años de edad. En 1966 se empezaba a formar otro taller con artistas recién egresados de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad, ubicado en la calle Tucumán e integrado por Lía Maisonnave, Graciela Carnevale, Noemí Escandell y Tito Fernández Bonina, que se convertirá en la sede de reuniones de todo el grupo rosarino.

A los diferentes núcleos mencionados se integraron otros artistas como Norberto Púzzolo, Rodolfo Elizalde, Emilio Ghilioni y José María Lavarello, también alumnos de Juan Grela. En un momento dado, los integrantes de los distintos talleres deciden iniciar un camino en común, dejando atrás la puja heredada entre sus maestros Grela y Uriarte a la cual no sentían como propia, para conformar un frente común contra el estancamiento de las instituciones artísticas. Un frente común que incluía formas de producción no necesariamente homogéneas que iban desde la pintura informalista de Rubén Naranjo, la cercana al pop de Fernández Bonina, hasta la construcción de objetos y los planteos conceptuales de Renzi y Bortolotti.³

3 Cf. Longoni, Ana y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000, p. 53-54.

Lo que sí parece haber unido a los miembros del grupo, según el testimonio de uno de ellos, es la circulación por espacios culturales comunes y la adhesión a un clima de ideas epocal, marcado por las experiencias revolucionarias de la izquierda latinoamericana:

Todos teníamos cierta tendencia de izquierda, nadie se manejaba con los grupos de derecha de Rosario. Nos entendíamos bien con la gente de izquierda, del teatro independiente, de los cineclubes, esos lugares comunes... Grela era un viejo militante del PC. Lo habían echado o se había ido, no sé, pero era un marxista. Uriarte era lo opuesto, no era un fascista, pero no quería saber nada con las formas del stalinismo, con la ortodoxia. Así que la gente de la plástica de Rosario estaba próxima a la izquierda. Por ejemplo, todos teníamos un gran respeto por la revolución cubana. Como revolución popular fue asimilada por los plásticos y los actores independientes en forma inmediata... Si había un acto político por Cuba allí estábamos todos. El que pintaba naturalezas... y el que pintaba abstracto⁴.

El campo artístico local de todas formas comenzaba a dar cabida a las nuevas expresiones. En junio de 1966 se realizaba el Primer Salón Gemul de Pintura Joven del Litoral en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. El jurado, conformado por Kenneth Kemble, Jorge López Anaya, Miguel Dávila y Hugo Ottman se negó a aceptar las obras tradicionales, dejó afuera a los consagrados y dio lugar a la producción de los jóvenes innovadores, como el cubo virtual de Renzi, las sombras proyectadas sobre el piso de Favario, las obras pop de Marta Greiner y los tubos fluorescentes de Bortolotti⁵. Exposiciones como éstas además comenzaron a llamar la atención de los críticos de arte porteños

⁴ Entrevista a Rubén Naranjo en LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano; *op.cit.*, p. 301.

⁵ *Primer salón anual pintura joven del litoral*. Gemul 1966. En el catálogo también se consignan los premios otorgados.

como Jorge Glusberg, que llevará a los miembros de la vanguardia a exponer en la ciudad de Buenos Aires durante 1967, en el Museo de Arte Moderno y en la Sociedad Hebraica.⁶ Durante esos años, también se expusieron obras de la vanguardia en Mar del Plata y en Montevideo.

El fotógrafo Antonio Carrillo, que poseía una galería de arte muy acreditada, en la cual frecuentemente se exponían obras de pintores como Grela, Berni o Pedrotti fue otro protagonista del campo artístico local que cedió un espacio que posibilitaba la consagración para los integrantes de la vanguardia.⁷

En los años sesentas Rosario contaba con su propio circuito de galerías artísticas privadas, además de otros espacios públicos o semipúblicos de exposición como el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, la Biblioteca Popular “Constancio C. Vigil” o la Asociación Amigos del Arte. Estos eran: Galería Ovearte; Galería Ciencia (Santa Fe 1284); Galería Espacio (subsuelo de la actual galería Libertad, Sarmiento 854, local 9; luego rebautizada como Galería Raquel Real); Planeta Hall (Mitre 846, local 8); Sala “O” (Córdoba 954); Galería Diez (San Martín 571); Galería Renom (Córdoba 916); Galería La Reja (Rioja 1073); Galería Ross (Córdoba 1338), El Galpón⁸.

¿QUIÉN ERA EL DOCTOR ISIDORO SLULLITEL?

Isidoro Slullitel nació en Rosario el 15 de marzo 1905 y ejerció exitosamente la medicina y la cirugía en la ciudad de Rosario, hasta su muerte acaecida el 7 de marzo de 1975. Llegó a asumir la presidencia de la Sociedad de Ortopedia y Traumatología del

⁶ Entrevista a Graciela Carnevale en Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *op.cit.*, p. 274.

⁷ Entrevista a Rubén Naranjo en Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *op.cit.*, p.302.

⁸ Estos datos se desprenden de la lectura de los diarios y revistas locales de la época como *La Capital*, *Tribuna* y *Boom!*, consultados para el período.

Litoral en el año 1964 y de la Asociación Argentina de la misma especialidad en el bienio 1968-1970.⁹

En una breve biografía sobre Slullitel, Rafael Sendra señala:

“Fue un destacado médico de la ciudad de Rosario, profesor de la Universidad Nacional del Litoral y del Hospital de Granadero Baigorria. Presidió y perteneció a numerosas sociedades científicas y culturales. Pronunció abundantes conferencias de su especialidad médica en el país y en el extranjero. Perteneció también a las instituciones culturales de la ciudad donde fue un relevante gestor cultural. Su bella casa moderna se convirtió en un foro para la reunión de intelectuales y artistas. Interesado en las artes logró sobresalir en la investigación de las artes plásticas y la historia de Rosario. Sobre el tema publicó obras aún únicas...Durante varias décadas formó una importante colección de pintura rosarina, desde sus inicios hasta su contemporaneidad, que exhibió en los museos y hoy pertenece al acervo municipal. Fomentó exposiciones y publicaciones, colaborando como un pródigo mecenas en las experiencias emprendidas por los jóvenes del sesenta y solventó en tiempos difíciles *Tucumán Arde*, así como sus presentaciones en Buenos Aires y en Montevideo. Sus numerosos amigos, entre ellos Angélica Gorodischer, Juan Grela, Rubén Naranjo, Juan Pablo Renzi, Luis Ouvrard, Gustavo Cochet, colaboraron con él¹⁰”

De esta pequeña semblanza se puede deducir, en primer término, que nos hallamos ante una figura que excede el marco del coleccionista sólo interesado en invertir en obras de arte mediante su adquisición en el mercado. Isidoro Slullitel se nos presenta así como algo más que una persona interesada en comprar cuadros o esculturas

⁹ Cf. <http://www.aaot.org.ar/historia.php> y Sendra, Rafael. *Isidoro Slullitel entre la tradición y la vanguardia* en Jornadas: Espacio, Memoria e Identidad. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Abril 2006.

¹⁰ Nota de presentación de la conferencia *Isidoro Slullitel entre la tradición y la vanguardia* dictada por Rafael Sendra en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosario en noviembre de 2005.

para un goce personal o para comercializarlos, se nos presenta como un *gestor cultural*, como un actor clave del campo artístico rosarino, comprometido además con el apoyo a la emergencia del grupo de jóvenes artistas que conformaron la polémica vanguardia de los sesenta. Era un hombre íntimo y profusamente ligado con otros actores del campo cultural, con los propios artistas plásticos a quienes compraba obras o de quienes seguía consejos para adquirirlas, de escritores y de intelectuales. Pero no sólo eso, Isidoro Slullitel también ofició –quizás el primero en su ciudad– como un historiador y crítico del arte local a partir de la publicación de sus escritos en al menos tres libros: *Pintores de Rosario en lo que va del siglo*, editado por el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B Castagnino en 1963; *Cronología del Arte en Rosario*, editado bajo la supervisión de Rubén Naranjo en 1968 por la Biblioteca C. Vigil y *Crónicas, documentos y otros papeles* en 1971.

Existen otros registros sobre Isidoro Slullitel recogidos a partir de entrevistas que los historiadores realizaron a algunos de los protagonistas del campo artístico y cultural de los sesenta. En los mismos se resalta el compromiso que tuvo para con la expresión de las nuevas corrientes estéticas, a pesar de lo hostil que podía resultar el medio. En algunos testimonios, como en este de Rubén Naranjo, además de agradecimiento se trasluce cierta sorpresa por el apoyo prestado por una persona ubicada en una cómoda situación económica y profesional:

Tuvimos apoyos muy valiosos. Uno de ellos fue el que nos dio el doctor Isidoro Slullitel, quien no se asustaba por las cosas que hacíamos, y que además nos compraba cuadros y objetos. ¡Insólito pero real! Para los hábitos culturales de entonces esa decisión de apoyarnos era temeraria. Su interés por la vanguardia lo llevó a posibilitarnos espacios totalmente vedados a nosotros¹¹.

¹¹ Entrevista a Rubén Naranjo en Longoni, Ana y Mestman, Mariano; *op.cit.*, p.301.

Otro de los registros orales, en este caso el del crítico literario Nicolás Rosa, establece la posibilidad de vincular a Isidoro Slullitel con el campo político de la izquierda local, a la vez que confirma la pertenencia del coleccionista a la élite rosarina y lo muestra también como un inquieto actor del campo cultural interesado en integrar las diferentes expresiones artísticas en el proyecto vanguardista:

Había un personaje muy importante de la medicina rosarina, el Doctor Isidoro Slullitel que tenía mucha plata, pero de alguna manera estaba vinculado evidentemente con el PC, tenía un espíritu progresista. El quería estar vinculado con los principales centros pictóricos y compraba muchas obras de artistas locales. Formó una colección muy grande de arte rosarino. Yo escribí el catálogo de esa colección en una exposición que se hizo en 1966. Gran parte de la vanguardia estaba representada allí...¹².

Pero también existe un registro especial para conocer más acerca de la vida y de la personalidad de Isidoro Slullitel: sus propios escritos, recopilados y publicados en forma de libro con el título de *Crónicas, documentos y otros papeles*, en octubre de 1971. En sus palabras iniciales advierte al potencial lector que se encontrará con

una recopilación de trabajos, impresiones, crónicas y *confesiones...*, un reflejo de cosas vividas, sentidas y pensadas..., la opinión sincera de un hombre que se interesó por los movimientos que se producían a su alrededor en el mundo...Sale a la luz para que quién se acerque a él constate lo que otro hombre como todos, ha pensado y ha sentido acerca de muchos temas...Haber compilado estos trabajos significa *haber hechado una mirada sobre mí mismo...* ¹³.

¹² Entrevista a Nicolás Rosa en Longoni, Ana y Mestman, Mariano; *op.cit.*, p. 346.

¹³ Slullitel, Isidoro. *Crónicas, documentos y otros papeles*. Rosario, Molachino, 1971, p.11. El subrayado es nuestro.

Es así que a lo largo de este libro se pueden descubrir interesantísimas disquisiciones que nos informan, en un tono a veces pedagógico y otras intimista, sobre la relación que Isidoro Slullitel había establecido con las artes plásticas.

En una conferencia pronunciada en 1962, en el Círculo Médico de Rosario, insiste frente a sus colegas en la íntima relación existente entre la medicina y las diversas manifestaciones artísticas, en este caso las artes plásticas. Enuncia la existencia de asociaciones de médicos artistas en Estados Unidos, Suiza y en Buenos Aires y de médicos argentinos como Rafael Bullrich, Alberto Gutiérrez, Pedro Rojas, Cupertino del Campo o Alberto Berenguer, que combinaron sus exitosas tareas profesionales con la actividad artística, ya sea produciendo obras, promoviendo y participando de salones para médicos o conformando cotizadas pinacotecas. Pero además afirma la existencia de una relación profunda entre el arte, la religión y la ciencia, que remonta a los orígenes mismos de la humanidad y que solo a partir del Renacimiento cada una sigue su propio camino de especialización, aunque nunca más perderán el contacto entre sí:

Reparemos que el médico de la tribu es también el sacerdote: cura a los enfermos por el poder que le da su cercanía a los dioses. Pero hay algo más: el médico-sacerdote es a menudo también el artista, el que utiliza las tallas y los colores para fabricar las ofrendas y los signos de su investidura, que han de servir en su obra y en los ritos de curación. De una manera general podemos establecer que en esa sociedad primaria el hombre sale a cazar y a guerrear; la mujer custodia y elabora los elementos de la familia. Y hay una categoría de hombres que sirven de puente entre las gentes de la tribu y su concepto o visión de lo suprahumano. Estos hombres se comunican con las deidades: son sacerdotes; tienen poder para curar a los enfermos; son médicos; y dan expresión plástica a estas actividades anímicas y religiosas: son artistas¹⁴.

¹⁴ *Ibidem.*, p. 17-18.

Sería de esta manera una pulsión primigenia la que impulsó a Isidoro Slullitel a convertirse en un entusiasta “coleccionista en la vidriera”. Esta noción, elaborada por Talía Bermejo para analizar la paulatina afirmación en la escena cultural de coleccionistas argentinos como Rafael Crespo, Ignacio Acquarone, Domingo Minetti o Ignaciano Pirovano (por nombrar a algunos) a lo largo del siglo XX es ajustable a la trayectoria del médico rosarino. En ella se condensa la capacidad que adquirieron los coleccionistas de arte a partir de 1930, para intervenir y participar efectivamente en los circuitos artísticos, construyendo una imagen pública a partir de la exhibición en galerías y museos de su acervo privado, con la intención manifiesta de: “marcar rumbos en la apreciación estética y, finalmente, educar el gusto del público”¹⁵. Isidoro Slullitel también es un ejemplo de “un perfil diferenciado de coleccionista que ya no surge necesariamente de las familias tradicionales de la élite porteña y que involucra, por un lado, a la burguesía industrial en plena expansión durante estos años, y por otro, a sectores medios, profesionales, que se vuelcan progresivamente al consumo suntuario”¹⁶. Este período marca también la continuidad de un momento singular del coleccionismo argentino –inaugurado algunos años atrás– en el cual el arte local comienza a acaparar la atención de los compradores, quienes desde el siglo XIX solo parecían interesarse en el arte europeo.

LA COLECCIÓN DEL DOCTOR ISIDORO SLULLITEL

Si bien en este artículo nos centramos en la relación entre Slullitel con el grupo de artistas rosarinos que conformaron la vanguardia plástica, su producción no fue ni mucho menos el único interés

¹⁵ Bermejo, Talía. “El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960)”. En *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes (IX Jornadas del C.A.I.A.)*, Buenos Aires, CD-Rom, 2003.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 4.

estético del coleccionista, interesado también en las primeras manifestaciones de la producción artística local. En la formación de su colección tuvo un importante papel el pintor Juan Grela:

Con el tiempo fuimos (Aid y yo) asesores de las colecciones de Isidoro Slullitel y Oliveira César, gente de mucho dinero que compraba según nuestras sugerencias y a gracias a eso llegaron a tener obras de Musto, de Schiavoni, Bikandi, gente de las primeras generaciones. Nosotros nos pusimos en contacto con un sastre que se llamaba Martorana, coleccionista de los primeros pintores, a los que cambiaba obras por trajes, de manera que tenía pinturas de Berni y de los demás pintores. Slullitel tiene un dibujo muy grande de Berni que era propiedad de Martorana, comprado por sugerencia nuestra. En fin, la preocupación por el rescate de la obra que se había hecho antes del *Grupo Litoral*, es en gran parte el resultado de una preocupación mía y compartida con Aid, un esfuerzo acompañado de Gambartes, Emilio Ellena, Oliveira César y Slullitel¹⁷.

Isidoro aparece, según este testimonio, como uno de los principales coleccionistas de obras de arte locales, contribuyendo de esa manera a la consolidación del campo de las artes plásticas rosarina, adquiriendo y simultáneamente preservando la producción de sus primeras expresiones.

Pero también hay que señalar en la formación de la colección de Slullitel su actitud anticipatoria, una apuesta al riesgo monetario cuando decidía comprarle obras a artistas que todavía no estaban del todo reconocidos por el público más amplio de los circuitos culturales locales. Fue así en el caso de la adquisición de la obra de los artistas de vanguardia, pero también antes, cuando apostó por el Grupo Litoral, apenas iniciado dicho movimiento. Es otra vez Juan Grela el que testimonia acerca de este comportamiento:

¹⁷ Entrevista a Juan Grela en Fantoni, Guillermo. *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*. Rosario, Homo Sapiens, 1997, p. 71

La gente nos seguía y demás, pero salvo un reducido grupo de personas que fue adquiriendo dibujos o pequeñas obras, no sucedía nada. Teníamos mucho público, muchos de ellos profesionales que no compraron porque aún no estaban maduros para comprar nuestra obra, que para ese momento en Rosario, era una cosa no muy accesible a todo el mundo. Éramos pintores modernos para gente que aún no alcanzaba a entender, y los coleccionistas que arriesgaron dinero con nosotros fueron Isidoro Slullitel y Eduardo de Oliveira César¹⁸.

De todas formas es el propio Slullitel quien ejercerá una sistemática tarea de *puesta en valor de su propia colección*, a través de exposiciones en galerías y museos, pero sobre todo a partir de un trabajo metódico de historia y crítica de las manifestaciones plásticas locales, poniendo especial énfasis en que la producción de los artistas de vanguardia confirmaba una exitosa evolución –y no una ruptura o un desvío– de las expresiones artísticas del campo local. Es así que Isidoro Slullitel volcó su trabajo de crítico de arte en publicaciones y numerosas conferencias dictadas tanto en espacios dedicados exclusivamente al arte (museos, galerías) como en otros no necesariamente conectados al mismo (el colegio médico local, bancos, congresos).

EXHIBICIONES DE LA COLECCIÓN SLULLITEL

La primera ocasión en la cual Isidoro Slullitel exhibió su colección al público fue en octubre de 1965, con motivo de la celebración de la “Semana de Rosario”, en el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, con el título de *Exposición de Pintura Rosarina*. Si prestamos atención a la nómina de autores y obras expuestas que aparece en el catálogo, nos encontramos con que Isidoro era propietario en este momento de más de 100 cuadros

¹⁸ Entrevista a Juan Grela en Fantoni, Guillermo, *op. cit.*, p.65.

firmados por 69 artistas rosarinos, siendo los más representados (con 4 o más obras) Luis Juan Berlangieri, Antonio Berni, Gustavo Cochet, Leónidas Gambartes, Juan Grela, Oscar Herrero Miranda, Santiago Minturn Zerva, Manuel Musto, Luis Ouvrard, Augusto Schiavoni, Carlos Uriarte, Julio Vanzo y Salvador Zaino.

Diferentes estilos están incorporados en la larga lista de obras exhibidas: desde los cánones academicistas y las manifestaciones impresionistas hasta las expresiones más contemporáneas del neofigurativismo, del informalismo y del arte abstracto¹⁹.

El pintor Juan Grela y el director del Museo, el arquitecto Pedro Sinópoli fueron los encargados de presentar la exhibición.

Juan Grela destaca la actitud tomada por Slullitel en el sentido de crear una colección que le otorgue a la pintura rosarina un reconocimiento significativo dentro del ámbito nacional, logrando “la formación de una colección de cuadros, en la que figuran desde los primeros académicos, hasta los jóvenes de hoy”. Invita al público a descubrir, en esta muestra “los eslabones dispersos de nuestra vida artística, con un sentido de totalidad destinado a mostrar un panorama completo de nuestra idiosincrasia plástica”²⁰.

En su presentación, el director del museo señala que esta exhibición constituye un valioso complemento del trabajo de investigación de Slullitel que la misma casa editó dos años antes: *Pintores de Rosario en lo que va del siglo*. La inscribe también como continuidad de un ciclo que se venía llevando a cabo con el fin de fomentar el coleccionismo, haciendo conocer al público las colecciones particulares de Rosario. En ésta, destaca el trabajo de *clasificación* que se ha realizado sobre la reunión de obras de artes y elige una metáfora arquitectónica para describirla:

¹⁹ Para la clasificación de estas obras en estilos y corrientes estéticas cf. [Anónimo] “Setenta y cinco años de pintura en Rosario”. *La Capital*, Rosario, viernes 8 de octubre de 1965, p. 4.

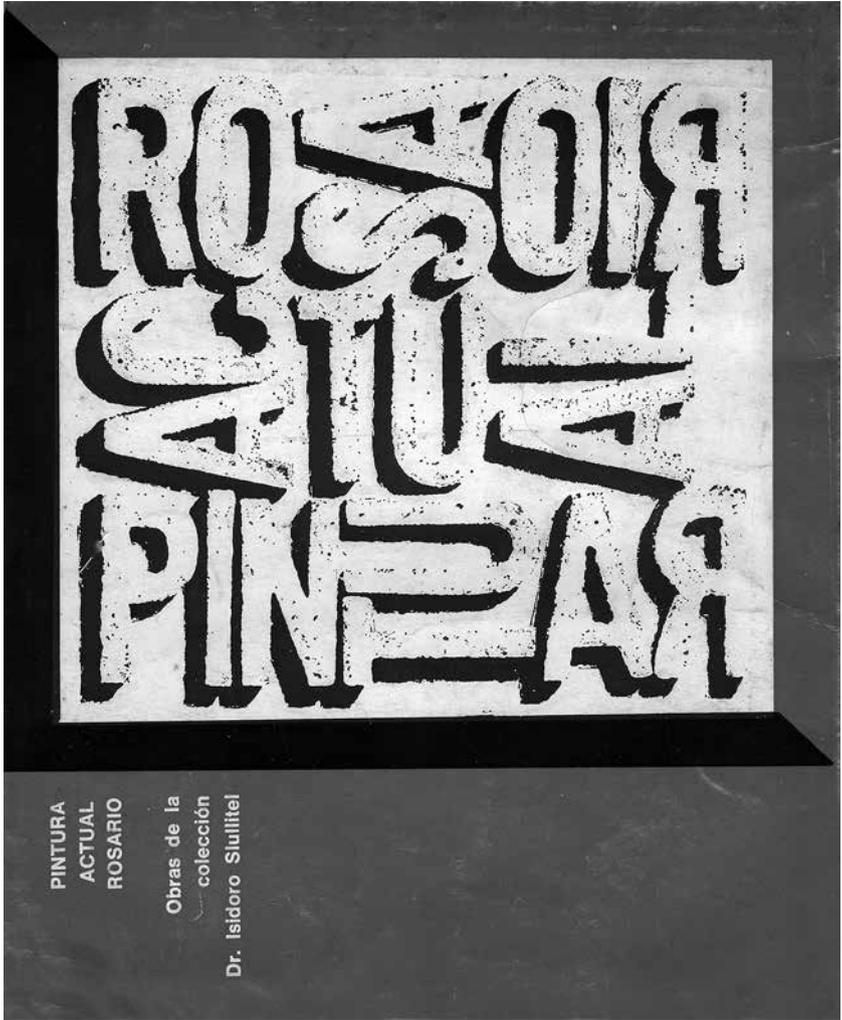
²⁰ *Exposición de Pintura Rosarina. Colección Isidoro Slullitel*. Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, del 10 al 31 de octubre de 1965. Archivo Fundación Espigas.

Es una colección que tiene principalmente una unidad espiritual. Sus autores están unidos por un ideal común. Son como aquellos artífices de las catedrales góticas, los que construyeron aquellas sublimes estructuras de piedras lanzadas hacia lo alto, impulsadas por la fe y donde, cada piedra, por pequeña que fuera, era indispensable para mantener el equilibrio, para integrar el todo, ese todo, ya grande pero incompleto todavía, que forma la colección de *Pintura Rosarina*²¹

Dos años más tarde Slullitel patrocina la que tal vez haya sido una de las exhibiciones plásticas más polémicas y arriesgadas de la historia del arte en el campo local: *Pintura Actual Rosario*. La misma se llevó a cabo nuevamente en el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, en los meses de julio y agosto de 1967 y ofreció al público las últimas manifestaciones del llamado arte de vanguardia de Rosario. El crítico de arte porteño Jorge Glusberg –quien escribió un extenso artículo sobre esta exposición en el diario rosarino con más tirada del momento– se congratula de la actitud de Slullitel, a quien le reconoce el espaldarazo que significa para los pintores de la nueva generación que alguien reconocido por haber formado una importante colección de maestros argentinos tradicionales les compre obras “de investigación y de búsqueda”, que de otra manera hubiera sido prácticamente imposible colocar en el mercado²². Pero no solo debemos tener en cuenta el riesgo *económico* asumido por Sullitel con esta exhibición. Si se hecha una mirada al itinerario seguido por el grupo de artistas desde la última exposición organizada por el coleccionista en 1965, se nota un objetivo explícito de romper con todos los circuitos establecidos para la circulación y comercialización del arte local, así como una impugnación constante de sus emergentes institucionales.

²¹ *Ibidem*.

²² Glusberg, Jorge. “Una muestra a nivel nacional”. *La Capital*, Rosario, domingo 20 de agosto de 1967, Tercera Sección, p.23



Portada del catálogo de la exposición Pintura Actual Rosario, 1967.

En octubre de 1965 organizaron una muestra al aire libre en una plaza, titulada *Exposición de pinturas y collages*, con el objetivo de demostrar la prescindencia de galerías y museos para el encuentro entre los artistas y su público. En junio de 1966, responden a la convocatoria del *Primer Salón Gemul de Pintura Joven del Litoral*, en el Museo Castagnino, para presentar pinturas-objeto, objetos y ambientaciones, poniendo así de manifiesto la decisión de abandonar el formato tradicional de la pintura de caballete. En septiembre del mismo año realizan otra muestra en la que combinan objetos con música experimental en la galería Carrillo, uno de los pocos espacios institucionales de Rosario que abrió sus puertas a las manifestaciones de la vanguardia. En el mismo mes publican un volante-manifiesto: *A propósito de la cultura mermelada*, adjetivo con el que decidieron denominar una serie de pautas culturales y manifestaciones del campo del arte local. En el caso específico de las manifestaciones plásticas denunciaban la continuidad de actitudes académicas que, al disfrazarse con apariencias modernizantes, ofrecían al público actos artísticos pasatistas y superficiales, sin buscar inquietarlo o conmover sus prejuicios estéticos. En abril de 1967, como respuesta a los condicionamientos para participar en un Salón destinado a la pintura joven, organizado por una de las dos emisoras de televisión local (Canal 3), publicaron otro manifiesto *De cómo nuevamente se pretende dar oxígeno a una pintura que hace tiempo ha muerto*, en el que continuaban acusando de extemporaneidad a las manifestaciones consideradas como oficiales del campo artístico local, impugnando la idoneidad de figuras reconocidas que formaban parte del jurado de dicha convocatoria como Carlos Uriarte, Hilarión Hernández Largaúa y Rubén de la Colina²³.

23 Ambos manifiestos aparecen publicados en forma íntegra en Fantoni, Guillermo. *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1998, p. 89-93. Entre los firmantes del primero de ellos se encuentra Jaime Slullitel, hijo de Isidoro Slullitel. El itinerario de acciones del grupo de vanguardia fue reconstruido a partir de las lecturas de Fantoni, Guillermo. "Horizontes problemáticos de una vanguardia...", *op.cit.*, p. 445-446 y de Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *op.cit.*, p. 56-57.

¿Cómo fue posible entonces montar una muestra en un museo oficial como el Castagnino, en la cual intervino un grupo de artistas que persistentemente boicoteaba las manifestaciones establecidas del arte local?

La exhibición *Pintura Actual Rosario* fue el resultado de una cuidadosa estrategia de inserción de la polémica obra de los artistas de vanguardia en el entramado institucional y en los posibles circuitos de consumo artístico no solo rosarinos sino también nacionales. En la misma intervinieron otros actores además del propio Sullitel. El pintor Juan Grela fue el responsable de coordinar la muestra y otro artista respetable, Gustavo Cochet, tuvo a su cargo la presentación de la misma. Para escribir la *Introducción* del catálogo se convocó al crítico literario Nicolás Rosa.

En declaraciones realizadas muchos años después, el artista Juan Pablo Renzi calificó de *colección inventada* a lo que en realidad se mostró en los salones del Castagnino, pues afirmó que “la parte de los cuadros era ciertamente de la colección, pero todos los objetos, las ambientaciones, todo lo que produjo el escándalo y la atracción de la muestra, no eran de Sullitel y ocupaban más de la mitad de la muestra”. Lo que realmente pertenecía al coleccionista eran las expresiones estéticas más tradicionales de los artistas que conformaban la vanguardia, ellos le vendían esas obras y cambio se les permitía mostrar sus últimas investigaciones visuales²⁴. Además exhibían otros pintores que no pertenecían al grupo de los más jóvenes ni se identificaban necesariamente con el vanguardismo, como Eduardo Serón y Rubén Naranjo que pertenecían al Grupo Taller o Jorge Martínez Ramseyer, éste último colega de Herrero

24 Fantoni, Guillermo. *Arte, vanguardia y política en los años '60...*, op.cit., p. 45.

Miranda y profesor a su vez de la Escuela Provincial de Artes Visuales²⁵.

Evidentemente no habrá sido inocente la decisión de Slullitel de aceptar presentar a la mirada del público en un mismo espacio de exhibición y bajo un mismo sello de colección los impactantes objetos, ambientaciones y estructuras de Renzi, Boglione, Bortolotti, Tottis y Favario –voluntariamente apartados de los cánones artísticos aceptados– junto a obras expresadas con elementos más usuales como la tela, el óleo o el cartón. Seguramente respondió a una meditada estrategia de combinar lo nuevo –pero potencialmente irritante– con lo que habitualmente se venía exhibiendo en el circuito de galerías artísticas, de manera que el despliegue de las nuevas formas sea percibido más como una continuación o evolución –y no como ruptura o impugnación– de las manifestaciones plásticas anteriores, intentando tal vez también aplacar en un mismo acto la persistente actitud de negación y denuncia de los circuitos de consagración artística que mantenían los jóvenes de la vanguardia.

La diversidad de las propuestas estéticas que conllevaba esta muestra de la colección de Sullitel fue no sólo percibida sino también subrayada por la crítica que de la misma realizó Jorge Glusberg, quien visitó la muestra invitado por Juan Grela.

La producción de Juan Pablo Renzi es la que más llamó la atención de Glusberg (a quien pone en la misma línea que David Lamelas del grupo Di Tella), especialmente la obra *Grado de libertad de un espacio real* –una construcción con perfiles de aluminio de gran altura que incluye un cubo suspendido únicamente señala-

²⁵ En total se expusieron 57 obras de los siguientes artistas: Lia Martha Baumann, Osvaldo Boglione, Aldo Bortolotti, Rodolfo Elizalde, Eduardo Favario, Carlos Gatti, Emilio Ghilione, Ana María Giménez, Martha Greiner, José María Lavarello, Jorge Martínez Ramseyer, Estanislao Mijalichen, Rubén Naranjo, Juan Pablo Renzi, Jaime Rippa, Eduardo Serón y Guillermo Tottis. Los materiales y técnicas utilizadas cubrían una amplia variedad: óleos, esmaltes, chapa pintada, metal plastificado, sintético, poliéster, tela, luces, pintura, acabado nitrocelulósico, madera, chapadur, acrílico, hojalata, aluminio, temple y nylon. *Pintura Actual Rosario. Obras de la colección Dr. Isidoro Slullitel*, s.l., s.f., s.e.

do por sus aristas— a la cual presenta como un acabado ejemplo de la función comunicativa del nuevo arte, que de forma paralela a los hechos lingüísticos introducen el concepto de *significado* en su recreación del espacio real. En el mismo perfil ubica la estructura y los esmaltes y óleos sobre tela de Eduardo Favario (*Sombra proyectada sobre piso y pared, Atención!...desvio y Resistencia ante lo determinado*) y la iluminación de Aldo Bortolotti. En un pasillo por el que necesariamente debía transitar la gente que acudía a ver la muestra, este artista construyó una estructura compuesta de tubos fluorescentes, rectancias y listones de madera formando un marco de entrada al cual tituló *Proyecciones de una línea que cruza la sala a la altura de la vista*. Si bien Carlos Gatti conformaba junto a los tres artistas recién mencionados el llamado *Grupo Gemul*, Glusberg consideró que la estructura que presentó en esta exhibición, compuesta por tres paneles de madera esmaltada titulada *La medio sin tocar* planteaba una investigación espacial interesante pero que no había sido resuelta correctamente²⁶. Asimismo consideró que lo exhibido en esta oportunidad por Guillermo Tottis, Eduardo Serón, Rodolfo Elizalde y Ana María Giménez no significó un aporte para el nuevo movimiento estético, había perdido vigencia, era demasiado elemental o no estaba debidamente elaborado. Fue particularmente severo con la producción de Jorge Martínez Ramseyer: “es, entre los jóvenes, el que más vende, por supuesto, pero sus telas totalmente superficiales, podrían compararse a las melodías fáciles de la música popular”²⁷. Son más alentadores los comentarios realizados acerca de lo que mostraron Osvaldo Bogleione (*Cuadro objeto N° 2, Homenaje a Joan Baez, Lumínico rojo ms, T.R.C.S.*, compuestas en chapa patinada, meta-

²⁶ En sus conversaciones con Guillermo Fantoni, el artista plástico Juan Pablo Renzi describe esta estructura como “una obra consistente en tres paneles donde presentaba líneas rojas y verdes desde ángulos distintos, que en el medio se cruzaban, y después en el piso esas direcciones estaban representadas con listones de madera rojos y verdes, y en el medio, donde supuestamente debía estar el entrecruzamiento, no había nada, por eso se llamaba ‘La del medio sin tocar’, entonces había que imaginar eso”. Fantoni, Guillermo. *Arte, vanguardia y política en los años '60...*, op.cit., p.32.

²⁷ Glusberg, Jorge, op. cit., p.23.

les plastificados y sintéticos) y Martha Greiner (en cuyas obras sin título utilizó materiales como el acrílico, poliéster y hojalata).

En la crítica realizada por Glusberg pareciera existir una deliberada intención por contrastar no solo las diferentes propuestas estéticas generacionales que se incluyeron en esta exhibición, sino también al interior de cada uno de los diferentes grupos de artistas, como se puede percibir en estas afirmaciones:

“Osvaldo Boglione y Rubén Naranjo trabajan en el mismo taller aunque con posiciones bien distintas. Boglione presenta objetos –sin predicados intelectuales– que con ingeniosos elementos, lo llevan a investigar la realidad con un lenguaje propio.

Ana María Giménez, que también expuso en Lirolay con Boglione, presenta conjuntos geométricos elementales, con colores decorativos pero sin fuerza expresiva.

Martha Greiner que junto con Ana María Giménez y otras dos egresadas de la Academia Rosarina trabaja en el taller de la calle 1° de Mayo, plantea una experiencia en otra dirección; aunque su realización no sea definitiva, es la búsqueda de la mitología urbana a través de un interesante realismo sociológico y puede ser un positivo camino, para expresar la simbología de nuestros sentimientos de hombre-masa”.²⁸

Pero en definitiva la muestra de la colección Slullitel es presentada por Glusberg como un alentador intento por mostrar al público los novedosos conceptos estéticos en las artes plásticas, exhibidos en la producción de los jóvenes artistas rosarinos, a tono con los nuevos rumbos marcados por la experiencia modernizadora de los años sesenta:

La experiencia de la colección Slullitel vuelve a mostrar como las transformaciones de la ciencia y la tecnología, han destruido gradualmente los valores del viejo mundo. Así como el obrero de hoy

²⁸ *Ibidem. Ibid.*

es incapaz de reproducir a mano los elementos de una fábrica en serie, pues la máquinas automáticas, precisas y devoradoras no son más artesanales, el hombre actual no puede percibir el mundo exterior como el del siglo pasado. Estos cambios no son solamente históricos, se producen en nosotros mismos, y hacen que el artista –que siempre se adelanta y profetiza– sienta la necesidad de expresar esa conquista de lo nuevo, a través de sus experiencias vitales.

En una total revisión de los valores plásticos instituidos por los maestros del ‘grupo del litoral’, a través de las obras presentadas se advierte claramente el rompimiento con las esquematizaciones funcionales, en una vibración visual que engendra objetos líricos, percepciones espaciales, espacios iluminados, representaciones simbólicas de nuestra realidad urbana²⁹.

Esta misma exhibición, con pequeños cambios, se trasladó al Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, de la ciudad de Santa Fe. La inauguración, cuyas palabras de apertura estuvieron a cargo de la escritora y secretaria personal de Isidoro Slullitel, Angélica Gorodischer, fue el 27 de agosto y en ella estuvieron presentes algunos de los artistas que exponían obras³⁰. En esta oportunidad, siempre bajo el sello de *Colección Slullitel*, también presentaron obras Graciela Carnevale, Mario Alberto Escriña, Tito Fernández Bonina y Norberto Puzzolo³¹.

Pintura Actual Rosario fue clave para el objetivo –siempre presente en Slullitel– de poner en sintonía a la producción plástica rosarina con el circuito artístico nacional, cuyo epicentro se encontraba en Buenos Aires. De esta manera se evitaba que el trabajo de los jóvenes pintores quedase anclado en un horizonte localista. Isidoro y Grela invitaron a la inauguración en Rosario a Jorge

²⁹ *Ibidem. Ibid.*

³⁰ [Anónimo] “Pintura Actual Rosario en Santa Fe”. *La Capital*, Rosario, domingo 25 de agosto de 1967, p. 4

³¹ *Pintura Actual Rosario. Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 27 de agosto de 1967. Colección Slullitel.* Archivo Fundación Espigas.

Romero Brest³², director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, uno de los máximos impulsores de la renovación plástica en la capital del país³³. Este, a su vez, invitó a Hugo Parnagnoli, director del Museo de Arte Moderno, institución oficial creada en la segunda mitad de la década de 1950 en Buenos Aires, que en los años sesenta comenzó a adquirir pinturas de las vanguardias de los '30, '40 y '50 de Buenos Aires, La Plata y Rosario.³⁴ La visitas de ambos (junto a la de Glusberg) a la exhibición, derivó en la invitación a algunos artistas locales a participar de la *Semana del Arte Avanzado en la Argentina*³⁵ que se desarrollaría en Buenos Aires el mes siguiente. La plástica rosarina de vanguardia tuvo allí mucha visibilidad. En primer lugar, contó con un espacio propio para la exhibición de su producción el Museo de Arte Moderno, con la muestra denominada *Rosario '67*. En segundo lugar, tuvo una importante representación en la muestra *Estructuras Primarias II*, realizada en la Sociedad Hebraica. Varias de las obras expuestas

32 Según el testimonio de Juan Pablo Renzi en Fantoni, Guillermo. *Arte, vanguardia y política en los años '60...*, *op.cit.*, p.46. De todas formas, Renzi aclara que los artistas tenían muy buenas relaciones con Romero Brest desde antes de la muestra.

33 El Instituto Di Tella, fundado en 1958, es un ejemplo del surgimiento de instituciones artísticas que –durante la segunda posguerra– se adecúan a las nuevas tendencias. En este caso, se “construye un modelo institucional basado en la filantropía más que en el mecenazgo, en el que la relación entre el empresario y el artista ya no es directa, sino que está mediada por una gestión profesionalizada con cierto grado de autonomía en las decisiones y recursos propios, siguiendo el modelo de las fundaciones culturales de los países anglosajones”. (Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *op.cit.*, p.33-34.

34 Cf. Fantoni, Guillermo. *Arte, vanguardia y política en los años '60...*, *op.cit.*, p.46 y Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *op.cit.*, p. 36-37.

35 La *Semana de arte avanzado* se organizó a raíz de las entregas del 5° Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella. Las instituciones artísticas de Buenos Aires –enteradas que con motivo de la inauguración del Premio arribarían al país galeristas, artistas y representantes de instituciones estadounidenses– resolvieron preparar un conjunto de exhibiciones, realizadas entre el 25 y el 30 de septiembre de 1967, en las que las galerías y museos mostraron las producciones más recientes de artistas jóvenes de Buenos Aires y otras ciudades del Interior. Teniendo en cuenta que el objetivo primordial era demostrar los vínculos de la novel producción artística local con la escena norteamericana, en la mayoría de las exposiciones dominaron la geometría, las estructuras mínimas y reminiscencias del *art-pop*. Cf. Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 298-303.

viajaron luego a Montevideo gracias a las gestiones del Instituto Di Tella³⁶.

Como se puede leer en el catálogo de *Rosario '67*, escrito por el director del Museo, Hugo Parpagnoli, la muestra pretendía informar al público de la presencia de una corriente experimental de vanguardia que, desde Rosario, sintonizaba con movimientos similares de otras ciudades del mundo. No faltan en el mismo, palabras de reconocimiento al acompañamiento otorgado por Slullitel a esta actividad:

El catálogo de esta exposición tiene el patrocinio de Isidoro Slullitel, distinguido médico de Rosario, quién desde hace años presta una atención poco común a las manifestaciones plásticas de la vanguardia y las ha incluido en su importante colección privada de arte argentino. Recientemente expuso en el Museo “Juan B. Castagnino” el sector correspondiente a los más jóvenes. Estos, y algunos otros, son los que ahora se ven en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, que se complace en destacar una vez más la trascendencia de la colaboración privada en el desarrollo de un movimiento experimental³⁷

La organización de esta actividad coloca al nombre de Isidoro Slullitel en las páginas de revistas de amplia difusión entre el público lector de Buenos Aires como *Primera Plana*³⁸, si bien la recepción

³⁶ *Ibidem*, p. 58.

³⁷ Parpagnoli, Hugo. [Presentación] *Rosario 67*. Museo de Arte Moderno. Buenos Aires. Septiembre 1967. Archivo Fundación Espigas. Se expusieron obras de Osvaldo Bogliione, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Mario Escriña, Eduardo Favario, Tito Fernández Bonina, Carlos Gatti, Ana María Giménez, Martha Greiner, José María Lavarello, Lía Maisonnave, Rubén Naranjo, Norberto Puzzolo, Juan Pablo Renzi.

³⁸ En consonancia con las estrategias adoptadas por el Instituto Di Tella para la ampliación del público de arte y la promoción de artistas jóvenes, los nuevos semanarios, en especial *Confirmado* y *Primera Plana*, destinaban en sus números un espacio significativo a comentar –muchas veces en tono irónico o sensacionalista– los acontecimientos y novedades del circuito modernizador del arte porteño, funcionando así no sólo como puesta al día de un ampliado público lector, sino también como un espacio de consagración y legitimación en el campo cultural. Cf. Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *op.cit.*, p.61.

de la exhibición por parte de esta empresa periodística dista de ser benevolente y acusa en ella un acomodamiento de las obras expuestas por los rosarinos a lo ya formulado por sus pares de Buenos Aires y de los Estados Unidos, que las alejarían del grado de experimentación o de novedad expectable³⁹.

La muestra *Estructuras Primarias II* (titulada así en homenaje a la exposición *Sculpture by Younger British and American Sculptors*, realizada en 1965 en el Museo Judío de Nueva York) fue organizada por Jorge Glusberg y reunió en la Sociedad Hebreaica un conjunto de obras interesadas en la conceptualización del espacio, dejando de lado la autorreferencialidad para introducir reflexiones sobre el propio quehacer artístico⁴⁰. Junto a artistas de Buenos Aires estuvieron presentes también los plásticos rosarinos apadrinados por Slullitel: Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Eduardo Favario y Juan Pablo Renzi. Los dos últimos presentaron obras que habían sido exhibidas en la muestra *Pintura Actual Rosario* y la recepción prodigada por la ya mencionada revista *Primera Plana* tuvo un tono más positivo:

“...Entre las piezas del conjunto sobresalen, sin duda, por la complejidad de significaciones que desatan, o por el ingenio, la *Sombra proyectada sobre piso y pared*, del rosarino Eduardo Favario [y

³⁹ [Anónimo] “Plástica: Consagración de la Vanguardia”. *Primera Plana*, Buenos Aires, a. 5, n. 249 3 al 9 de octubre de 1967, p. 60-62. En este artículo se grafica en tono irónico la muestra: “El salón del Museo de Arte Moderno se aparece, de pronto, como el reino de Perogrullo, en el que algunos súbditos descubrieron la cuadratura del cuadrado y la cubicidad del cubo: Juan Pablo Renzi (27), por ejemplo, llama a la gigantesca silueta de un cubo...con el título *Materialización de las coordenadas espaciales de un prisma de aire*; y Eduardo Favario (28) titula *Volumen de naturaleza estática, pensionado por el cambio de situación* a un cubo color lila, apoyado en un vértice trunco. La increíble solemnidad que embarduna a esos dos ejemplos, se puede compensar con otras obras que ejercitan ‘ideas espaciales’ algo más inesperadas, que necesitan la presencia de la obra para sobrevivir. Son los casos en que el objeto no es sólo el soporte de una idea que, una vez entendida, lo vuelve innecesario, estéril; por ejemplo, *Infinitésimo Infinito*, de Carlos Gatti (28), que desarrolla una espiral de segmentos rectos, o la estructura de Lia Maisonnave, que emplea cuatro elementos idénticos, ordenables de distintas formas en la percepción del público (de todos modos, atónito).”

⁴⁰ Cf. Giunta. Andrea, *op.cit.*, p. 301-2.

el ampuloso *Grados de libertad en un espacio real*, de Juan Pablo Renzi...”⁴¹

Las obras que se expusieron en *Rosario '67* fueron exhibidas luego en Montevideo y una vez desmontada es cuando se produce la adquisición de las mismas por Slullitel de manera casi accidental, como lo relata Graciela Carnevale:

“...Cuando vuelven las obras no teníamos plata para sacarlas de la aduana, y le dijimos a Slullitel, el médico de la colección, que si ponía la plata para sacar las obras se las quedaba. Entonces él se quedó con toda esta exposición, pero el tema es que la mayoría de las obras desaparecieron, porque las dejó al aire libre y se echaron todas a perder...”⁴²

En otra entrevista⁴³, esta artista afirmó que antes de su deterioro algunas de las obras estuvieron expuestas durante algunos años en el hall de un sanatorio céntrico de Rosario –el Laprida– del cual Slullitel era propietario.

Varios años después de su muerte parte de la colección de Isidoro Slullitel se volvió a exhibir públicamente, en 1988. Con el nombre de *Pintura de Rosario. Colección Slullitel*, el Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez, de la ciudad de Rosario, mostró 73 obras de diferentes artistas rosarinos (una por autor). Los concurrentes a la misma tenían la posibilidad de optar entre dos visitas guiadas. Una, conducida por dos artistas cuya producción engrosó la colección de Slullitel, Rodolfo Elizalde y Emilio Ghilioni, de quienes además se exhibieron obras: *Figura y fondo dinámicos* (cera y témpera plástica) perteneciente al primero y *Tótem* (óleo y esmalte) del segundo. La otra era conducida

⁴¹ *Ibidem*, p. 62.

⁴² Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *op.cit.*, p.276.

⁴³ Realizada por quien escribe este artículo, el día 19 de julio de 2006 en el Centro de Estudios Históricos e Información Parque de España CEHIPE, Rosario.

por el director del Museo, el arquitecto Pedro Sinópoli y Marcela Velles de Lewis⁴⁴.

ENSAYANDO UNA HISTORIA PARA EL ARTE LOCAL: *PINTORES DE ROSARIO EN LO QUE VA DEL SIGLO Y CRONOLOGÍA DEL ARTE EN ROSARIO*

En este apartado nos enfocaremos en las incursiones realizadas por Isidoro Slullitel en la escritura historiográfica del arte local. Esta práctica del coleccionista la leemos en el contexto del *diseño de una figura pública*, tal como lo hemos planteado en un apartado anterior. Nos parece pertinente aplicar los análisis realizados por Talía Bermejo⁴⁵, en torno a las proyecciones que el accionar de algunos coleccionistas (como Crespo, Acquarone, Minetti o Pirovano) tuvo en las modalidades de valorización y reconocimiento del arte argentino, que en el caso de Isidoro se aplicarían al arte rosarino.

En 1963, cumpliendo con un plan propio de divulgación cultural, el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” puso en circulación una pequeña publicación (30 páginas) titulada *Pintores de Rosario en lo que va del siglo*, escrita por Isidoro Slullitel. En el prólogo, el director del Museo, el arquitecto Pedro Sinópoli, destaca otros escritos realizados por el médico: *Froilán Ludueña el pintor* y *Arte y Medicina*. El primero⁴⁶, es un artículo publicado en el diario *La Capital* en enero de 1962 y el segundo, corresponde a una conferencia pronunciada el mismo año en el Círculo Médico

⁴⁴ *Pintura de Rosario. Colección Slullitel*. Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez. Rosario, 1988. Archivo Fundación Espigas.

⁴⁵ Bermejo, Talía, *op.cit.*

⁴⁶ En *Froilán Ludueña, el pintor*, Slullitel se propone rescatar de la incompreensión sufrida por el público a un personaje multifacético de la ciudad –antes de pintar estudió medicina e incursionó en el periodismo y la literatura– en el segundo aniversario de su muerte. Destaca sus inicios en la pintura figurativa hasta desembocar en el informalismo, señalándolo como uno de los primeros pintores rosarinos en adoptar dicha opción estética y subrayando los inconvenientes que esa elección le trajo en su medio. Cf. Slullitel, Isidoro. *Crónicas, documentos y otros papeles*, *op.cit.*, p.221-228.

de Rosario⁴⁷, ambos posteriormente publicados en el libro de su autoría *Crónicas, documentos y otros papeles* de 1971.

Con la publicación de este artículo, auspiciado por un organismo cultural oficial, Isidoro Slullitel deja definitivamente atrás la figura del coleccionista aficionado para transformarse un coleccionista experto. Este nuevo tipo de coleccionista “establece un criterio específico de selección; lleva a cabo adquisiciones sistemáticas de obra, que obedecen a lineamientos predeterminados; recoge información, se documenta por sus propios medios o busca asesoramiento”⁴⁸. De ese modo, Slullitel construye una genealogía del arte plástico actual de su ciudad, que remonta a los años finales del siglo XIX y en la que resalta la existencia de pintores que alcanzaron renombre internacional.

Pedro Sinópoli ilustra en el prólogo la tarea emprendida por el coleccionista para realizar este estudio, la metodología que siguió en su afán de ensayar la escritura de una historia de las artes plásticas rosarinas:

...ha recogido, con paciencia y cariñoso interés, todos los datos a su alcance, directa o indirectamente; ha visitado a los artistas en sus

⁴⁷ En esta conferencia Slullitel se propone que el público tome conocimiento de la vinculación existente entre la medicina y la plástica. Para ello realiza un análisis de diversas obras de arte (seguramente exhibiendo reproducciones mediante diapositivas) en las que se muestran temas relacionados con la enfermedad y la praxis médica. En un verdadero despliegue de erudición que abarca autores y obras del arte universal de los primeros tiempos hasta la actualidad, divide la exposición en seis categorías: 1) pinturas cuyo tema central es una disección, una lección de anatomía o una cirugía (obras de Rembrandt, Arouwer, Guglielmini, Toulouse-Lautrec), 2) la de que aquellos pintores que mostraron una enfermedad determinada a través de sus modelos (estatuillas del Antiguo Egipto, huacos de la alfarería peruana, Velázquez, Ribera, Masaccio, Ghirlandaio, Holbein, Leyden, Sorolla, Signorini, Böcklin), 3) caricaturas sobre médicos y sobre la medicina (Oteen, Dou, Hogarth); 4) obras que reflejan las alteraciones en la vista de quienes las ejecutaron (El Greco, Leger, Constable, Monet, Cézanne, Rendir); 5) pintores que introducen en sus obras el dolor producido por la muerte o por una enfermedad (Chicharro, Bouts, Hodler, Klee, Picasso, De Chirico, Dalí, van de Woestijne; Magritte, Van Gogh); 5) pinturas de los neuróticos y perturbados mentales, extraídas de historias clínicas. Cf. Slullitel, Isidoro. *Crónicas, documentos y otros papeles*, op.cit., p.15-39.

⁴⁸ Bermejo, Talía, op.cit.

estudios; las residencias rosarinas decoradas por pintores fallecidos que fueron maestros de las generaciones siguientes; las obras en el Museo y en colecciones particulares y husmeado los viejos catálogos y biografías de nuestro archivo⁴⁹

Slullitel por su parte advierte el riesgo que corre en el emprendimiento, a la vez que lo legitima desde su propia subjetividad, en las primeras líneas del artículo:

Este trabajo...necesita una justificación, porque el autor parece incursionar por terrenos que no le corresponden. En efecto, quien escribe no es un crítico, no tiene la autoridad del conocedor ni del estudioso del arte. Tal vez haya sido, y perdónesele esta confesión, un pintor frustrado, y ese gusto, esa afición que no cristalizó nunca, vaya a saber por qué, lo autoriza en cierto modo a ejercer su curiosidad entre los pintores y sus obras. Los pomos, pinceles y caballetes...trabajan hoy manejados por otras manos, y el autor de esta incursión por la pintura de Rosario, se ha quedado convertido en un mirón de cuadros, atento, constante, y deseoso siempre de que se conozca el verdadero valor de los artistas de nuestra ciudad⁵⁰

El objetivo de esta empresa radica en valorizar convenientemente la producción plástica local, haciéndola formar parte de la historia plástica nacional, tarea que a ojos del coleccionista resulta necesaria, ya que en el medio cultural local no se encuentra “ni el conato de una bibliografía que nos pusiera en la pista de los hombres y los movimientos”⁵¹ que conformaron la intensa actividad artística que tuvo Rosario. Solo reconoce como antecedente de alguna sistematización histórica un trabajo realizado por el arquitecto Hilarión Hernández Larguía: *Panorama de la pintura en Rosario*, leído en

⁴⁹ Slullitel, Isidoro. *Pintores de Rosario en lo que va del siglo*. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, s/l, [1963], p.3.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 5.

⁵¹ *Ibidem*, p.6.

el Rotary Club en 1958, así como un trabajo –del cual no da más precisiones– sobre la personalidad artística de Schiavoni, realizado por Grela, Battle Planas y Gallardo. De todas maneras resulta interesante –en tanto pueden ser utilizados como artefactos heurísticos– la enumeración que un apartado de su trabajo realiza de las revistas que en sus páginas recogieron notas e ilustraron sobre el movimiento plástico rosarino, destacando muy especialmente –por su calidad y su duración– la *Revista de El Círculo*⁵².

En *Pintores de Rosario en lo que va del siglo* Slullitel no solo enumera (y clasifica) una extensa lista de pintores, agrupaciones de artistas, revistas culturales y espacios de sociabilidad, también ensaya algunas hipótesis con respecto a la conformación y transformaciones del campo plástico local, elabora filiaciones entre los diversos movimientos estéticos y los pintores, se detiene en subrayar el impacto internacional de algunas producciones, no deja de señalar la incompreensión y la resistencia provocada por las opciones estéticas de algunos artistas y finaliza el estudio con una extraordinaria defensa de los nuevos artistas que recién asomaban –en medio de muchas controversias– en el escenario de las bellas artes locales.

El punto de partida cronológico lo sitúa en la transición del siglo XIX al XX, con la presencia de los primeros decoradores extranjeros en la ciudad, aquellos que adornaron con sus pinturas y esculturas las iglesias, teatros, edificios públicos y casas particulares de los sectores de la élite. Ante los ojos del lector desfilan los nombres de Ragazzini, Levoni, Zaino, Vimercatti, Domingo Fontana, Cayetano Gratti, Nazareno Orlandi, José Carmignani, Carlos Righetti, Dante Verati y también los espacios en los que ellos estamparon sus obras: casas de familias como la de los Staffieri, el edificio de los Tribunales, el Teatro El Círculo o el Círculo Italiano, por citar algunos. Al interior de este grupo que bien

⁵² Slullitel rescata los siguientes títulos: *ABC, Fígaro, La Guillotina, Bohemia* (1913), *La Pluma, Alas* (1916), *Arte* (1920), *Brújula* (1926), *Mirando Vivir* (1927), *La Gaceta del Sur* (1928). Cf. *Ibidem*, p. 16.

podríamos llamar precursores, distingue a los fundadores de empresas de pintura⁵³ y academias artísticas⁵⁴ de aquellos otros que conformaron una pintoresca bohemia⁵⁵, por fuera del circuito comercial y del emergente institucional. Si bien a algunos de estos decoradores – concretamente a José Carminagni y Dante Veratiles atribuye más expresión y fuerza en sus soluciones plásticas que a otros, los adscribe colectivamente a una línea academicista postrenacentista⁵⁶.

También en el comienzo de su estudio Slullitel le dedica un párrafo a los coleccionistas. Destaca el interés de algunas personalidades por traer obras del extranjero, especialmente de Italia, entre fines del siglo XIX y principios del XX: Castagnino, Pinasco, Estévez y Minetti. Pero hace mayor hincapié en quienes él llama los “olvidados”: el que fuera Jefe de Correos, el Dr. Carlés⁵⁷ y el sastre de pintores, Antonio Martorana⁵⁸.

53 Vimercati, Levoni y Domingo Fontana dirigieron empresas de pintura a las cuales les encargaron las decoraciones del Palacio de Justicia, El Círculo, el Teatro Colón y el Club Social. *Ibidem*, p.7-8.

54 Slullitel cita como formadores de discípulos a Salvador Zaino, Mateo Casella, Ferruccio Pagni, Dante Verati, Enrique Schwender, Gaspary, Eugenio Fornells e Isidoro Mognol. Aquí establece una primera genealogía de pintores, al mencionar que en la academia de Mateo Casella se formaron Emilia Bertolé, Tito Benvenuto, César Caggiano, Alfredo Guido y Augusto Schiavoni. Otros espacios de formación académica que Slullitel señala para esta etapa en Rosario además de las academias de pintores son la Escuela Normal n° 2 y el Colegio Nacional n° 1. *Ibidem*, p. 10-11.

55 En un extenso párrafo Slullitel relata anécdotas acerca de la singular conducta de Razzini y de un colaborador de Levoni y Righetti. *Ibidem*, p.9

56 *Ibidem*, p. 7-8.

57 De él afirma que donó 246 obras al Museo Castagnino, entre ellas una de Sisley. *Ibidem*, p. 10.

58 A Martorana, Slullitel le dedica más líneas, debemos tener en cuenta que posteriormente algunas obras de su colección fueron adquiridas por el médico a instancias de Juan Grela, según testimonio del pintor transcrito con anterioridad en este mismo artículo: “El sastre Martorana hacía los trajes de los pintores de Rosario. Y el coleccionista Martorana se cobraba en telas y colores. Él lo vistió a Berni y lo vistió a Musto, y hoy quedan en su casa cuadros de esos pintores y de muchos otros... Tiene cuadros de Berni, Ouvrard, Guido, Beltramino, Musto, Ferrer Dodero...” *Ibidem, Ibid.*

Con la mención de la formación de lo que considera la primera agrupación artística⁵⁹ y la enumeración de los centros de reunión de artistas – los cafés⁶⁰– Slullitel termina de delinear el que sería el primer capítulo –los orígenes– de la actividad plástica en la ciudad. Sugiere luego, que es en la segunda década del siglo XX cuando se da la emergencia de una “conciencia plástica” para Rosario, algo así como la aparición de un campo de artistas en los términos de la sociología del arte actual, momento en el que “la ciudad despertaba al hecho de que existían en ella pintores, artistas, que juzgaban su quehacer como algo más que un pasatiempo sin consecuencias”⁶¹ Para reforzar esta idea de que se deja atrás la actividad plástica como solaz o regocijo personal, Slullitel señala la organización en 1917 del primer salón de pintura organizado por la institución cultural *El Círculo*, con el objetivo de adquirir las obras premiadas para conformar los primeros fondos de un futuro museo de bellas artes⁶². Sin embargo, señala más adelante, que para la década de 1930, dicho campo no lograba desarrollarse de manera tal que tuviera algo sustancial que ofrecer a quienes estaban interesados en

⁵⁹ Slullitel supone que el nombre que como grupo se dieron los pintores y decoradores Fontana, Levoni, Gratti, Pepín, Vimercatti, Ragazzani, Pasardi, Righetti y Zaino fue *La Réplica*. Sin embargo, basándose en lo dicho por Hernández Larguía, se trataría más bien de un grupo más interesado en la sociabilidad culinaria que en el planteo de algún programa estético. *Ibidem*, p.12.

⁶⁰ El autor menciona el Bar Belga (San Lorenzo y Sargento Cabral), el Bar Jofré (Rioma y Circunvalación), el Sportsmen (Córdoba entre Laprida y Maipú), el Café Social (Córdoba y Entre Ríos). En estos espacios Slullitel destaca la comunión entre pintores, periodistas, poetas (como Fontanarrosa) y galeristas, como Renom, gerente de la galería Witcomb en Rosario. También señala que el Café Social era un punto de reunión de socialistas y anarquistas, quienes junto con algunos pintores editaron una revista manuscrita con dibujos, notas de crítica y de arte: *Pagana*. *Ibidem*, p.12-13.

⁶¹ *Ibidem*, p.13.

⁶² El autor señala que en ese salón expusieron además muchos pintores de Buenos Aires y de otras regiones del país. Los nombres de artistas rosarinos que –al participar de esta exposición de alguna forma Slullitel los acopla al surgimiento de esa “conciencia plástica” local– son: Emilia Bertolé, José Fantín, José Gerbino, Alfredo Guido, Manuel Musto, J. Oller, Félix Pascual, Rizieri Cánepa, Salvador Zaino.

iniciarse en las actividades plásticas⁶³. Pero será también a partir de este panorama, que en los años treinta Slullitel ubica importantes cambios en el panorama predominantemente academicista del campo de las bellas artes locales. Es el momento del estudio en el que rescata individualidades excepcionales como Juan Olivé (a quien presenta como influido por el academicismo español) o a Luis Ouvrard (que si bien es mostrado como academicista advierte que ya plantea nuevos problemas estéticos). De Emilia Bertolé resalta su salida del íntimo ámbito familiar para profesionalizarse. También indica filiaciones, pues resalta que la obra de ésta artista, junto a la de la Alfredo Guido y Augusto Schiavoni, es fruto del taller de plástica dirigido por Mateo Casella. Al revelar que muchos artistas ya en esa época habían viajado por Europa –como Caggiano, Musto, Guido, Berni, Candia, Schiavoni o Cochet– Slullitel le otorga a la producción plástica de su ciudad unas dimensiones que exceden el carácter de lo local y que contribuyen “a romper con el gusto tradicional y estricto de nuestra ciudad”⁶⁴. Justamente las tensiones que podía provocar en el público y en el circuito artístico algunas innovaciones estéticas son trabajadas por Slullitel, permitiéndole presentar así al lector un grupo de pintores “resistidos” o “combatidos”, para los cuales reclama el final de la proscripción y del olvido en los “medios que se llaman a sí mismos *serios*”⁶⁵: Julio Vanzo, Manuel Musto, Augusto Schiavoni, Lucio Fontana y Froilán Ludueña.

La proyección internacional del arte rosarino es atribuida en este estudio a la obra de Antonio Berni, Domingo Candia, Lucio

63 El coleccionista afirma que “Rosario nada tenía que ofrecer a los artistas jóvenes. No había estímulo, ni ayuda, ni ambiente. Una que otra peña, refugios, alguna academia, un pintor aislado, como Vanzo y Lucio Fontana. Había algunos que se negaban al impresionismo, y eso era todo, salvo la inquietud que se reflejaba en la publicación esporádica de revistas que vivían escaso tiempo”. *Ibidem*, p.15-16.

64 *Ibidem*, p.19. Otros artistas incluidos en esta generación por Slullitel en su estudio son: Fantín, Melfi, Guaragna, Zinny, Laborde, Pierre, Beltramino, Gerbino, Castillo, Torrejón, Ferrer Dodero, Ana Caviglia, Berlingieri, Benvenuto, Garrone, Borla, Correale, Juan de los Ángeles Naranjo, Pantoja.

65 *Ibidem*, p. 22

Fontana, Leónidas Gambartes, Hugo Ottmann y Oscar Herrero Miranda ⁶⁶

De cada uno de los artistas que nombra, Slullitel escribe acerca de su personalidad y el tipo de formación recibida, analiza las técnicas que utilizaba y los temas que les interesaba, indicando las corrientes estéticas a las que adhería o por las cuales transitaba, revelando además a los lectores la posibilidad de apreciar algunas de sus creaciones en el Museo Castagnino.

Los grupos o agrupaciones de artistas es otro de los ejes que Slullitel desarrolla para probar la existencia de una sólida tradición plástica en Rosario, así desfilan en el artículo cronológicamente y con una minuciosa enumeración de sus integrantes y actividades:

el *Grupo Nexos* (1926-1928; Roldán Batille, Ortiz Grognet, Antoniadis, Berni, Beltramino, Ana Caviglia, Ferrer Dodero, Fantín, Alfredo y Ángel Guido, Musto, Melfi, Ouvrard, Vanzo);

la *Agrupación de Artistas Plásticos Refugio* (formada en 1930; Álvarez Muñoz, Tito Benvenuto, Beltramino, Correale, Torrejón, Musto, Mognol);

la *Mutual de Estudiantes y Artistas Plásticos* (fundada en 1933; Antonio Berni, Berlengieri, Pantoja, Calabrese, Gambartes, Grela, Gianzone, Pícoli, Garrone, junto a otros intelectuales);

el grupo de *Los Nueve* (patrocinado por la Comisión Municipal de Bellas Artes en 1936; Antoniadis, Beltramino, Fornells, Melfi, Musto, Ouvrard, Pascual, Pierre y Schiavoni);

la *Agrupación Arte Nuevo de la Zona Norte* (fundada en 1936; Aquilino, Buttice, La Menza, Grela, Tortá, Mognol, Iglesias);

la *Agrupación de Plásticos Independientes* (surgida de la *Mutualidad* en 1942, con muchos integrantes del grupo anterior además de Nicolás Antonio de San Luis, los hermanos Paino, Biscione, Pícoli, Gambartes, Vanzo, Grela, Gianzone, López Armesto, Garrone);

el grupo *Síntesis* (formado con los integrantes del taller de Ricardo Sívori en 1952; Alonso, Barroso, Bertarelli, Bollero, Bugnone,

⁶⁶ Cf. *Ibidem*, p.19-24.

Cartegni, López, Magnani, Minond, Shakespear, Schmidt, Sívori, Saboleosky, Yost)

Un lugar especial en este estudio tiene el *Grupo Litoral*, del cual Slullitel fue uno de sus impulsores, pues les compró obras a sus artistas cuando aún no eran conocidos, adelantándose a su posterior legitimación por todo el arco del circuito artístico local y nacional. Será Slullitel quien –junto a Córdova Iturburu– pronuncie las palabras de apertura de la Exposición que dicho grupo presentó en la Galería de las Artes de Buenos Aires en 1966⁶⁷. A este grupo le atribuye “haber sido la punta de lanza de la renovación del gusto plástico en Rosario”⁶⁸ y el interés por responder a las necesidades de un medio artístico en formación, sobreponiéndose a las diferentes tendencias individuales. Señala como fundadores del mismo, en 1950 a Gambartes, García Carrera, Garrone, Grela, Gutiérrez Almada, Herrero Miranda, Minturn Zerva, Pedrotti, Ottmann, Uriarte y Warecki; destacando que en otros momentos ingresaron también Giacaglia y Ludueña⁶⁹.

El trabajo finaliza desafiando a los lectores a posicionarse de manera desprejuiciada frente a la pintura nueva, dejando de lado la intolerancia y la incomprensión. Es por ello que nombra a los pintores jóvenes⁷⁰ y los alienta de manera optimista a continuar con su producción, a pesar de las resistencias manifestadas por gran parte del público local:

67 Dicho discurso es recogido por el autor en su libro *Crónica, documentos y otros papeles*, *op.cit.*, p. 210-214. Es muy interesante el análisis que realiza de los contrastes y puntos de encuentros entre los campos artísticos de Buenos Aires y de Rosario, la manera en que se define a sí mismo como un hombre cosmopolita pero enamorado de su ciudad y de los alcances y limitaciones de la influencia de la plástica internacional en el arte rosarino.

68 Slullitel, Isidoro. *Pintores de Rosario en lo que va del siglo*, *op.cit.*, p. 23.

69 *Cf. Ibidem*, p.22-25.

70 Rubén Naranjo, Eduardo Serón, Jorge Vila Ortiz, Rubén de la Colina, Lavarello, Barman, Kunst, Mele Bruniard, González, Vellón. *Cf. Ibidem*, p.25.

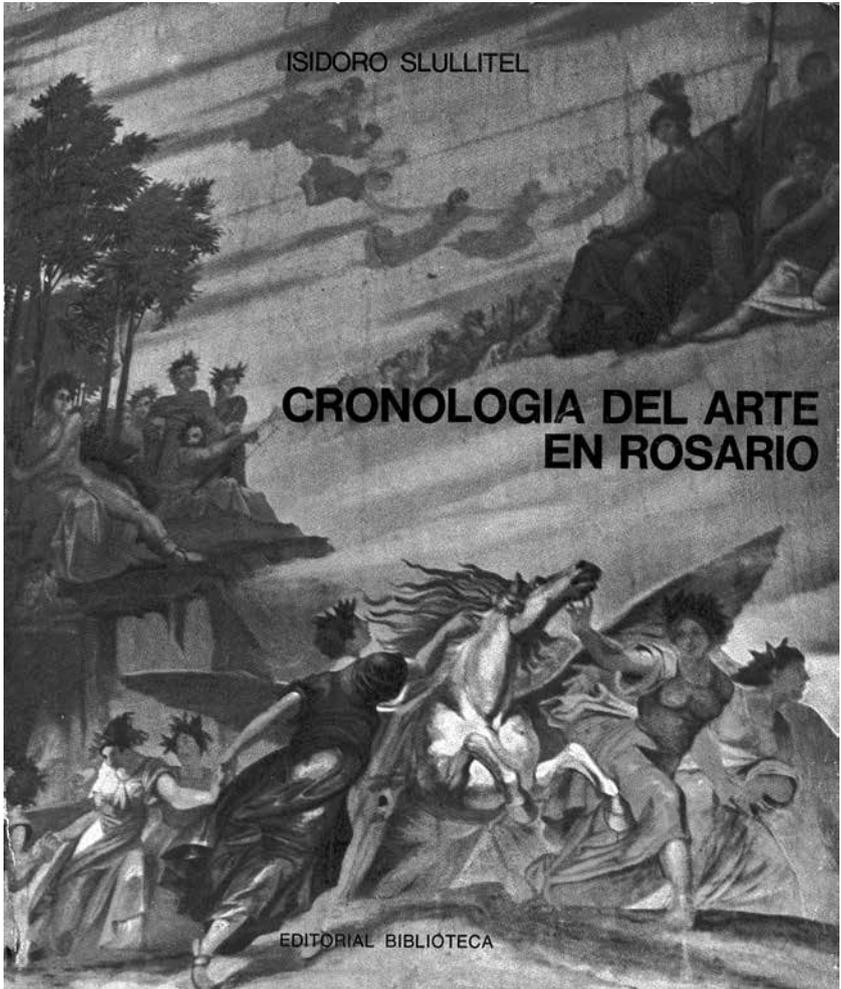
...Estamos viviendo una nueva época renacentista, comparable a aquella por el cambio en la concepción y en la técnica, por la cantidad y la calidad de lo que se produce. Por eso los jóvenes pintores no deben acomodar su posición al lastre de la opinión de un público que evoluciona lentamente y con renuencia. Deben construir ellos también el mundo del futuro, buceando en los nuevos rumbos que se les abren.”⁷¹

Si nos detuvimos en detalle en la caracterización de *Pintores de Rosario en lo que va del siglo*, es porque consideramos que ese estudio fue el punto de partida que le permitió a Slullitel convertirse en algo así como el historiador de las artes plásticas rosarinas, al editar el libro *Cronología del Arte en Rosario* cinco años después, en 1968. En ese lapso el médico coleccionista incrementó notablemente su actividad pública en relación con el arte. Pronunció discursos inaugurales en las exposiciones de Froilán Ludueña en el Círculo Médico de Rosario y de Alberto Pedrotti en la Galería Carrillo; en la muestra *Veinticinco años de Pintura Rosarina* de la Galería Carrillo; en una exposición de artistas rosarinos organizada en la Galería “O” por la revista *Setecientosmonos* y en la muestra *Pintores del Litoral* en la Galería de las Artes de Buenos Aires⁷². Su nombre también apareció en las introducciones de los catálogos del *Grupo Taller* (en ocasión de la presentación de la primera exposición de los artistas de este grupo) y de *25 años de Pintura Rosarina*, ambos editado por la Galería Carrillo en 1964⁷³.

71 *Ibidem*, p. 27. En este estudio Slullitel también dedica un apartado a aquellos médicos que “ganaron el nombre de buenos pintores de Rosario”: Ricardo Calatroni, Joaquín Álvarez Muñoz y Víctor Beressi (cf. *Ibidem*, p. 21). Como corolario, aparece una fotografía en ocasión de la inauguración del VIII Salón Rosario. Aparecen en la misma: Luis Ouvrard, Fermín Lejarza, Emilia Bertolé, Alfredo Guido, Víctor Torrini, Roldán Batille, Enrique Borla, Lucio Fontana, Pablo Pierre, Eduardo Barnes, Manuel Ferrer Doderó, Demetrio Antoniadis, Daniel Palau, Manuel Musto, Isidoro Mognol, Jesús Palau, Antonio Berni, Ernesto Viduzzi y Nicolás Melfi.

72 Todos estos discursos están publicados en Slullitel, Isidoro. *Crónicas, documentos y otros papeles*, op.cit.

73 Cf. *Grupo Taller y 25 años de pintura rosarina*. Archivo Fundación Espigas.



Portada del libro *Cronología del Arte en Rosario* de Isidoro Slullitel, 1968.

Cronología del Arte en Rosario formó parte además de la Colección Artes Visuales del Departamento de Publicaciones de la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, en la cual trabajaba el artista plástico Rubén Naranjo y cuya *Editorial Biblioteca* comenzó a lanzar libros al mercado local en 1966 a bajos costos de adquisición, de acuerdo a un plan destinado a desarrollar el hábito de la lectura⁷⁴. El libro debe ser inscripto entonces en un programa cultural amplio, en el cual se ofrecen publicaciones acerca de las artes plásticas a un público lector que excede el círculo de los aficionados o de los expertos del campo⁷⁵. Formalmente está organizado en una Introducción, catorce capítulos y un Epílogo. Contiene 29 láminas en blanco y negro y 7 en colores de reproducciones de acuarelas, óleos, pasteles, temples, esmaltes, monocopias, xilografías, aguafuertes, aguatinas, grabados y bronces, detallándose la autoría y la pertenencia de cada uno de ellos⁷⁶. En líneas generales, el tono y la estructura de la narración son los mismos que ensayó en *Pintores de Rosario en lo que va del siglo*, planteándose enton-

74 Cf. Naranjo, Rubén. “La Biblioteca Popular Constancio C. Vigil”. En *Rosario. Historias de aquí a la vuelta N° 16*. Rosario, Ediciones de Aquí a la Vuelta, 1991; p. 11. En una entrevista, el artista plástico relata los orígenes y la dinámica de esta peculiar empresa cultural de la cual Slullitel también formó parte de alguna manera con la edición de su libro: “La Biblioteca Vigil...estaba en un barrio obrero que se llamaba Tablada. Se trató de una institución hecha íntegramente por vecinos...Sus integrantes eran peronistas como lo habían sido sus padres (...) Creo haber sido uno de los primeros tipos de izquierda que llegó. Efectivamente, en el año '63, se inauguró el primer edificio de tres plantas destinado a biblioteca y jardines de infantes. Como en aquellos tiempos yo hacía murales con materiales de construcción, me llamaron para hacer el frente... Me quedé y organizamos la escuela de arte...Se creó después una escuela de teatro... La Vigil fue creciendo y yo me quedé. Después me metí en la editorial, con dedicación total. La Vigil había inventado un sistema económico único que era la rifa...se hacía de todo, desde la búsqueda del premio hasta la impresión de los bonos, y las ganancias enteras se dedicaban a la Biblioteca. En general tenía un trabajo que excedía los márgenes barriales. Llegaba a todo el país y a Latinoamérica, por medio de la editorial”. En Longoni, Ana y Mestman, Mariano; *op.cit.*, p. 304.

75 La tirada fue de 2.000 ejemplares para la venta y de 1.000 ejemplares para canje internacional.

76 Aparecen reproducidas las siguientes obras pertenecientes a la colección de Isidoro Slullitel: *Boceto*, acuarela de Mateo Casella; *Paisaje*, óleo de Salvador Zaino; *Trigal*, óleo de Luis Ouvrard; *Figura*, óleo de Domingo Garrone; *Seres en la vida*, monocopia de Luis Juan Berlingieri y *Pintura 64*, temple mixto de Rubén Naranjo.

ces este libro como el resultado de la continuidad de las incursiones historiográficas de Slullitel en el terreno de las artes plásticas de su ciudad.

En la *Introducción* reconoce nuevos aportes en la sistematización histórica, si bien sigue reconociendo la necesidad de estudios más completos acerca del tema. Cita ahora como antecedentes bibliográficos y fuentes de su libro –además del ya consignado trabajo de Hilarión Hernández Largaía– un artículo de Herminio Blotta⁷⁷ *El Arte Pictórico y Escultórico en Rosario* y el texto de Horacio Caillet-Bois *Cien años de Pintura Santafesina*.⁷⁸

En el capítulo *Los pioneros*, rescata los nombres de los primeros decoradores de las iglesias, los teatros y las casas particulares de Rosario entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, reproduciendo los datos que en su trabajo anterior ofreció para este mismo período histórico⁷⁹.

Los primeros maestros y las academias es la sección que Sullitel dedica a aquellos pintores que formaron discípulos y los lugares de la ciudad en donde se enseñaban las artes plásticas. En su recorrido retrospectivo el coleccionista culmina escribiendo acerca de su propia época, otorgando publicidad a los talleres de Grela y de Dasso, y en el plano oficial al Instituto Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional del Litoral, la Escuela Normal N° 2, la Escuela Provincial de Artes Visuales y la Escuela Manuel Musto. Con párrafos especiales destaca la actividad desarrollada por Grela en la Galería El Taller y exalta la labor de la Escuela de Arte de la Biblioteca Constancio C. Vigil, expresando que “a cargo de maestros como Boglione, Rippa y otros, se ofrecen cursos prácti-

77 Publicado por el diario *La Nación* el 4 de octubre de 1925. Cf. Slullitel, Isidoro. *Cronología del arte en Rosario*. Rosario, Editorial Biblioteca, 1968; p. 8.

78 Del texto de Caillet Bois no da mayores referencias. También asevera que “Gudiño Kramer trató a escritores y pintores del litoral en una reseña muy importante, pero haciendo una mención muy rápida de la plástica de nuestra ciudad”. *Ibidem, Ibid.*

79 Solo suma a la genealogía de artistas el nombre de Julio Galli (1862-1895), pintor llegado desde Italia, autor de las decoraciones de la bóveda de la Catedral, del antiguo Banco Provincial y de la casa de un vicegobernador. *Ibidem*, p.13.

cos y teóricos que contribuyen a la formación plástica de vastos grupos”⁸⁰

En el derrotero por los ámbitos de sociabilidad de los pintores que realiza en el capítulo *Los cafés*, Slullitel suma algunos datos nuevos a su primer estudio, sumando a la tradición plástica el café *La Brasileña*, punto de reunión de personalidades como Ortiz Grognet, Monje, Larra, Forcat, Berutti y Baraldi. Con respecto a *Las revistas*, aporta la existencia retrospectiva de títulos que no habían sido señalados en *Pintores de Rosario...*⁸¹ y señala también las de reciente circulación en el medio: *Alto Aire*, *La Diligencia*, *La Ventana*, *Crítica*, *Parábola*, *Arte Litoral*, *El Arremangado Brazo* y *Setecientosmonos*.

En el capítulo *Los salones*, Slullitel retoma su idea de que ya en la segunda década del siglo XX existía en Rosario una “conciencia plástica” y enumera los salones, las exposiciones, muestras individuales y colectivas que se sucedieron desde 1917. En *Las Agrupaciones*, vuelve a destacar el rol que le cupo al *Grupo Litoral* en el cambio de actitud del público rosarino hacia la plástica⁸² y en el reconocimiento de la actividad artística local en otros centros

⁸⁰ *Ibidem*, p.21.

⁸¹ *Apolo* que comenzó a editarse en 1919 en Rosario y continuó publicándose en Buenos Aires, y sin fechas precisas: *Paraná* (dirigida por Montes y Bradley), *Confluencia* y *Espiga* (editada por Amílcar Taborda, Beatriz Guido y Hugo Padeletti). Cf. *Ibidem*, p.30-33.

⁸² Slullitel afirma que con la conformación del *Grupo Litoral* “por primera vez en Rosario, el público, no sólo los conocedores y los gustadores; no sólo los escritores, los críticos y los coleccionistas, reaccionó ante el hecho palpable de la pintura de un grupo de hombres de su ciudad. La pintura fue tema, ocasión de discusiones, asombro y educación del público (...) Porque si bien es cierto...que el público ha sido indiferente y hasta francamente hostil hacia el pintor, las exposiciones y la actividad artística en general, a partir del Grupo Litoral la situación cambió; ya no se trató sólo de un toque de atención aislado hacia algo que resultaba extraño. Hoy las exposiciones de nuestros pintores se ven concurridas, debatidas y gustadas. Los plásticos jóvenes venden sus cuadros, reciben críticas y elogios, saben que se los conoce y se los tiene en cuenta. Y todo eso partió desde aquellos años en los cuales el Grupo Litoral sacudió el ambiente de Rosario” *Ibidem*, p.47 y 49.

como Buenos Aires y Córdoba.⁸³ En los capítulos *La primera generación*, *Otros pintores* y *La segunda generación* se detiene en la trayectoria de los pintores de su ciudad, aportando datos sobre su personalidad, su formación y la adhesión a las diferentes corrientes estéticas (academicismo, impresionismo, expresionismo, surrealismo, realismo, informalismo, etc.). Novedosos, con respecto a su trabajo anterior, son los capítulos *Los grabadores* y *Los escultores* que lleva a Slullitel a rescatar la producción plástica local no sólo circunscripta a la pintura.⁸⁴ En el breve capítulo *Los coleccionistas* agrega al listado los nombres de Augusto Flondrois (quien aparece como precursor de esta actividad junto a Castagnino) y para la época contemporánea cita a Martínez Carbonell, a Oliveira Cézar (centrado en la adquisición de la pintura del Litoral) y a Ellena, de quien destaca que edita obras de artistas⁸⁵. Sin embargo, al destacar en las láminas que reproducen obras de arte la pertenencia de las mismas, podemos avizorar la existencia de otros hombres y mujeres abocados a la colección de pintura rosarina como José Luis Vittori, el ingeniero Mario Oks, el escribano Aarón Sigane-

⁸³ A la lista de agrupaciones que nombra y caracteriza en su trabajo anterior, Slullitel agrega en esta ocasión el Grupo *Octógono*, formado por Reynaldo Bacigalupo, Alcira Alonso, Dora Beretervide, Ernestina Raquel Cobe, María Da Silva, Virginia Moreira, María Angélica Nogués y Mario Albea. Cf. *Ibidem*, p.49. Evidentemente se trata de un grupo que no habría despertado mayor interés estético en el médico, pues no se registran ninguno de estos nombres en las exhibiciones que se realizaron de su colección. Este detalle también da cuenta entonces, que si bien Slullitel estaba decidido a coleccionar pintura local ejercía cierta selección en sus adquisiciones.

⁸⁴ Como grabadores menciona a Santiago Caccia (1832-1917), a una primera generación conformada por Alfredo Guido, Minturn Zerva, Gustavo Cochet y Miguel Roldán Batille. También menciona a Manuel Suero, Ricardo Warecki, Guillermo Paino, Juan Grela, Planas Casas, J. Vesely, Luis Correale, Mele Bruniard y J. Locascio. Destaca especialmente el impulso dado a esta actividad por galeristas como Carrillo, coleccionistas como Ellena y los directores del Museo Castagnino Hilarión Hernández Largaia y Sinópoli. (*Ibidem*, p.89-98). Con respecto a los escultores de la ciudad señala a Juan Monci, Febo Ferrari, Sartori, Gerónimo Fontana, Carlos Scala, Rota, Luis Fontana, Scarabelli, Geromino, Diego Masana, Guillermo Gianninazzi, Juan Perekrest, Alceste Mantovani, José Nardo, Herminio Blotta, Antonio Palau, Nicolás Antonio de San Luis, Godofredo Paino, Osvaldo Lauersdorf y Eduardo Barnes. Como representantes de la generación joven destaca a Osvaldo Traficante, Mauro Kunst, Martha Bugnone y Nelly Giménez. Cf. *Ibidem*, p. 101-109.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 113-114.

vich, Susana Hertz, Juan Carlos Oks, Antonio Carrillo, el ingeniero Juan Labs, Jorge Martín y el arquitecto Juan Manuel Ares. Además del Museo Municipal Castagnino y el Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” de Santa Fe, se señala a la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil como institución depositaria de una colección de arte local⁸⁶.

En el último capítulo *La generación actual*, Slullitel vuelve a plantear el desafío de la adaptación del público local a fórmulas plásticas nuevas y desacostumbradas. También plantea la necesidad de apoyo por parte de la crítica nacional a los nombres emergentes de la pintura local. Incluye de este modo en el acervo artístico de la ciudad las recientes manifestaciones vanguardistas⁸⁷ de pintores como Favario, Rippa, Boglione, Gatti, Bortolotti, Renzi, Greiner, Giménez, Miranda Pacheco o Tottis, así como sus inmediatos antecesores, nucleados en la experiencia del *Grupo Taller*⁸⁸. Al igual que lo señalado para el *Grupo Litoral*, según el coleccionista, estos nuevos artistas constituyen un toque de atención para la pintura local. La evaluación que realiza de la posibilidad de recepción de estas tendencias es otra vez alentadora:

⁸⁶ Para ese entonces, según las láminas reproducidas en el libro de Slullitel la Biblioteca era poseedora de al menos las siguientes obras: *Poeta errante*, aguafuerte de Gustavo Cochet; *Florenia*, aguafuerte de Marta Gaspar; *Mis Flores*, xilografía de Mele Bruniard; *Grabado 1928* de Osvaldo Boglione y *Vegetal*, óleo de José Lavarello.

⁸⁷ Slullitel incluyó en este libro una mención a la muestra que los artistas de vanguardia realizaron en la Plaza 25 de Mayo en octubre de 1965, que transcribimos a continuación, pues da cuenta de su estrategia de incluirlos así en la tradición plástica local, aún desde su propio lugar impugnador: “Este acto fue un hecho insólito, pues por primera vez un grupo de pintores jóvenes entabló diálogo directo con el público en una plaza por donde a diario transitan grandes grupos de personas. Allí se asistió a discusiones interesantes, curiosas y hasta violentas, y pudo observarse cómo el espíritu renovador y juvenil, desafió con su obra a un público situado a enorme distancia de los pintores; que se sintió sacudido por una pintura desconocida, expresionista y no figurativa”. *Ibidem*, p.126.

⁸⁸ Slullitel explica que esta agrupación, siguiendo la tradición del *Grupo Litoral* en los cincuenta, reunió en su seno a artistas que no se encolumnaban en una sola corriente estética. Señala como integrantes del *Grupo Taller* a María Reyes Amestoy, Lía Martha Bauman, Osvaldo Boglione, Mele Bruniard, Marta Gaspar, José María Lavarello, Jorge Martínez Ramseyer, Rubén Naranjo, Jaime Rippa y Eduardo Serón. *Ibidem*, p. 120.

...El pintor libra una doble batalla en la lucha por expresarse y comunicarse: la que debe llevar consigo mismo, y aquella a la cual lo obliga la incomprensión de un público poco preparado para admitir con rapidez el derrocamiento de las fórmulas a las que ha estado acostumbrado hasta entonces. Sin embargo el arte nuevo va camino a ganar la pugna, porque quienes observamos el panorama estético de nuestros días, podemos ver cómo, aunque suceda con años de retraso, la resistencia hacia los nuevos modos de expresión se va suavizando lentamente⁸⁹

Si bien no pudimos encontrar datos con respecto a la presentación de éste libro en la ciudad de Rosario en el momento en que fue publicado, es evidente que el mismo tuvo una amplia recepción en el público lector, ya que existen ejemplares en prácticamente todas las bibliotecas públicas de la ciudad, a más de treinta años de su edición. Sí encontramos registros de la presentación que se hizo en la galería Rubbers de Buenos Aires el 22 de noviembre de 1968, en el momento en que la misma se exhibían *postres*-autorretratos de Martha Peluffo⁹⁰. Las palabras pertinentes estuvieron a cargo del escritor Manuel Mujica Láinez, y si se las lee con detenimiento resultan ser no sólo una carta de presentación del libro, sino más bien de la labor de su autor en el campo de las artes plásticas de su ciudad:

Slullitel ha librado batallas auténticas a favor de sus ideas superiores, y como prueba de ello será suficiente recordar que ha sido el primer comprador de cuadros plásticos rosarinos; el primero que decoró allí su casa con un mural de Gambartes; el primero que valoró la pintura de Froilán Ludueña; y el organizador de muestras memorables. Su colección marcó la pauta de otras colecciones que

⁸⁹ *Ibidem*, p. 117. En el *Epílogo*, Slullitel cierra su libro con reflexiones acerca del arte actual, ya volcadas al final de su anterior estudio *Pintores de Rosario en lo que va del siglo*.

⁹⁰ [Anónimo] "Rosarinos. Testigo en la ciudad". *Análisis*, Buenos Aires, a. 8, n. 403, 4 de diciembre de 1968, p. 57-58.

hoy enorgullecen al país. Pero no sólo se desveló por reunir, pieza a pieza, las obras que adornan su residencia y su sanatorio, sin cesar visitados por los entendidos, sino también se esmeró por completar la acción benéfica que de su pinacoteca procede, acumulando, a lo largo de años, un aleccionador acopio de informaciones y documentos, acerca de la vida artística de la Ciudad de la Bandera que, de no mediar su fértil perseverancia, acaso se hubiesen perdido para siempre.⁹¹

Si bien en ésta presentación se resalta que *Cronología del arte en Rosario* resulta ser el primer intento de historia del arte rosarino, la recepción del libro no tuvo el mismo tono elogioso al interior de la Sociedad de Historia de Rosario. Esta asociación, en la que convivían historiadores profesionales con escritores y periodistas, edita desde 1963 la *Revista de Historia de Rosario*. En la sección dedicada a las reseñas bibliográficas, Wladimir Mikielievich desmenuza el libro de Slullitel dejando entrever las tensiones que recorrían al campo cultural e intelectual de Rosario en los años sesenta. La incursión del coleccionista en el campo historiográfico –y particularmente en el campo de la historia del arte local– es recibida con toda clase de reservas:

Pocas veces se ha tenido oportunidad de leer un libro merecedor de tantos desmentidos y remiendos y cuyo título resulte más inapropiado. Este, para ajustarse aproximadamente a su contenido, debió ser “Imprecisas e interesadas referencias sobre el arte en Rosario”. Huelgan motivos para la calificación de “interesadas”; uno de los pintores actuales que se distingue por el infantilismo de su producción, es citado diecisiete veces en diez distintas páginas, mientras

⁹¹ “Palabras pronunciadas por Manuel Mujica Láinez al presentar los libros ‘Cronología del arte en Rosario’, de Isidoro Slullitel y ‘Juan Grela G’, de Ernesto B. Rodríguez, el 22 de noviembre de 1968, en Buenos Aires, en la galería Rubbers” en Slullitel, Isidoro. *Crónicas, documentos y otros papeles, op.cit.*, p. 199-200.

que extintos artistas de indudables méritos y larga actuación en nuestra ciudad, no han merecido ni ser mencionados⁹²

Los duros calificativos que dedica Wladimir Mikielievich en su reseña a *Cronología del Arte en Rosario*, constituyen un buen ejemplo de la reacción de parte del campo cultural local frente a la emergencia de un bloque de artistas e intelectuales de la ciudad decididos a cuestionar los cánones estéticos establecidos, en el cual Isidoro Slullitel, convertido en un coleccionista que alcanzó una dimensión nacional, a partir de una asesorada adquisición de obras de arte locales, tuvo una destacada participación. Lejos de remediarse frente a estas desautorizaciones, el médico continuó defendiendo en sus conferencias e inauguraciones de muestras la labor de los artistas rosarinos más jóvenes, muchos de los cuales a fines de la década de 1960 y comienzos de los setenta adoptaron tomas de posición éticas y políticas cada vez más radicales. En agosto de 1971, en una conferencia pronunciada en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, titulada *Crisis y revoluciones en la pintura*, expone la siguiente reflexión:

Puede resultar muy cómodo ver que los artistas de nuestro tiempo siguen pintando floreros con flores, caras de mujeres, paisajes luminosos. Muy cómodo, pero también muy peligroso. Hay dos ocasiones en las cuales el arte no se renueva: o bajo los gobiernos dictatoriales, o cuando una sociedad se estanca. De otra manera, el arte cambia. Cambia con la sociedad, cambia con el hombre, cambia con la historia. Así ha sucedido siempre, y así, esperamos, tendrá que seguir sucediendo si queremos que siga habiendo pintores

92 Mikielievich, Wladimir. "Cronología del Arte en Rosario por el Dr. Isidoro Slullitel". En *Revista de Historia de Rosario*. Publicación Semestral de la Sociedad de Historia de Rosario, Rosario, a.7, n. 17-18, Enero-Junio. Julio-Diciembre, 1969, p. 183. En la conferencia *Isidoro Slullitel entre la tradición y la vanguardia*, dictada en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosario en noviembre de 2005, el profesor Rafael Sendra ya había advertido acerca de los reparos "académicos" de Wladimir Mikielievich frente al libro escrito por el coleccionista.

sobre este mundo a veces tan descorazonador. Seamos entonces, no los jueces, sino los cómplices de nuestros pintores jóvenes⁹³

Con estas palabras, Isidoro Slullitel solicita una vez más por parte del público ampliar su capacidad de recepción, para poder comprender y disfrutar las nuevas expresiones y planteos estéticos que sacudieron el ambiente plástico de su ciudad.

CONCLUSIÓN

En un artículo en el cual analiza la constitución de la colección de Torcuato y Guido Di Tella, Andrea Giunta delinea la condición de legitimidad para el coleccionista moderno, consistente en la capacidad para “convertir su pasión irracional por poseer objetos bellos y valiosos en un programa cuyo fin máximo [es] insertarse en la vida pública”⁹⁴, de manera tal que el coleccionismo, constituyendo originalmente una actividad privada, centra su valor en torno a una función social, consistente en la transmisión de cánones estéticos y en el incremento del patrimonio cultural de una nación.

Isidoro Slullitel fue sin dudas un “coleccionista moderno” que supo canalizar su atracción por las artes plásticas en un proyecto que trascendió el interés personal. Asesorado por pintores y amigos del ámbito cultural, adquirió más de un centenar de obras de artistas rosarinos cuya producción puede remontarse hasta principios del siglo XX. Las mismas no permanecieron en el ámbito privado para alimentar un goce personal, sino que fueron exhibidas públicamente en varias ocasiones en museos y galerías no sólo de su ciudad sino también de Santa Fe, Buenos Aires, Mar del Plata y Montevideo.

⁹³ Slullitel, Isidoro. *Crónicas, documentos y otros papeles, op.cit.*, p. 132.

⁹⁴ Giunta, Andrea. “Poseer y usar la belleza: crónica de una colección”. *Block. Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio. Centro de Estudios de la Arquitectura Contemporánea*. Buenos Aires, n° 5, Buenos Aires, p. 78.

Pero Slullitel además mantuvo un estrecho contacto con pintores y gestores culturales, visitó los archivos de los museos y ensayó la escritura de una historia del arte local, la primera en su ciudad, cuyo objetivo principal fue demostrar al mundo artístico y cultural que Rosario poseía una sólida tradición plástica, que podía incluso proyectarse internacionalmente.

También las experiencias del presente fueron objeto de interés del coleccionista. En un contexto político y social en el que la cultura oficial –bajo el manto de una de las dictaduras militares más reaccionarias de la Argentina como lo fue el Onganiato– no se mostraba para nada receptiva a las nuevas manifestaciones experimentales que surgían en ámbitos como el teatro, la música y la plástica, Slullitel optó por prestar un valiente y decidido apoyo a un grupo de artistas que sistemáticamente impugnaban el circuito establecido del mercado del arte de su entorno. Una apuesta que sin embargo no traía consigo el interés por provocar dramáticas rupturas y enfrentamientos con el público que frecuentaba y adquiriría obras de arte, sino que más bien se preocupaba por integrar esas nuevas expresiones –que él consideraba consecuencia inexorable de un momento histórico particular de fuertes cambios estructurales– en la tradición plástica de su ciudad, que con ahínco había logrado difundir no solo desde la escritura de sus ensayos, sino también a partir de las exhibiciones de su colección y de una serie de conferencias pronunciadas en galerías de arte y otros espacios no necesariamente vinculados al campo cultural.

Gracias a su metódica adquisición de obras a través de décadas, en las cuales no solo dio cabida a artistas de renombre, sino que se preocupó por incorporar también la producción de hombres que en su momento no fueron comprendidos por los circuitos más formales del mercado o de la crítica oficial de arte, Rosario cuenta hoy con un importante patrimonio cultural y con la posibilidad de dar a conocer al público una colección de artes plásticas que refleja la rica historia de innovaciones y experimentación estética que palpitó en la ciudad a lo largo de todo el siglo XX.

RESEÑA
BIOGRÁFICA
DE LOS AUTORES

ANALÍA VANESA DELL' AQUILA

Licenciada en Historia, egresada de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario) y doctoranda en Ciencias Sociales con mención en Historia, (FHyA, U.N.R.). Participó de proyectos de investigación en los que se destacan “Arte Español en la Argentina, Siglos XIX y XX”, CEIHPE/AECI, 2004 y “Historia del arte rosarino”, Museo Bellas Artes “Juan B. Castagnino” y FHyA, U.N.R., (2001-2002). Sus trabajos fueron publicados en la *Revista Estudios Sociales* (1993), Seminario Regional y Espacio (2000), Memoria e Identidad (2002). Desde el año 2005 se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos en la cátedra de “Teoría de la Historia” en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

PABLO MONTINI

Profesor de Enseñanza Superior y Media en Historia, egresado de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario. Es Jefe de Investigación del Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”. Integró diversos proyectos de investigación relacionados con la historia del arte. Obtuvo una beca otorgada por el Ministerio de Cultura de España para realizar el curso: “Introducción a las fuentes del arte virreinal”, en Madrid, octubre-noviembre 2004. Ha publicado sus investigaciones y críticas artísticas en publicaciones universitarias, revistas, libros y catálogos. Ha trabajado en diversos proyectos curatoriales como “Imágenes, representaciones y temas del arte surandino colonial de la colección del Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”, Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc, Rosario, 2004 y ha curado “Julio Macro: símbolos, héroes e historia nacional en la representación contemporánea”, en Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, 2005.

VALERIA PRINCIPE

Licenciada en Historia egresada de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Se desempeña en el área de colecciones especiales de la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Alvarez” de la ciudad de Rosario. Es adscripta graduada en la Cátedra de Corrientes Historiográficas de la Escuela de Historia, FHyA, U.N.R. Participó como

expositora en diversos simposios, seminarios y jornadas de Historia y Ciencias Sociales y publicó artículos en revistas relacionadas con la historia local y regional de Rosario.

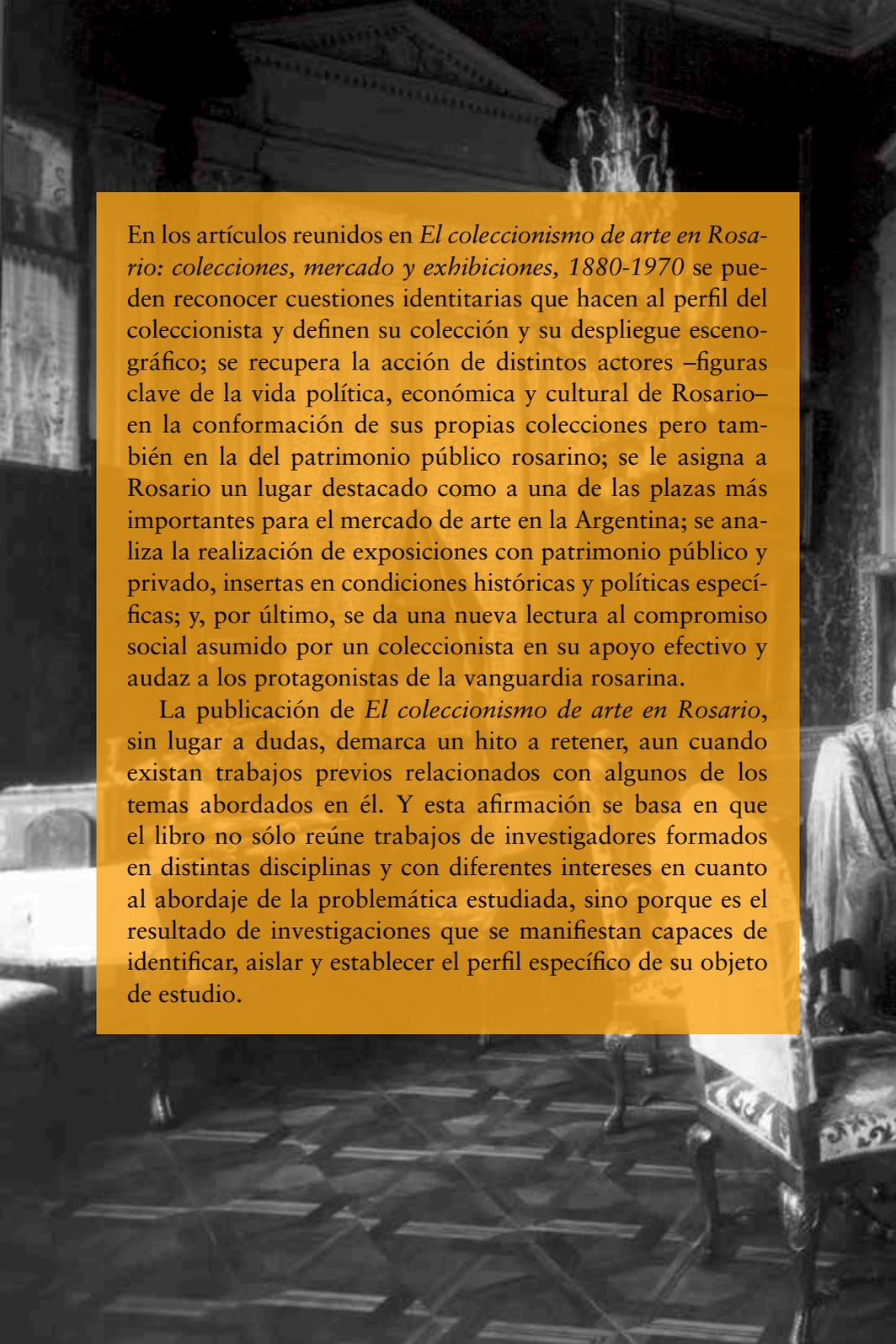
GUILLERMO ROBLES

Profesor de Enseñanza Media y Superior en Historia, egresado de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario. Se desempeña en el área de catalogación e investigación del Centro de Estudios Históricos e Investigación Parque de España (CEHIPE) de Rosario. Participó como expositor en diversos simposios, seminarios y jornadas de Historia y Ciencias Sociales. En 2002 obtuvo una beca Intercampus para realizar un curso sobre historia de América en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca.

MARÍA EUGENIA SPINELLI

Licenciada en Artes, egresada de la Universidad de Buenos Aires. Integró dos proyectos UBACyT, ambos vinculados a la teoría del arte. Ha participado como expositora en seminarios y congresos sobre el tema, entre ellos, “Percurso de uma nova Curadoria” SPA-Semana de Artes Visuais do Recife (Brasil). Fue becada por la Fundación Antorchas y el Smithsonian Centre for Latino Initiatives para asistir al Seminario de Capacitación en Gestión, Manejo de Colecciones y Diseño de Exposiciones de Bellas Artes. Es crítica de arte y curadora independiente. Desde 1997 ha escrito textos para diversos catálogos y ha colaborado con publicaciones especializadas. Ha actuado como jurado en Salones Nacionales y cooperado en proyectos curatoriales de diversas instituciones de la ciudad de Rosario. Fue curadora de las muestras Trueque (Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario) y Efecto Dominó (Museo de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional de Misiones), entre otras.

Este libro se terminó de imprimir en diciembre de 2008
en Ronor® - Artpress S.A., Rodríguez Peña 1269, Bernal, Buenos Aires



En los artículos reunidos en *El coleccionismo de arte en Rosario: colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970* se pueden reconocer cuestiones identitarias que hacen al perfil del coleccionista y definen su colección y su despliegue escenográfico; se recupera la acción de distintos actores –figuras clave de la vida política, económica y cultural de Rosario– en la conformación de sus propias colecciones pero también en la del patrimonio público rosarino; se le asigna a Rosario un lugar destacado como a una de las plazas más importantes para el mercado de arte en la Argentina; se analiza la realización de exposiciones con patrimonio público y privado, insertas en condiciones históricas y políticas específicas; y, por último, se da una nueva lectura al compromiso social asumido por un coleccionista en su apoyo efectivo y audaz a los protagonistas de la vanguardia rosarina.

La publicación de *El coleccionismo de arte en Rosario*, sin lugar a dudas, demarca un hito a retener, aun cuando existan trabajos previos relacionados con algunos de los temas abordados en él. Y esta afirmación se basa en que el libro no sólo reúne trabajos de investigadores formados en distintas disciplinas y con diferentes intereses en cuanto al abordaje de la problemática estudiada, sino porque es el resultado de investigaciones que se manifiestan capaces de identificar, aislar y establecer el perfil específico de su objeto de estudio.