ENTRESIGLOS

El impulso cosmopolita en Rosario

ENTRESIGLOS

El impulso cosmopolita en Rosario

ENTRESIGLOS : el impulso cosmopolita en Rosario / Laura Malosetti Costa ... [et al.] ; dirigido por Laura Malosetti Costa. - 1a ed. ilustrada. - Rosario: Ediciones Castagnino/Macro. Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino, 2017.
248 p.; 24 x 20 cm.

ISBN 978-987-29180-7-1

1. Arte. 2. Historia del Arte. I. Malosetti Costa, Laura II. Malosetti Costa, Laura, dir.
CDD 709.82

EQUIPO EDITORIAL

Editores
Laura Malosetti Costa
María de la Paz López Carvajal
Pablo Montini

Fotógrafos
Norberto Puzzolo
Andrea Ostera
Laura Glusman
Lucía Bartolini

Fichas de obras
Laura Malosetti Costa (LMC)
María de la Paz López Carvajal (MPLC)
Pablo Montini (PM)

Correctores
Marcelo Bonini
Gilda Di Crosta

Diseño y coordinación editorial
Joaquina Parma

Coordinación general
Georgina Ricci

EDICIONES CASTAGNINO+MACRO
Avenida Pellegrini 2202, Rosario · Argentina
www.castagninomacro.org
Rosario, agosto 2017

ENTRESIGLOS

El impulso cosmopolita en Rosario

Agradecimientos

Esta publicación hace visible un conjunto de obras de arte que fueron protagonistas al despuntar el siglo XX y que en su mayoría llegaron al acervo público gracias a la donación de sus antiguos propietarios y coleccionistas. Este generoso gesto se afirma hoy en la desinteresada contribución de Felix Baltzer, que hizo posible este libro y acompañó con interés y afecto el proceso de edición. Su sensible y comprometida perspectiva sobre los avatares de la inmigración y el desarrollo cultural de Rosario constituyeron una valiosa colaboración que enriqueció cada reunión de trabajo con antiguas anécdotas ancladas en la historia y tradición de la ciudad.

Entresiglos contó con la valiosa colaboración del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc, la Escuela Superior de Museología de Rosario, la Biblioteca Argentina Dr. Juan Álvarez, el cementerio El Salvador, la Associazione Pellizza da Volpedo (Italia) y el Sr. Joachim Pissarro.
Se agradece también la colaboración de Marcela Römer, quién impulsó el proyecto de esta publicación durante su gestión como directora del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino+macro.

EQUIPO EDITORIAL

Índice

11 **Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario**
Laura Malosetti Costa

17 **Rosario: la pregunta por la belleza**
Agustina Prieto

35 **La "Exposición Provincial del Rosario de Santa Fe"**
Pablo Montini

51 **Modernismos tempranos, pintores europeos y primeras academias de Bellas Artes en el Rosario de entresiglos**
Nicolás Boni

67 **Luigi Fontana: pionero de la escultura en Rosario**
Daniela Sbaraglia

79 **El Dr. Antonio Cafferata y la pedagogía de los museos. Su contribución al desarrollo de instituciones culturales en Rosario**
Valeria Príncipe

89 **Carlos Carlés, Director General de Correos y Telégrafos 1891-1898**
Mónica Farkas

97 **La colección de medallas artísticas en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino**
Fernando Chao

101 **Escuelas europeas de entresiglos en la colección del Museo Castagnino+macro**
María de la Paz López Carvajal

Catálogo

111 **Exposición Provincial del Rosario de Santa Fe:**
un espacio para las artes

125 **Mujeres**

143 **Colección Carlés**
Carlos Carlés, Director General de Correos y Telégrafos 1891-1898

161 **Retratos**

173 **Bodegones**

185 **Paisajes**

217 **Enrique J. Astengo**

Entresiglos
El impulso cosmopolita en Rosario

Laura Malosetti Costa

En el origen de este libro está la exposición inaugurada en diciembre de 2012 que organizamos con María de la Paz López Carvajal y Pablo Montini para el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. La propuesta consistió en una nueva mirada a sus colecciones de arte europeo y argentino del siglo XIX. A la vez se las puso en relación con algunas obras y piezas del patrimonio del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc y se las ubicó en el escenario de la construcción de una escena artística moderna en Rosario. Procuramos señalar la gran productividad cultural del coleccionismo, el amateurismo y las artes aplicadas en la conformación de una vida artística en la ciudad durante el largo siglo XIX, para citar la célebre formulación del historiador británico Eric Hobsbawn. De este modo se resignificaron algunas obras notables del patrimonio de ambos museos que durante mucho tiempo estuvieron guardadas en la reserva e, incluso, algunas de ellas, casi olvidadas. Estas últimas están firmadas por artistas europeos como Leo Putz, Vincenzo Irolli, Antonio Ciseri, y argentinos como Eduardo Sívori y Eduardo Schiaffino. Estas obras aparecen reproducidas y analizadas en este volumen agrupadas por géneros. Todas esas obras del patrimonio de los museos se exhibieron junto a un notable conjunto de medallas conmemorativas francesas de la colección Cafferata junto a material gráfico y álbumes de la "Exposición del Rosario" de 1888 además de la curiosa colección de Carlos Carlés, formada mientras ocupó el cargo de Director Nacional de Correos y Telégrafos y luego donada integralmente al Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino para cuyo abordaje contamos con la valiosa colaboración de Mónica Farkas.

En este libro aquel proyecto se ve enriquecido con el aporte de otros investigadores que han puesto en foco distintos aspectos de la historia cultural de la ciudad y de este período clave de llegada de inmigrantes europeos (en particular italianos)

con tradiciones culturales sólidas y diferentes en las que se conjugaron la creación de academias y talleres, la construcción de colecciones y tradiciones locales junto al extraordinario desarrollo de la industria y el comercio en la región.

Estas cuestiones respecto de la emergencia de un arte nuevo, moderno y autónomo en Rosario desde la década de 1920 habían sido escasamente abordadas hasta el momento. Según la tradición de los relatos modernistas, este arte nuevo se habría construido en franca oposición a una cultura burguesa, mercantil y cosmopolita que se había instalado en la ciudad que fue llamada "la Cartago argentina" a partir de la llegada de inmigrantes y del enriquecimiento económico de la burguesía local desde fines del siglo XIX. La propuesta de nuestra exposición fue, precisamente, invertir los términos de aquella ecuación del siguiente modo: no habría sido posible la emergencia de un impulso fuertemente creativo y vanguardista en la segunda y tercera décadas del siglo XX sin aquel sustrato previo de burgueses coleccionistas, inmigrantes amateurs y artistas europeos que trabajaron como decoradores, marmoleros, vitralistas, ilustradores, escenógrafos y también como maestros. La propuesta fue atender a ese momento previo a la emergencia de un arte rosarino y exhibir parte de aquellas colecciones de arte europeo y argentino del siglo XIX junto a obras de artistas activos en la ciudad.

Reunimos aquí, entonces, un conjunto de investigaciones recientes que están en sintonía y en parte en el origen de aquella exposición. En primer lugar, Agustina Prieto construye, a partir de una serie de fuentes censales, hemerográficas y literarias un ajustado panorama no sólo del extraordinario crecimiento económico y cultural de la ciudad en poco más de cincuenta años desde la década de 1860 sino también de los debates que se suscitaron respecto de los lugares del arte y la cultura en ella. Rosario era, para las miradas contrapuestas e intencionadas que circularon en la prensa y en los libros, una ciudad fenicia, sucia y fea, o bien un pujante y refinado ariete del progreso material y espiritual de la nación. La investigación de Prieto revela que se habló mucho del "buen" o "mal" gusto de las elites rosarinas, de la calidad de los palacios y monumentos públicos, de la autenticidad o falsedad de las obras de arte europeo que se exhibían y comenzaban a coleccionarse. Al calor de esas polémicas se fue formando una opinión pública interesada en cuestiones estéticas, monumentales y edilicias, a la que se le sumó una elite que pronto empezaría a donar sus colecciones al Estado.

Un hito fundamental en la historia de esos años fue la "Exposición Provincial del Rosario de Santa Fe" organizada a instancias del gobernador José Gálvez por el Club

Industrial en 1888, asunto que aborda Pablo Montini con su texto sólidamente documentado. El certamen, organizado con miras a seleccionar las producciones de la Provincia de Santa Fe que se enviarían a la "Exposición Universal" de París del año siguiente conmemorando el centenario de la Revolución Francesa, incluyó una sección de Bellas Artes. Esta sección iba desde pintura y escultura hasta dibujo, caligrafía, fotografía y grabado. No sólo no fue privilegiada por los organizadores en la disposición de aquella feria sino que fue duramente criticada en la prensa, sobre todo la opositora al gobierno de Gálvez. Sin embargo representó un momento de alta visibilidad para los artistas (pintores, fotógrafos, litógrafos, marmoleros, tallistas, orfebres, etc.) de la provincia y estimuló iniciativas que tendieron a promocionar actividades como la gráfica y la fotografía. Se destacaron, además, maestros como Pedro Blanqué, que por entonces sostenían academias en la ciudad. Estuvieron allí también importadores de pinturas de bazar, decoradores de techos y escultores dedicados a realizar cruces y lápidas para el cementerio local. El panorama que despliega Montini sugiere que tal vez fueron más importantes las polémicas que se suscitaron en la prensa que la exposición misma y llama la atención sobre la necesidad de desarrollar actividades artísticas en sintonía con las novedades de la escena mundial en la ciudad.

La contribución de Nicolás Boni plantea una cuestión clave: la importancia de la actividad musical, teatral y operística en su interacción con las artes visuales desde fines del siglo XIX y en particular alrededor del año 1904, cuando se inauguran casi simultáneamente los dos grandes teatros líricos de la ciudad: el Teatro Colón y el Teatro de la Opera (luego llamado El Círculo). La actividad de escenógrafos, decoradores, vitralistas, yeseros, doradores, entre otros, pasó, según Boni, prácticamente inadvertida por haber respondido las primeras historias del arte en Rosario a la clásica división entre artes "mayores" y "menores", aun cuando tanto Herminio Blotta como Isidoro Slullitel, por ejemplo, no dejaron de mencionar la importancia de los artistas escenógrafos y decoradores como formadores de escuelas y academias.[1] Así llegaron a la ciudad los maestros italianos Mateo Casella (quien luego abriría la moderna academia de pintura Domenico Morelli donde se formaron los primeros artistas rosarinos), Ferruccio Pagni, Giuseppe Carmignani, Dante Verati, Domingo y Luis Fontana, Salvador Zaino, Nazareno Orlandi. También hay que mencionar a los catalanes Pedro Blanqué, Eugenio Fornells y

1 Blotta, Herminio. "El arte pictórico y escultórico", *La Nación.* Argentina, 4 de octubre de 1925, pp. 12-14. Slullitel, Isidoro. *Cronología del arte en Rosario.* Rosario, La Biblioteca, 1968.

Salvador Buxadera, vitralista notable, entre muchos otros. Ellos inauguraron una vida artística en la ciudad alrededor de la escena teatral en primer lugar y luego en sus estudios y talleres que formaron la primera generación de artistas rosarinos en la década siguiente. En ese sentido también cabe mencionar, aunque no esté incluido en este volumen, el aporte de los ilustradores, caricaturistas y otros oficios gráficos a la construcción de una cultura visual moderna en esos años, asunto que ha investigado Lorena Mouguelar.[2] Al cruzar fronteras que parecían inamovibles entre artes "mayores" y "menores", entre arte e industria o arte y espectáculo, es posible imaginar diálogos insospechados, descubrir sincronías y proponer nuevas reflexiones acerca de las relaciones de los artistas rosarinos con las tradiciones del arte aun antes del iniciático viaje a Europa.

A Luis Fontana, uno de los más notables entre aquellos maestros escultores italianos llegados a Rosario en las postrimerías del siglo XIX, dedicó la investigadora italiana Daniela Sbaraglia un extenso trabajo del cual se publica aquí una ajustada síntesis. Formado en Milán, Luigi Fontana llegó a Santa Fe en 1890 habiendo obtenido el concurso para la realización del monumento a Cambaceres. La minuciosa reconstrucción del periplo de esa familia de artistas inmigrantes, cuyo vástago más notable fue Lucio Fontana, resulta un interesantísimo estudio de caso en la historia que estamos evocando.

Tal vez algunos de los "primeros modernos rosarinos" fueron aquellos inmigrantes que trajeron consigo (o compraron en Europa una vez ricos y viajeros) fragmentos o recuerdos de su cultura de origen. María Isabel Baldasarre ha estudiado este lugar fundamental del coleccionismo en la emergencia de una cultura artística en Buenos Aires ya que se había vuelto un centro de cultura "a la europea" para el resto de las pujantes ciudades que fueron creciendo en el territorio argentino, con Rosario como tal vez la más veloz y competitiva.[3] Un trabajo pionero sobre la formación de colecciones privadas en Rosario es el de Patricia Artundo y Carina Frid.[4] Allí también el coleccionismo está en la base de los museos.

2 Mouguelar, Lorena. "Pintores, ilustradores y caricaturistas. El arte como profesión en Rosario a comienzos del siglo XX", *Caiana* Nº 6, primer semestre 2015, pp. 119-132. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=188&vol=6

3 Baldasarre, María Isabel. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006.

4 Artundo, Patricia y Frid, Carina. *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones. 1880-1970*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2008.

María de la Paz López Carvajal, co-editora de este volumen, despliega aquí una ajustada historia del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino y de aquellas colecciones fundacionales, las de Odilo Estévez, Enrique Astengo, y el propio Castagnino. Su meditado análisis está centrado en la formación de colecciones de arte europeo y *old masters* en una ciudad donde italianos, españoles, franceses, austríacos y otros inmigrantes honraban sus nacionalidades de origen con sus decisiones como coleccionistas. López Carvajal destaca la vocación filantrópica de aquellos coleccionistas privados que hicieron del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino el reservorio de una de las colecciones de arte europeo más significativas del país.

Otro ejemplo paradigmático de coleccionismo privado con destino público en la historia de la ciudad es el Dr. Antonio Cafferata (1875-1932) a cuya figura de fundador de museos e instituciones culturales en la ciudad dedica Valeria Príncipe su ensayo. Cafferata fue un coleccionista amateur que reunió una colección heterogénea de objetos históricos y artefactos prehispánicos junto a pinturas y esculturas, algunas de ellas heredadas, de valor incierto referidas a la historia de la región que Príncipe compara por su carácter con las colecciones de Manuel Ricardo Trelles (donada al Museo Histórico Nacional en 1893) y la de Enrique Udaondo, que dio origen al Museo de Luján. Este era un tipo de coleccionismo que, al asignar un valor histórico a una variedad de objetos heterogéneos del pasado, les otorgaba el valor de reliquias y construía lazos de afinidad emotiva con la historia de la ciudad y de la nación. Cuando Rosario no tenía ni museos ni salones ni instituciones dedicadas al arte, Cafferata participó en todas las iniciativas que impulsaban a lograrlo desde su rol en las comisiones que organizaron los primeros certámenes y salones en torno al Centenario hasta el final de su vida. Como vicepresidente de la Comisión de Bellas Artes creó, en 1920, el primer museo de la ciudad, al cual donó su colección de 120 medallas francesas, sobre las cuales Fernando Chao dedica su contribución a este volumen. Como sostiene Príncipe, entonces, el recorrido vital de Caferatta es un panorama por las primeras iniciativas de institucionalización del arte y la cultura en Rosario, todas aéreas en las cuales tuvo un rol fundamental.

La aproximación de Fernando Chao a la figura de Cafferata se complementa con esta semblanza que pone en foco su actividad numismática y analiza sus colecciones. Antonio Cafferata fue uno de los primeros miembros locales de la Junta de Historia y Numismática (la que luego sería la Academia Nacional de la Historia) junto a su amigo Julio Marc, el otro numismático notable de Rosario y fundador

del Museo Histórico al cual ambos donaron más tarde sus colecciones de monedas españolas, hispanoamericanas coloniales y de la Argentina independiente. Cafferata separó de su colección las medallas artísticas francesas, casi todas ellas acuñadas por escultores reconocidos en ocasión de certámenes artísticos y otros eventos culturales, para establecer un criterio de selección y diferencia en su propio acervo. La diferencia consistía en las medallas que revestían valor artístico de las que representaban la génesis de la numismática nacional. Chao se detiene en el comentario de una curiosa y valiosa colección de medallas papales del tiempo de la reforma y contrarreforma donada por el hijo de Cafferata al Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc en la que es posible advertir, en el juego de las imágenes al mover las piezas, acusaciones y advertencias políticas de amplia circulación en los siglos XVI y XVII, tiempos del cisma de la iglesia católica.

Este volumen recupera, entonces, un momento de particular impulso en favor de políticas e instituciones públicas que contribuyeron a enriquecer una cultura moderna y cosmopolita y a la vez sentimientos de comunidad a partir de la historia local y nacional en una sociedad nueva, rica y heterogénea. Localismo y cosmopolitismo no fueron polos contrapuestos sino todo lo contrario: siguen dando frutos en los hijos de los hijos de los hijos de aquellos gringos inmigrantes, desde Ennio Iommi a Lucio Fontana y al grupo de los notabilísimos artistas contemporáneos rosarinos proyectados a la escena mundial. Fue esta idea nuestro punto de partida. Este libro lo aborda desde varios lugares al poner en foco diversas piezas de ese gran mosaico, fascinante sin duda, del cual Rosario exhibe numerosos indicios y conserva aún tesoros escondidos.

Rosario: la pregunta por la belleza

Agustina Prieto

I

Camilo Aldao fijó residencia en la ciudad de Rosario a mediados de la década de 1860, un decenio signado por la guerra de la Triple Alianza, una letal epidemia de cólera y las convulsiones políticas provocadas por la construcción del andamiaje institucional de la provincia de Santa Fe. Años después, su hija Elvira escribió unas memorias en las que, tras evocar la mala impresión causada por la oscuridad y las tinieblas de la noche en la que se produjo el arribo de la familia a la ciudad, recordaba que, bajo sol brillante de la mañana siguiente, un batallón de niños capitaneados por ella salió a curiosear el barrio que rodeaba a la casa ubicada a pasos de la intersección de la calle San Luis con la calle del Puerto:

> ¡Qué horror! Nos mirábamos contristados, pareciéndonos algo terrible tener que vivir en semejante desolación… Mas, cuando mis ojos inquisidores se detuvieron en la esquina de enfrente, deslumbróme un enorme globo dorado, suspendido en una saliente ménsula en el ángulo del edificio, en cuyos dos lados ostentaba en grandes letras, esta enseña: "La Tienda de la Bola de Oro"… que leí con énfasis, en voz alta.[1]

Otra tienda ostentaba su enseña en forma de cruz: "La Zapatería de la Bota Dorada". Enceguecidos por "la deslumbradora brillantez de esos dos prodigios de oro" entre los "miserables casuchos", los huecos de las aceras y los pantanos de la calle, el batallón y su capitana decretaron que Rosario era superior a Buenos Aires.[2]

---

1 Aldao de Díaz, Elvira. *Recuerdos de antaño*. Rosario, Editorial Diario *La Capital*, 2009, p. 54 (1ra. edición: Buenos Aires, J. Peuser, 1931).

2 Aldao de Díaz, Elvira. *op. cit.*, pp. 54-55.

La ilusión de abrir tiendas con enseñas doradas como las que deslumbraron a los chicos que proclamaron la supremacía rosarina parece haber sido más fuerte que la desolación del entorno, el estado de guerra y el temor a la peste porque los hombres y mujeres que llegaron en esa década desde otros puntos del país y del mundo hicieron que la cifra de sus habitantes pasara, de modo aproximado, de 9.000 a 23.000.

Descendiente de familias de antigua prosapia, Camilo Aldao fue, en la subjetivísima valoración de Elvira, uno de "los primeros factores del enriquecimiento" de la provincia de Santa Fe y un "*pioneer* del progreso". Gobernador por breves semanas, Aldao desmenuzó sus grandes latifundios en pequeñas propiedades para colonos y acometió la "hazaña" de levantar "esa atalaya del progreso" que fue el edificio de altísimos tres pisos que cobijó al Hotel Universal, próximo a la plaza de Mayo, frente a la que hizo construir la casa a la que se mudó la familia a principios de los años 70 del siglo XIX. Decorada con columnas, estucos, mármoles y artesonados, "la casa de la plaza" tenía proporciones de mansión y contaba con vastos salones de fiesta y una terraza que ofrecía una vista magnífica del río esplendoroso que traía la "ola civilizatoria del universo". Pero esta era ventosa y destemplada, sin "ningún confort".[3] Los Aldao vivieron años en esa "inconcebible incomodidad" hasta que Elvira y su esposo viajaron a Europa, conocieron otro estilo de vida y trajeron de Inglaterra el primer coche particular y el primer cuarto de baño completo e implantaron entre los rosarinos, según la memorialista de la familia, la costumbre de bañarse en todas las estaciones.[4]

II

"Cuadros buenos" fue el título de una nota publicada en la primera página de la edición del 28 de noviembre de 1889 del diario *El Municipio*.[5] En la casa de Pusterla y Clérici, informaba y juzgaba el redactor, había varios cuadros expuestos y algunos de ellos tenían "realmente valor artístico". Entre los dos mejores estaba el paisaje alpino firmado por Pizzi: "el efecto del conjunto, sin ser el de una obra maestra, puede justificar un precio regular, y sobre todo, evitará que el comprador pase por un

3 Aldao de Díaz, Elvira. *op. cit.*, p. 197

4 Aldao de Díaz, Elvira. *op. cit.*, p. 198

5 *El Municipio*. Argentina, 28 de noviembre de 1889, p. 1.

George H. Alfeld. "Tienda La bola de oro", en *Álbum Recuerdos del Rosario de Santa Fe*, 1886. Fotografía. Rosario. Colección Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

hombre de mal gusto". La otra pintura, sin mención de autor, era un paisaje del valle del Marne que pertenecía a la escuela, "muy discutida todavía y no completamente aceptada", de los *grandi tratti*: "el observador debe mirar esos cuadros sin fijarse en los detalles y a la debida distancia o apretando ligeramente los párpados". Eran cuadros apropiados para los salones de un "amateur de buen gusto" que contaran con la luz y el espacio adecuados.

III

Sobre el filo del año 1890, el periodista italiano Fernando Resasco llegó a Rosario en tren y al salir de la estación del Ferrocarril Central Argentino, en la oscuridad de la noche, se hundió hasta las rodillas en "aquella tercera parte de Rosario, que es el barro".[6] Lo animaba el objetivo de trazar una semblanza ciudadana para incluirla en el libro sobre la República Argentina en el que estaba trabajando. La recorrida, ya a

6 Resasco, Fernando. *En las riberas del Plata*. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1891, p. 47.

plena luz del día por la plaza 25 de Mayo lo decepcionó. El monumento patriótico de la plaza principal, juzgó, estaba rodeado por una verja "para defenderlo de las injurias del porvenir. De las del presente no, porque ya es una injuria la obra misma".[7]

La belleza y el arte estaban en otra parte. En el puerto, "indudablemente el mejor espectáculo"[8], y en el Mercado Modelo, cuya fachada, "de pocas y muy sencillas líneas, era hermosa: estilo de Palladio".[9] También en la calle Córdoba, donde se detuvo

> […] mucho tiempo para admirar, en un edificio nuevo, una de aquellas fachadas de palacio, verdaderamente modelos. De los que, por sus primorosas líneas, por su buen gusto, se labran muy pocos, así en el nuevo como en el antiguo Continente. Este palacio había sido levantado por orden del doctor Camilo Aldao. El portero no supo decirme el nombre del arquitecto; pero por el estilo me inclino a creer que hubo de haber sido un italiano. En esta bellísima fachada predomina el estilo de 1400; hay en ella algo de Sansovino, algo de todo, si ustedes quieren, pero no mezclado caprichosamente, sino con arte admirable. Es muy natural que en una ciudad de negocios como Rosario se distinga, por su belleza y su fausto, la arquitectura de los Bancos.[10]

El barro ofrecía resistencia. La belleza y el fausto seguían ligadas a los negocios como en la época de la ciudad de la bota y la bola doradas, a la vez cercana y lejana. Cercana ya que el tiempo transcurrido era ciertamente corto y lejana porque en ese escaso lapso de tiempo Rosario se había transformado en el centro de operaciones comerciales más importante del interior argentino. La ciudad que acogió a los Aldao transitaba, cuando la visitó Resasco, por una vertiginosa etapa de expansión demográfica que haría saltar la cifra de las 50.000 registradas en 1887 a la de las 90.000 censadas en 1895. La expansión urbana y demográfica llegó de la mano de una sensible transformación social: los comerciantes, financistas y empresarios que impulsaron la modernización económica pero también los obreros y los artesanos que la hicieron posible con sus habilidades y su esfuerzo físico estaban ahora organizados en asociaciones corporativas y sociedades gremiales o de resistencia que empezaban

7 Resasco, Fernando. *op.cit.*, p. 62.

8 Resasco, Fernando. *op.cit.*, p. 63.

9 Resasco, Fernando. *op.cit.*, pp. 73-74.

10 *Idem*.

a manifestar diferencias respecto del sentido y las formas del proceso de modernización. La exposición industrial de 1888 y las primeras manifestaciones y huelgas obreras fueron expresiones de esa puja de sentido. Fenómenos como la Revolución del 93, cantera de toda una generación de políticos, y la creación de partidos como la Unión Cívica Radical o el Partido Socialista pusieron de manifiesto el tenor de las tensiones políticas y sociales provocadas por dicho proceso.

IV

El Primer Censo Municipal, levantado en el mes octubre del año 1900, procuró contar personas, edificaciones y actividades económicas para administrar el municipio y contar, a su vez, cómo era Rosario para atraer los brazos que faltaban en pos de ahondar la senda que la había convertido, en apenas medio siglo, en la segunda ciudad de la Argentina "por su población, por su comercio, industrias, viabilidad, riqueza y ornato".[11] La llegada de inmigrantes atraídos por la libertad de trabajo, conciencia y por las oportunidades laborales ofrecidas había hecho trepar el número de habitantes a 112.461, extranjeros en un 41.4%. Entre los nacidos afuera del país dominaban los italianos, que constituían el 22.8% de la población afincada en la ciudad.

Por imperio de una ley histórica y biológica, la ciudad había alcanzado "un alto grado de perfeccionamiento moral y político" y, salvo que causas imprevistas detuviesen su marcha al progreso, se transformaría en poco tiempo en una de las más "ricas, pobladas y fabriles" de América del Sur.[12] Tenía todas las comodidades y adelantos propios de una sociedad culta: teatros espaciosos; hoteles confortables; escuelas y colegios; institutos de música; fundiciones de hierro; talleres de pintura y escultura; alumbrado eléctrico y a gas; aguas corrientes; una red cloacal notoriamente deficiente; tranvías; cuatro empresas ferroviarias y un excelente puerto natural.

Debido a la abundancia de arquitectos preparados, anotaron los redactores del censo, "contamos con edificios que, si no son prodigios de elegancia y riqueza, nada dejan que desear en amplitud de departamentos, pureza de factura, higiene y

11 Municipalidad de Rosario. *Primer Censo Municipal de población con datos sobre edificación, comercio e industria de la Ciudad del Rosario de Santa Fe*. Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1902, p. 39.

12 Municipalidad de Rosario. *op.cit.*, p. 30.

Anónimo. *Casa del Sr. Arijón en la calle Puerto*, 1888. Fotografía. Rosario. Colección Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

distribución de luz y aire".[13] No primaba entre ellos un estilo: los había de todos los órdenes conocidos en la arquitectura moderna. De los 23 arquitectos contabilizados, extranjeros en abrumadora mayoría, 9 eran italianos. Entre los constructores lo eran 73 de los 108 registrados y en el resto de los oficios vinculados a la construcción y al ornato edilicio la presencia italiana era aún mayor.

Entre esos oficios buscaba su lugar el arte. En las ocho marmolerías que prosperaban al ritmo vertiginoso de la expansión edilicia se hacían trabajos de escultura, pero "hablando con propiedad" sólo había un estudio de escultura con reconocimiento público gracias al mérito de algunos de sus trabajos. Los redactores del

13 Municipalidad de Rosario. *op.cit.,* pp. 39-40.

Censo también pusieron reparos para calificar como arte a la pintura que se hacía en Rosario. Había nueve "casas de pintores" abocadas al negocio de la pintura en la forma "menos propicia para calificar de artísticos sus trabajos"[14] ya que se ocupaban preferentemente de pintar paredes y, en raras ocasiones, de la decoración de salas, techos y zaguanes.[15] La reciente apertura de un estudio dedicado a la enseñanza pública de la pintura en el que tomaban clases "más de treinta hijos de este pueblo" revelaba, no obstante, cierto despertar de "la afición a la pintura, arte al que se mostrado siempre refractaria la población".[16] La "Exposición de Artes y Labores" efectuada un año antes con los trabajos realizados por alumnas de la señora Petrona Centeno de Centeno fue interpretada como un indicio de ese despertar artístico.

V

En la primera década del siglo XX Carlos Suríguez y Acha escribió una serie de novelas que versaban sobre redenciones personales que abrían el camino a una revolución de las conciencias que conjuraría la candente cuestión obrera. Pero no la cuestión obrera universal, sino una en particular, la de la ciudad de Rosario, pregonada como meca del anarquismo argentino. La última *ratio* del conflicto social estaba, para el autor y para los protagonistas de las novelas, en la ignorancia de las clases altas. El desconocimiento de la cultura libresca emparentaba, con excepciones, a las viejas y a las nuevas fortunas. Suriguez y Acha concibió sus obras como herramientas destinadas a despertar la conciencia de los lectores, procurando que se identificaran con los protagonistas y las situaciones de las ficciones pergeñadas por su imaginación. Con ese objetivo creó personajes basados en estereotipos sociales tomados de la literatura y el teatro inspirados en personalidades locales. Para la construcción del escenario en el que se libraba la lucha entre el capital y el trabajo rosarinos abundó en referencias precisas al espacio público y en descripciones minuciosas del ámbito privado.

El protagonista de *La comedia social*, publicada en 1904, era un joven y talentoso ebanista dedicado a la confección de muebles según los preceptos del *art nouveau*,

14 Municipalidad de Rosario. *op. cit.*, p. 309.

15 Municipalidad de Rosario. *op. cit.*, pp. 312-313.

16 *Idem*.

el estilo que encantaba a los ricos cortados por el patrón de la moderna burguesía y escandalizaba a los que se identifican con los valores sociales tradicionales. Encandilado por los encantos de una dama de la pujante burguesía rosarina, el ebanista sólo ve buen gusto en el vestíbulo de su fastuosa residencia, decorado a la francesa con frescos artísticos en las paredes, grandes marcos dorados con asuntos medievales o religiosos, muebles extraños rodeando una mesa de jaspe, macetas de mármol con plantas exóticas, el pavimento deslumbrante como un cristal y la gran araña de caireles que completaba el conjunto.[17] Pero, en una segunda visita a la casa de la dama en cuestión, el protagonista queda desconcertado ante la visión de uno de los cuadros colgados en las paredes de un gabinete íntimo, decorado con "lujo asiático" en tonos rosados. El óleo le parece una burda imitación de la escuela de Rafael por el uso del detalle y de Murillo por el uso de los colores, realizado de modo efectista, sin vida ni luz. Le resulta chocante que una dama tan ilustrada y preparada tuviese semejante "pintarrajo" en la antesala de su dormitorio. Sus peores presentimientos quedan prontamente confirmados en una escena clave para el desarrollo de la hipótesis ideológica que cimenta la novela, cuando la dama burgesa comenta, con orgullo, que el pintarrajo es "una joya pictórica" de Velásquez, el genial pintor portugués. Decepcionado, el protagonista de *La comedia social* concluye para sí que su esposo debió adquirirla en España "al fin de la pasada centuria" por la enormidad de dos mil duros al "último judío explotador de la memoria del autor de la mosca en la virgen de Murillo".[18]

Con la descripción de los motivos decorativos de la habitación del conventillo habitada por una costurera tuberculosa, el autor buscó resaltar, por efecto del contraste, la frivolidad del gusto burgués y la sencillez de la vida obrera:

> Desde sus marcos, pendiendo de la pared sobre la cabecera de la cama, la miran un Cristo coronado de espinas y una Virgen atravesado el seno por agudos puñales, que no destilan sangre por olvido del artista... Y después, almanaques curiosos, señalando distintas fechas de meses y de años; papeleras y cartones con paisajes; cuadros de idilios inocentes, y retratos de álbum entre ramos de flores de papel de color, aquí y allí cubren los agujeros del revoque mal blanqueado.[19]

17 Suríguez y Acha, Carlos. *La Comedia Social*. Rosario. Vidaurreta, 1904, p. 159.

18 Suríguez y Acha, Carlos. *op. cit.*, p. 180.

19 Suríguez y Acha, Carlos. *op. cit.*, p. 10.

Germinar fue escrita por Suríguez y Acha pocos años más tarde y publicada hacia 1910. La protagonizaba un innovador pintor de caballete convencido, esta vez desde el inicio mismo de la trama de la novela, de la imperiosa necesidad de iluminar la conciencia de la burguesía para resolver la conflictiva situación social rosarina. Atraída por la "luz de la suprema cultura", la "chusma burguesa" que se aprestaba a conmemorar el primer centenario patrio buscaba cultivarse a través de la pintura y en la música.[20] Una burguesía del comercio y la industria empeñada en depurar "los pecados del linaje en el Éufrates de su cultura".[21] Por esa razón, en la ciudad en la que transcurren los avatares de esta nueva cruzada redentora, a diferencia de la ciudad descripta en *La comedia social* donde el arte pictórico estaba circunscripto al mercado, ahora hay pintores, un taller, escuelas y exposiciones de pintura. La irrupción de la pintura como hecho artístico opera aquí como un hecho político, porque suma una nueva herramienta para la difusión de las ideas superadoras que habrían de revolucionar las conciencias de los de arriba y de los abajo para poder abrir el luminoso camino hacia la conciliación social.

VI

El primer centenario de la independencia argentina fue celebrado con actos, monumentos conmemorativos, obras urbanísticas y edilicias realizadas con fondos públicos y particulares. Fue objeto, asimismo, de análisis y reflexiones críticas o apologéticas plasmadas en ensayos, memorias de viaje, ficciones literarias, compilaciones estadísticas y obras de carácter científico e historiográfico. Un grupo nutrido y entusiasta de figuras prominentes y no tanto reunió fondos para la realización de obras para el usufructo de todos los rosarinos, como la Biblioteca Argentina o el Hospital del Centenario mientras que las autoridades municipales dispusieron, entre otras medidas, el relevamiento de un censo dirigido por Juan Álvarez, Secretario de la Intendencia.

Juan A. Ortiz, redactor del informe preliminar, resaltó la contundencia de los progresos registrados en esa "improvisación gigantesca" que era Rosario, motorizados

20 Suríguez y Acha, Carlos. *Germinar.* Buenos Aires, N. Tomassi, c. 1910, pp. 8-9.

21 Suríguez y Acha, Carlos. *op. cit.*, p. 130.

por "la pasión locomotriz de lo mejor".[22] El espíritu prejuicioso de los que sólo contaban con el criterio de la impaciencia juzgaba a Rosario como una "ciudad de fenicios" sin vida intelectual. Rosario era, ciertamente, una ciudad comercial carente de universidades y centros de alta cultura, pero la rapidez de los medios de comunicación que la ligaban a los "centros de actividad mental más autorizados del país", las universidades de Córdoba y Buenos Aires, resolvía los problemas creados por esa ausencia.[23]

"¿Era Rosario una ciudad bonita? ¿Cuáles eran sus bellezas?" Ortiz respondió la primera pregunta de orden estético por la afirmativa. Lo era porque carecía absolutamente de vetustez y no había en ella suntuosidad, contrariamente a lo que sucedía en las ciudades europeas que sumaban a lo vetusto la hiriente visión del palacio suntuoso junto a la mísera vivienda. Los estilos arquitectónicos de las edificaciones levantadas en las limpias y luminosas calles rosarinas se reducían básicamente a dos: el Luis XV recargado de molduras y el "*art nouveau* más o menos caprichoso y charro" que hacían el gasto de los albañiles y maestros mayores que habían ejercido el monopolio de la construcción hasta que la irrupción de los arquitectos volcara el gusto hacia la búsqueda del perfeccionamiento artístico.[24] Respecto de la segunda cuestión, dijo que la belleza estaba en "el río que refleja el cielo, vive tonalidades de luz tan múltiples y tan diversas, que constituye uno de los espectáculos más bellos para quien por primera vez se extasía en su contemplación". Los encantos de Rosario, "vivienda ideal del hombre civilizado", estaban, pues, en la belleza natural, las bondades del clima y las "ventajas todas de las comodidades modernas".[25]

El francés Jules Huret dedicó a la Argentina del Centenario unas impresiones de viaje que por su extensión debieron ser editadas en dos volúmenes. En el capítulo sobre Rosario observó que sus habitantes, "ocupados hasta aquí en enriquecerse", se hallaban en esa etapa abocados a embellecer la ciudad. Valoró positivamente que "en estas ciudades recientes y utilitarias, sin recursos de arte, sin historia y sin cultura" se manifestara la voluntad de crear "obras abnegadas y de mérito". Lo malo, puntualizó, era que, por el predominio del "elemento italiano", las municipalidades parecían

22 Municipalidad de Rosario. *Tercer Censo Municipal del Rosario de Santa Fe*. Rosario, Talleres de la República, 1910, pp. 36-37.

23 Municipalidad de Rosario. *op. cit.*, pp. 37-38.

24 Municipalidad de Rosario. *op. cit.*, p. 40.

25 Municipalidad de Rosario. *op. cit.*, p. 47.

"Las grandes mansiones rosarinas. Residencia de los esposos Terán-Vila sobre Av. Pellegrini", *Cinema para todos*. Rosario, sábado 21 de abril de 1934.

impelidas encargar las obras de arte a arquitectos y artistas italianos que estaban "a punto de llenar el país de horrores".[26] El monumento a Giuseppe Garibaldi del Parque de la Independencia le pareció "entre las malas obras italianas, una de las peores".

No había antiguas familias entre los rosarinos. Predominaban los italianos y entre ellos los genoveses. Algunos grandes importadores habían amasado una fortuna en diez, quince o veinte años, como Chiesa, Castagnino, Muzzio o Brusaferri. Una

26 Huret, Jules. *La Argentina del Plata a la Cordillera de los Andes*. París, Sociedad de Ediciones Louis-Michaud, c. 1913, p. 125-126.

figura de la Liga de Sur, un partido político creado en 1908 para defender los intereses del sur de la provincia, le dijo a Huret que "los de Santa Fe", refiriéndose a los habitantes de la capital política de la Provincia, trataban desdeñosamente a Rosario, "considerándola como una ciudad de abaceros y de gente sin cultura" mientras ellos hacían jactancia "del pasado histórico de Santa Fe, de sus bibliotecas, de sus librerías, de su colegio de jesuitas y de los hombres de mérito que de allí salieron. Dejémosles en su apoteosis y obremos".[27]

Motivado por el aniversario de la patria, Manuel Gálvez escribió *El diario de Gabriel Quiroga*. En una serie de opiniones sobre la vida argentina, esta era una obra en la que revisaba los imaginarios que habían cimentado ideológicamente una etapa histórica que parecía entrar en su ocaso.[28] Para la Liga del Sur, anotaba el autor de este diario íntimo ficticio, Santa Fe era un pueblo improductivo, pobre, aristocrático y atrasado que no daba nada al país. Rosario, en cambio, era un pueblo "rico, trabajador y civilizado". Los hombres de Santa Fe eran inservibles, ociosos, corruptos y desconocían la virtud del trabajo, mientras que los jóvenes rosarinos vivían de su propia labor y sabían del placer provocado por el esfuerzo individual. Gabriel Quiroga, caracterizado por Gálvez como un patriota educado en el rencor atávico al extranjero, pensaba lo opuesto: Rosario era una "ciudad extranjera, cosmopolita, remedo horripilante de las fealdades de Buenos Aires" que sólo producía riquezas materiales, mientras que los valores morales, espirituales e intelectuales que Santa Fe había dado a la nación no tenían equivalencia "en miserias de dinero".[29]

VII

Ideas y Figuras. Revista semanal de crítica y arte, la publicación dirigida por Alberto Ghiraldo, anunció en octubre de 1913 la publicación de una serie de notas dedicadas a las ciudades argentinas. Rosario fue objeto de las dos primeras entregas de

27 Huret, Jules. *op.cit.*, p. 132.

28 Gálvez, Manuel. *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires, Taurus, 2001. Sobre el autor y la obra ver el "Estudio preliminar" de María Teresa Gramulio que precede la mencionada edición.

29 Gálvez, Manuel. *op. cit.*, pp. 165-167.

una empresa que pretendía dar a conocer los grandes problemas que se debatían en las provincias, soslayados por la prensa porteña. Las notas sobre aspectos políticos, económicos, sociales y culturales así como las contribuciones artísticas fueron realizadas por autores y artistas de la ciudad.[30]

Rosario, para los editores de la revista, estaba en un momento clave: la apostrofada "ciudad de fenicios", mercantil por excelencia, vibraba "toda en un anhelo de cultura".[31] Raúl Marfieri, autor de la extensa nota dedicada al presente, destacó el espíritu de iniciativa de la sociedad rosarina, que no ostentaba tradiciones decorativas ni poseía otras herencias que las étnicas, provistas por las variadas inmigraciones que habían amalgamado la colectividad. Pero fue pródigo en consideraciones críticas "absolutamente exentas de espíritu malicioso" respecto de las actividades culturales realizadas por instituciones como la Biblioteca Argentina, el Ateneo Popular o el Comité del Libre Pensamiento. Del "Primer Salón de Bellas Artes del Rosario", organizado por el Círculo de la Biblioteca Argentina, dijo que lo expuesto constituyó "una ofensa a la cultura", cuya expresión más alta había sido la catalogación como auténticas de malas copias de cuadros antiguos. El único beneficio práctico de la muestra fue el interés despertado en la esposa del presidente de la Nación Sáenz Peña por un cuadro del joven artista rosarino César Caggiano, ilustrador de las portadas de las ediciones de la revista dedicadas a la ciudad.[32]

La cultura del ambiente era superficial y "sumamente deficiente", argumentó Marfieri, por razones atribuibles al desequilibrio provocado por la enorme distancia que mediaba entre el desarrollo económico y el desenvolvimiento cultural de la sociedad, fenómeno que se expresaba en el anhelo de saber manifestado por el conjunto de la sociedad. El anhelo imponía desafíos:

> Las contiendas sociales que se hacen sucesivamente más recias, respondiendo al engrandecimiento del poder capitalista en una región, no solamente van precisando las ansias de saber del proletariado, sino que comunican a la población en general esas aspiraciones de elevación, e imponen a los dueños y directores de las empresas

30 *Ideas y Figuras. Revista semanal de crítica y arte*, año V, Nº 98 y Nº 99, 1913.

31 Marfieri, Raúl. "Editorial: Primera Parte - El presente", *Ideas y Figuras. Revista semanal de crítica y arte*, Buenos Aires, año V, Nº 98, 1913, [s.p.].

32 Marfieri, Raúl. "Vibraciones del ambiente", *Ideas y Figuras. Revista semanal de crítica y arte*, año V, Nº 98, 15 de octubre de 1913, [s.p.].

ciertos conocimientos que puedan guiar su criterio en los posibles conflictos con los obreros.[33]

En "El pensamiento rosarino", título del segundo de los números referidos, la revista incluyó una sección dedicada a comentar las características de algunos emprendimientos culturales y a trazar los perfiles de un grupo de artistas e intelectuales. César Caggiano fue objeto de una nota que hacía mención a la exposición de su obra realizada tiempo atrás: "escasos los visitantes, raras las ventas. Sin embargo, aquí como en Buenos Aires, los ricos poseen muchos cuadros. Las colecciones extranjeras son muy concurridas y casi siempre muy favorecidas".[34] Animado por el reconocimiento de la esposa del presidente de la Nación Sáenz Peña, Caggiano se aprestaba a realizar una nueva muestra en la ciudad con el objetivo de reunir fondos para completar sus estudios en Europa. El logro de esa expectativa demostraría que Rosario sabía suplir por sí misma el abandono de los poderes públicos.

Apenas un año más tarde, el inicio de la Gran Guerra empezaba a clausurar el largo siglo XIX, la era de la expansión capitalista a escala mundial y de los proyectos políticos y sociales forjados bajo el signo del progreso. La largamente preanunciada irrupción de la sociedad de masas en la escena pública resquebrajó los cimientos del orden político centrado desde fines del siglo XVIII en la figura del individuo. La Revolución Mexicana, la Revolución Rusa, el ascenso de los movimientos integristas y de los fascismos europeos y americanos sumados al impacto de la crisis económica de 1930 impusieron los ejes y los temas de los debates ideológicos y de las agendas políticas de la gran mayoría de los países del orbe hasta el estallido de la segunda conflagración mundial. Entre las proyecciones locales de las transformaciones globales producidas durante el período de entreguerras ocupan lugares destacados los siguientes asuntos: la democratización de la vida política habilitada por la promulgación de la ley que consagró, en 1912, el voto universal, secreto y obligatorio; la irrupción del comunismo en las filas del movimiento obrero y en el mundo de la cultura; el impacto del fascismo en la comunidad italiana; los efectos de la crisis económica del 1930 y la clausura, ese mismo año, del ciclo político abierto en 1912.

33 *Idem*.

34 Marfieri, Raúl. "César Caggiano", *Ideas y Figuras. Revista semanal de crítica y arte*, año V, Nº 99, 1913, [s.p.].

VIII

En 1939 Juan Álvarez concluyó la redacción de su *Historia de Rosario*, que sería publicada en 1943. En los párrafos de cierre de la obra, el historiador juzgó que los rosarinos de entonces podían sentirse satisfechos por lo realizado por las cuatro últimas de las diez generaciones de hombres que habían construido la ciudad. Al basarse en la libertad económica y en el recibo fraterno de brazos y capitales venidos de afuera, estas cuatro generaciones cooperaron de diversas formas en construcción de la ciudad:

> Una tomó a su cargo cooperar a la organización nacional, abrir los ríos y organizar el comercio; otra, construyó ferrocarriles y detuvo al indio; otra más, impulsó las nacientes industrias locales; la última, pudo esmerarse especialmente en elevar el nivel intelectual y artístico, mientras tendía vastas redes de caminos pavimentados; y todas, más capaces de acción que de ademanes, dieron al país hombres útiles, ora se tratase de empuñar las armas, fertilizar los campos, cultivar las letras o atender las tareas de gobierno.[35]

Rosario, escribió en el último párrafo, era una ciudad que distaba de ser lujosa, una urbe de casas bajas cortada por algún rascacielos desproporcionado y disonante, que trabajaba "demasiado" para trasnochar y había sabido conservar "entre sus virtudes tradicionales, el patriotismo, el amor al trabajo y la sencillez de maneras".[36]

Algunos párrafos más arriba, Álvarez había manifestado no compartir la inquietud de los que se alarmaban por el relativo estancamiento de la expansión demográfica. Por el contrario, escribió, "libre de apremios, podrá ocuparse de las muchas cosas que ha ido dejando a medio hacer", como la creación de nuevas escuelas y universidades y el cultivo de las artes.[37] En materia artística, gracias a los afanes de la última de las generaciones mencionadas, se avanzaba "harto más" que en el plano educativo, como lo demostraban la transformación de la Comisión Municipal de Bellas Artes en Dirección Municipal de Cultura, la creación del

35 Álvarez, Juan. *Historia de Rosario (1689-1939).* UNR Editora/EMR, Rosario, 1998, pp. 519-520.

36 Álvarez, Juan. *op.cit.*, p. 520.

37 Álvarez, Juan. *op.cit.*, p. 517.

Museo Municipal de Bellas Artes, "generoso rasgo de la señora Rosa Tiscornia de Castagnino, dedicado a la memoria de su hijo", o la realización del primer "Salón de Artistas Rosarinos".[38]

El mismo año en el que Álvarez culminaba una obra que exaltaba un modo de ver el mundo cortado por la matriz ideológica del liberalismo decimonónico, la nota central de *Taurus*, Nº 11 del *Boletín de Cultura Intelectual* dirigido por R.E. Montes i Bradley, promotor de un conjunto de emprendimientos editoriales cuestionadores de ese orden, tuvo por tema la reactualización del viejo proyecto de construir un monumento a la bandera nacional. La encabezaba un acápite de O. Viñole: "La única belleza de esta ciudad es que la lava continuamente el río Paraná".[39] Rosario era una ciudad fea: así empezaba la nota firmada por el director de la publicación, una ciudad sin monumentos ni obras de arte, abundante en "bodrios escultóricos" en cantidad pareja a la de "potentados tacaños".[40] Una ciudad fea "i sobre fea sucia, i sobre sucia pagada de una fatuidad de poderío i autonomía". También era considerada burda en su edificación y "chata hasta ser torpe, colmada de vacuidad; incapaz de ofrecer nada a sus hijos valiosos que han de mirar siempre hacia el Plata para ver satisfechos sus afanes".[41] La ciudad necesitaba un monumento a la Bandera que la reconciliara con la belleza y la rehabilitara del juicio que la condenaba a ser Cartago, Chicago, Fenicia o, como dijeran sarcásticamente Lassaga y Araya:

> Ciudad de Astengo y de Echesortu & Casas
> cuna del honorable Benvenuto.
> Aquí se funden cuatrocientas razas
> más no se funde ningún gringo bruto.[42]

Varios hilos enhebran los párrafos precedentes que glosan textos de registro muy diverso escritos en el lapso de setenta años. Son los que enhebran la trama de la relación entre el arte y la sociedad, tensada por dos puntos de fuerza. Uno de ellos

38 Álvarez, Juan. *op.cit.*, pp. 517-518.

39 *Taurus. Boletín de Cultura Intelectual*. Rosario, año I, Nº 11, p. 1.

40 *Idem*.

41 *Idem*.

42 *Idem*.

tira del hilo del "obremos" que Jules Huret pone en boca de una figura de la Liga del Sur: es el que va de Elvira Aldao a Juan Álvarez y llega hacia Fernando Resasco, los redactores del *Primer censo municipal* y Juan A. Ortiz. El arte existe en las obras que civilizan y la belleza está en el río que ofrece solaz al tiempo que civiliza. El otro punto tensa la cuerda de quienes perciben al arte como un síntoma de los defectos de la clase que rige los destinos ciudadanos: un arte sin alma, encandilado por lo fatuo. Esta tensión va de Suríguez y Acha a Montes i Bradley y atraviesa a Gálvez y Huret. También se presentan los hilos que al cruzarlos tejen la trama: está el que marca los hitos reales y ficticios del coleccionismo; el que descubre la cantera del arte en los oficios ligados a la construcción; el que pone de relieve, para bien o para mal, el carácter italiano de Rosario; el que advierte sobre la relación con Buenos Aires; el que ilumina las narrativas urbanas puestas en juego. Hilos de una trama que plantea y deja abierta la pregunta por la belleza de Rosario.

La "Exposición Provincial del Rosario de Santa Fe"

Pablo Montini

A comienzos de 1888 el gobierno de la provincia de Santa Fe resolvió participar de la "Exposición Universal" de París, la cual se celebraría al año siguiente con motivo de los festejos del centenario de la Revolución Francesa. Para seleccionar los productos que serían remitidos a Francia el gobernador José Gálvez decidió efectuar un certamen en Rosario, a fin de recomponer los vínculos con la principal ciudad de la provincia luego de que se hiciera pública su desafortunada declaración que la caracterizaba como "un pueblo de gringos" al que "había que cortarles las alas" si no se deseaba que "el extranjerismo predomine en Santa Fe".[1] Como estaba interesado en la actividad agropecuaria e industrial de la provincia, un año antes se habían registrado -a través de un censo general- los diferentes tipos de industrias establecidas en el territorio santafesino.

La exposición nació el 12 de enero de 1888 en una asamblea del Club Industrial, donde se aprobó su realización en el establecimiento "El Arroyito" situado en el margen derecho del arroyo Ludueña sobre el Camino Real al norte, propiedad de José Lavallol, socio de la institución. Se acordó que los gastos de la misma fueran sufragados por el Estado provincial y la organización estuviera a cargo del Club Industrial Protección al Trabajo, fundado en Rosario el 12 de septiembre de 1880 con el propósito de difundir los conocimientos sobre "ciencias, artes y manufacturas", fomentar el desarrollo industrial de la región y crear una academia de estudios y métodos empleados en la industria.[2] Su cuerpo dirigencial, constituido

1 *El Municipio*. Argentina, viernes 18 de noviembre de 1887, p. 1.

2 Gschwind, Juan José. "Antecedentes para la historia económica de Rosario". Publicación correspondiente a la Filial Rosario de la Academia Nacional de la Historia, Nº 25, Rosario, 1948.

por miembros de la elite rosarina, eligió una comisión de notables para que llevase adelante la organización del evento, el cual estableció como primera medida el reglamento del concurso. Para activar la participación en la muestra se designaron seis subcomisiones vecinales en la ciudad y se remitieron circulares con invitaciones a distintas poblaciones de los departamentos de la provincia.[3] Además, esta comisión se encargó de fijar las cinco secciones de la exposición: productos naturales y agrícolas; productos de la industria en general; maquinarias y herramientas de toda clase; animales de raza o criollos, producto de los establecimientos de la provincia y Bellas Artes. Los productos extranjeros o de otras provincias podían exponerse pero no entraban en concurso.

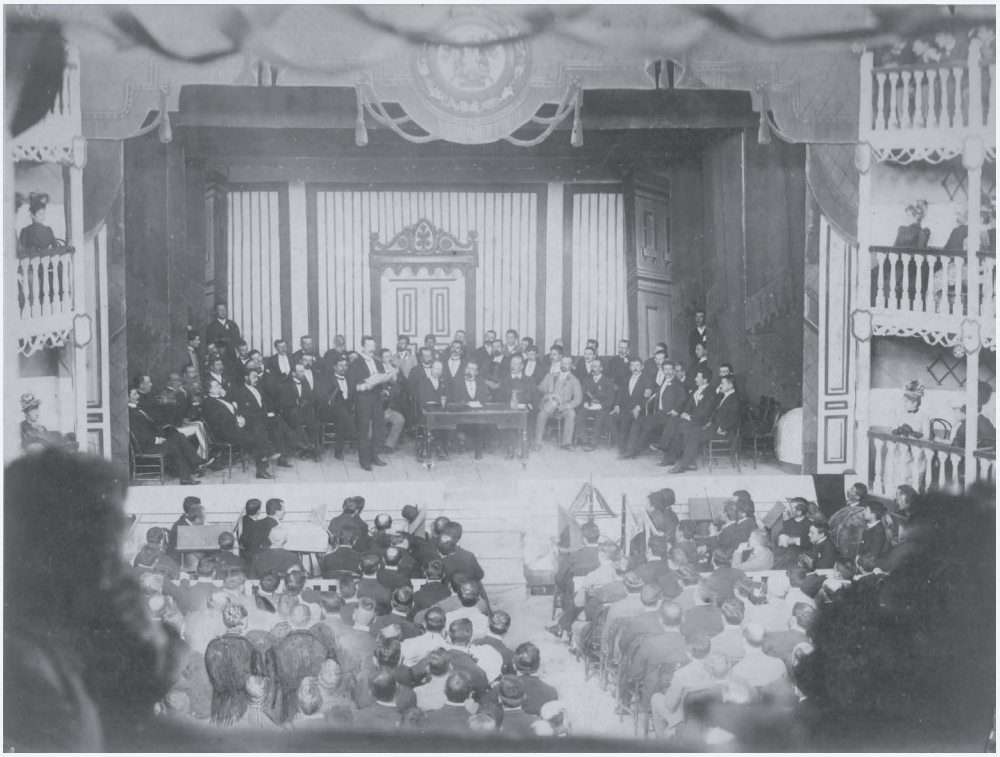
La exposición, que acató los fines políticos del gobierno nacional, fue proyectada como una instancia más para instalar en el imaginario de los expositores y visitantes el sentimiento de pertenencia a la nación. Con el fin de cumplir este objetivo para la inauguración, considerada una "fiesta del trabajo", una comisión presidida por el destacado Gabriel Carrasco se encargó de embanderar e iluminar las calles del centro de la ciudad.[4] Sin embargo, no se pudo contener el cosmopolitismo que tanto preocupaba a los políticos conservadores santafesinos, ya que se les permitió a los particulares colocar en el frente de sus residencias y negocios las banderas de su país de origen junto a la argentina con la intención de mostrar que era "una fiesta de todos".

La apertura oficial se realizó el 15 de noviembre de 1888 en un pequeño teatro construido en madera con la presencia del gobernador y su comitiva más "una verdadera exposición en miniatura de cuanto el Rosario comprende en sociedad".[5] Para que los rosarinos pudieran asistir al acto inaugural, cuyo ingreso era pago, el gobierno municipal decretó tres días de feriado en la ciudad mientras el Club Industrial repartió una medalla con la imagen del gobernador grabada especialmente para

3 La comisión organizadora estaba constituida por: Presidente: Benjamin Day; Vicepresidente: Ricardo Meas; Secretario: Pablo Peiró; Tesorero: Carlos Machello; Prosecretario: Antonio Capdevilla; Vocales: Ovidio Lagos, Carlos Delmemico y Luis Bonaccio. El reglamento fue publicado durante el mes de marzo de 1888 en la prensa local.

4 La iluminación abarcó el trayecto de la calle Puerto (San Martín) entre San Lorenzo y San Juan, la calle Córdoba entre Buenos Aires y Progreso (Mitre), y las calles que rodeaban a la Plaza 25 de Mayo con tres arcos de gas por cuadra. El embanderamiento ocupó a todas las calles de perímetro limitado por las calles San Juan, San Lorenzo, Buenos Aires y Progreso, también Urquiza entre Progreso y Puerto con tres gallardetes por cuadra. *El Municipio*. Argentina, sábado 10 de noviembre de 1888.

5 "Inauguración de la exposición", *El Municipio*. Argentina, viernes 16 de noviembre de 1888, p. 1.



Ricardo Brio. "Fotografía privilegiada", en *Inauguración oficial de la "Exposición Provincial del Rosario"*, 1888. Fotografía. Rosario. Colección Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

celebrar la inauguración. También, a modo de propaganda, se imprimió una importante cromolitografía realizada en el establecimiento de Juan Ferrazini donde se destacaban las posibles vías de acceso a la exposición como el río Paraná, el Camino Real y el Ferrocarril de Sunchales. En esta *Vista panorámica de la "Exposición Provincial del Rosario de Santa Fe"* se referenciaban todas las dependencias de la feria desde la boletería, la sección de Bellas Artes, los kioscos y bulevares interiores, las grutas infantiles como la montaña rusa, los corrales, pesebreras para carneros y caballerizas, el restaurante y confitería hasta la habitación para los empleados.[6]

6 Sin embargo, tal como lo denunciaba la prensa, esta imagen no se condecía con la realidad de las instalaciones. Una vez puesta en circulación los mismos "caballeros industriales" que dirigían el torneo tuvieron que salir a desmentir la "falsedad" de la vista impresa. *El Municipio*. Argentina, domingo 25 de noviembre de 1888.

Aunque la exposición se había organizado en poco tiempo y las instalaciones no eran las adecuadas, ya que la electricidad funcionaba por momentos y el teatro chirriaba, de todos modos fue un éxito de público y de industriales convocados. El diario *La Capital* calculaba en 6.000 los visitantes, 400 los carruajes que cruzaron delante de sus instalaciones los primeros días y 850 los expositores que participaron del evento con:

> Arados, aventadores, rastras, limpiadoras, carruajes diversos, muestrarios completos de harinas, semillas y afrechos, cereales, granos de oleaginosos, cuadros al óleo, acuarelas, plumeros, escobas, cepillos, suelas, pieles curtidas, ropa hecha, guarniciones, lomillería, jabones, vidrios, cerámica, yeso estudiado, estatuas de mármol, muebles de lujo, confitería, fidelería, calzado, motores en miniatura, modelos de buques, en fin, cuanto la industria produce, todo está allí reunido, mostrando cómo el germen late en el corazón de la provincia y cómo se renueva y gira, intentando ascender al puesto de la gloria que le pertenece.[7]

La sección de Bellas Artes

Desde los primeros años de la década de 1880, las ferias industriales fueron las instancias más importantes de afluencia de un público no especializado para las Bellas Artes. Tal como lo afirma Laura Malosetti Costa "en las exposiciones industriales, la variedad de productos y objetos que podían verse, el interés comercial que despertaron y las situaciones de diversión y esparcimiento que se producían, contribuyeron a que los cuadros y las esculturas que se exhibían en ellas pudieran ser contempladas por un público amplio y heterogéneo".[8]

El éxito de estas exposiciones se debía a la inserción de la Argentina en el mercado internacional, lo que posibilitaba el aumento del consumo de bienes culturales por parte de la burguesía local gracias a los beneficios económicos que le reportaba el desarrollo del modelo agroexportador. En este período, al igual que las exposiciones

7 *La Capital*. Argentina, viernes 16 de noviembre de 1888, p. 1.

8 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 (coord.) *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri e Instituto Italiano de Cultura, 2000, p. 104.

industriales, el arte se encontraba unido a las representaciones visibles de la ideología del progreso. También estaba apoyado en diversas corrientes de pensamiento como el positivismo, que encontraba en la razón y la técnica un sustituto de la fe y la providencia divina en la guía de la humanidad. De este modo, la presencia de la manifestaciones artísticas en las ferias adquirió una enorme importancia en el contexto argentino, al convertir a "las maquinarias industriales y la producción artística en dos espejos que reflejaban los éxitos del lema 'orden y progreso' durante la segunda mitad del siglo XIX".[9]

En Rosario, el ordenamiento de las secciones de la exposición no benefició a las artes plásticas. Quedó demostrado que el arte no era considerado aún una variable de civilidad y progreso a tener en cuenta, como sí lo eran el comercio, la ganadería y la agricultura. Al menos así lo recalcaba la prensa, ya que "el orden de secciones había sido establecido de manera que aquello más importante, de aplicación inmediata, comprende a las primeras, en tanto que las últimas comprende a las Bellas Artes y ya se sabe lo que estas significan, aquí en Santa Fe".[10]

La relegada sección rosarina de Bellas Artes fue dividida por disciplinas: la de "Pintura y Dibujo" contenía "pintura sobre tela y madera", "pintura decorativa", "miniaturas, acuarelas, etc." y "dibujos varios". La de "Escultura" estaba integrada por "esculturas en mármol, piedra y madera", "modelos de yeso, cera o barro", "grabado en metal, piedra, etc." y "bronces y fundiciones artísticas". La última sección -"Grabado y Esmaltes"- incluía "grabados y litografías de todas clases y colores", "fotografía artística", "esmaltes sobre metal, porcelana y vidrio" y "mármoles".[11]

Los participantes del grupo de "Pintura y Dibujo" fueron los más numerosos de la sección artística por lo que estuvieron divididos en tres grupos. Por un lado los profesionales, representados por los directores o profesores de las academias de arte y de los colegios de la ciudad. En el grupo de los maestros se destacaban las obras del catalán Pedro Blanqué (1849-1928), del boliviano Francisco S. Ortega (1840-1897) y del italiano Vicente R. Barone (1866-1953). Por el otro, se encontraban los

9 Penhos, Martha. "Sin Pan y sin trabajo pero con biscochitos Canale y Hesperidina. El envío argentino a la Exposición de Saint Louis 1904" en *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia del Arte*, Buenos Aires, CAIA, 1997, p. 9.

10 "Exposición", *El Municipio*. Argentina, sábado 17 de noviembre de 1888, p. 1.

11 *Idem*.

aficionados o principiantes que eran en su mayoría los alumnos de los primeros y acotaban su participación con dibujos y cuadros caligráficos.

Los dibujos comprendían un importante número de ejemplares. Había muchos de "confección mixta" realizados o intervenidos con pintura de aceite, al agua, tinta china, lápiz y pluma. Para el crítico de *El Municipio* era imposible mencionar tanto "mamarracho" expuesto en esta clase y sólo destacó, entre muy pocos, los tres trabajos a pluma de Clamor B. Wellenkamp que ofrecían un "desagradable golpe de vista" pero que en "detalle" contenían algún mérito. También valoró los dos dibujos con "lápiz carbón" de Eloisa L. Warnes que "le aseguraban a la autora admiradores de sus felices predisposiciones" y los numerosos dibujos al lápiz, "algunos aventajados", de los alumnos de las academia Monserrat y de Blanqué.[12]

La faceta comercial de la exposición se encontraba representada con pinturas y dibujos, en su mayoría anónimos, que arribaban a través de importadores al puerto de la ciudad para su venta en ferreterías, bazares como el de la firma de Clérici y Pusterla, o casas de remates. Para esta ocasión el importador y expositor Julio Causol había traído desde España un lote de pinturas que llegó a considerarse como "los mejores óleos de la exposición" puestos en venta "al precio que la persona desea adquirirlos".[13] Estas pinturas y también esculturas se valían de estos espacios para su legitimación pero eran rechazadas ampliamente por los artistas y por los cultores del gusto artístico por no juzgarlas beneficiosas para el desarrollo del arte local.[14] Por esto, desde la prensa se denunciaba a "un expositor de Santa Fe que 'mete gato por liebre' a la Comisión y lleva mármoles como si fueran suyos pero en realidad son introducidos de Italia por el Sr. Castagnini".[15] Dentro del área comercial la pintura decorativa ocupaba un lugar importante representado por decoradores que contaban con locales o estudios en el centro de la ciudad. Muchos de ellos presentaron imitaciones de pintura, estucos, telas, maderas y mármoles, cuadros, esquineros y centros de cielos rasos con la intención de integrarse a las demandas estéticas de la burguesía en pleno desarrollo constructivo de sus residencias.

12 *Idem*. Los alumnos del colegio Monserrat estaban representados por Federico Pino con un "trabajo muy embrionario" y por Carlos Parfait con un "trabajo de principiante" y de la Academia de Blanqué "sobresalían Presas y La Torre".

13 *Idem*.

14 Amigo, Roberto. "El resplandor de la cultura de bazar", en *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*. Buenos Aires, FFyL, UBA, 1998.

15 *El Municipio*. Argentina, 25 de noviembre de 1888.

Anverso y reverso de la medalla de la "Exposición Provincial del Rosario de Santa Fe".
Colección Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

El grupo de "Escultura" era minoritario en relación al resto de las manifestaciones artísticas. Las representaciones realizadas sobre mármol, piedra y madera, por un lado, celebraban el vínculo económico de la "agricultura" con la ciudad-puerto con varias alegorías de la diosa Ceres y, por el otro, mantenían una fuerte correspondencia con los temas demandados por el auge monumental que convertía a los cementerios en espacios de conmemoración, tal como sucedía con el cementerio El Salvador.[16] En esta red ornamental, el mayor número le correspondían a las cruces, el símbolo cristiano más solicitado para las tumbas, que estaban expuestas sin el nombre de sus autores ni su procedencia al igual que los ángeles, retratos de busto y medallones. Entre las cruces predominaba el conjunto presentado por Juan Monti "de tan buena ejecución como de gusto artístico" conformado por maderos "rústicos" que sostenían una corona de flores con un moño de cinta, un ancla con una cuerda y debajo una lápida.[17]

16 Del Canto Antola expuso una escultura de mármol "de una joven sosteniendo sobre el seno unas espigas de trigo en tanto que su otra mano conserva otras de estas". *El Municipio*. Argentina, domingo 18 de noviembre de 1888.

17 Lo mismo sucedía con el grupo de "Grabados en metal y piedra", donde sobresalía el escultor Escalante con grabados en mármol negro cuyos dibujos representaban "construcciones sagradas" realizadas para adornar monumentos funerarios. *Idem*.

Anónimo, *Ceres*. 1888. Madera tallada.
Colección Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc.

Dentro de esta categoría, los modelos de yeso se encontraban mayormente vinculados a lo decorativo y a la arquitectura. El constructor Felipe Censi presentó una maqueta de un proyecto de teatro, Francisco Maffei marcos de espejos y Francisco Garello un busto del gobernador y modelos para "decorado de habitaciones". Celestino Scolari expuso una chimenea y un emblema del Banco Constructor Santafesino y Arturo Maffei un cuadro representativo de todas las provincias argentinas con un marco de terciopelo rojo.

En la sección de "Grabados y Esmaltes" se ubicaban las industrias de las artes aplicadas, de especial interés para los miembros del Club Industrial. En ella se destacó la participación de los establecimientos litográficos más reconocidos de la ciudad como La Nacional, La Elegancia, Félix Woelflin, La Minerva y Ferrazzini, que presentaron muestrarios de censos, pagarés, recibos, mapas y planos.[18] La importancia otorgada a los trabajos de impresión por la institución organizadora se demostró al poco tiempo de finalizada la exposición cuando en la sede del Club se comenzaron a dictar cursos de dibujo artístico y ornamental para los aprendices de los talleres de litografía, decoración y escenografía.

La inclusión de la categoría "Fotografía artística" mostró el exitoso desarrollo logrado por la fotografía a lo largo de la década de 1880 en toda la provincia. Esta llegó a convertirse en uno de los primeros ritos sociales de la modernidad. La instalación de la fotografía en la exposición -como en las anteriores celebradas en Buenos Aires, Santa Fe y Paraná- tuvo como motivo proporcionarle publicidad a esta industria al buscar favorecer el advenimiento de una práctica amateur, lo cual logró expandirse a partir de la década de 1890 entre la clase alta y los profesionales liberales de clase media alta.[19]

Los fotógrafos profesionales que presentaron sus trabajos en el torneo rosarino fueron los propietarios de los primeros estudios fotográficos de la provincia. Estos fotógrafos que, tal como lo ha estudiado Luis Príamo, "trabajaron en los países periféricos de los centros industriales donde nació y se desarrolló la industria fotográfica -Francia, Inglaterra, Alemania, Estados Unidos- fueron europeos y norteamericanos. Ellos exportaron la técnica y los modos de fotografiar y comercializar

18 Sobre estos establecimientos ver Mikielievich, Wladimir C. "La imprenta en Rosario", en *La imprenta en Rosario. Edición especial con motivo del 50 aniversario de la Sociedad Industrial Gráfica de Rosario 1919-1969*. Rosario, Sociedad Industrial Gráfica de Rosario, 1969.

19 Príamo, Luis. "Fotografía y vida privada (1870-1930)", en Devoto, Fernando y Madero, Marta (dirs.) *Historia de la vida privada en Argentina. La Argentina Plural (1870-1930)*. Tomo II. Buenos Aires, Taurus, 1999.

Ricardo Brio. "Fotografía Privilegiada", en *Preparación de la "Exposición Provincial del Rosario" en el Establecimiento El Arroyito*, 1888. Fotografía. Rosario.
Colección Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc.

las imágenes, y de ellos aprendieron el oficio sus asistentes y fotógrafos nativos".[20] En el concurso presentaron sus trabajos, entre otros, Alfonso Flüger, Ricardo Brio, el establecimiento rosarino de los norteamericanos Chute & Brooks, el alemán Augusto Lutsch -propietario en Santa Fe de Fotografía Viena-, Ernesto H. Schlie y Clodomiro Rodríguez.

Estos expositores privilegiaron el retrato de estudio, individual o de grupo. Lutsch exhibía un cuadro con todos los diputados y otro con los senadores de la provincia mientras que Oliveras hacía lo mismo con un retrato del gobernador. Flüger mostraba retratos de artistas y Chute & Brooks retratos femeninos. El retrato era el género que impulsaba en ese momento el desarrollo de la actividad fotográfica. Su naturaleza

20 Príamo, Luis. *op. cit.* p. 277.

pública o social se hacía más evidente en los casos en que se modificaban los rasgos físicos de los retratados con el propósito de embellecerlos. *El Municipio* mencionaba tanto las fotografía de Flüger con "las retocadas exterioridades de numerosas artistas" como las de Chute & Brooks donde las mujeres "que son hermosas aparentan serlo más, y aún muchas que son feas resultan como las primeras".[21] Las vistas, tanto rurales como urbanas, también ocupaban el interés de los fotógrafos. Oliveras presentó imágenes del Banco Provincial, de la Iglesia Matriz y algunos paisajes de Santa Fe y Flüger expuso fotos de vistas de Rosario y Buenos Aires mientras que Lutsch publicó un álbum con las fotografías de la exposición de la ciudad de Paraná de 1887.

De la fotografía se valían los pintores y los escultores para realizar los retratos con lo que revelaban su creciente importancia. Los trabajos del escultor chileno Ernesto Escalante (un busto "que representaba al hijo del Sr. Soler" y un medallón sobre un fondo de *pellusse* amarillo circunscrito por un marco de *pellusse* rojo con el retrato de una anciana) tomaban como modelo a una fotografía que se adjuntaba a la obra terminada para demostrar "la naturalidad de la fisonomía daguerrotipada" y el cuidado en los detalles como el pelo, las arrugas y el manto de la dama.[22] El gran retrato del gobernador realizado por el pintor Pedro Blanqué también estaba basado en una difundida imagen fotográfica de Gálvez que fue realizada para la publicación del Censo Provincial de 1887.

La crítica

Con la exposición aparecía en la prensa local la incipiente y poco profesionalizada crítica de arte. En esta instancia la crítica se practicaba con descripciones tradicionales y meros juicios sobre las obras. Los artistas lograban la excelencia por la obtención de efectos ilusionistas como la naturalidad, la originalidad o el parecido. Las razones de sus veredictos respondían, en muchos casos, a cuestiones ajenas a las reglas del arte. Sus juicios estaban vinculados a la política facciosa del momento.

El diario *El Municipio*, propiedad de Deolindo Muñoz, enemigo declarado del galvismo, criticaba en un apartado especial la gran cantidad de retratos del gobernador de la provincia que se exhibían en el concurso:

21 *El Municipio*. Argentina, domingo 18 de noviembre de 1888.

22 *Idem*.

Las siete posturas de S. E. El gobernador de la provincia es un mozo que, andando por la vía pública, pasa generalmente desapercibido.

Nadie lo conoce salvo por su triste fama de mal gobernante de donde resulta que no se tiene interés en conocerle la facha, por lo que se refiere a sus exterioridades de simple individuo.

De aquí que él, para hacer conocer su físico al pueblo del Rosario, haya resuelto la realización de la exposición, por mas que sin hacer nada por darle el valor que debía tener.

Según se deja ver, el desconocido gobernante se propuso exhibir él en primer término y muy secundariamente a la producción de la provincia. Así hemos visto a S.E. en el torneo en siete posturas:

- Un cuadro al óleo, en tela representando a su S.E. en un gabinete de estudio, con un traje de media noche, en actitud conquistadora- por el pintor Blanqué.
- Un busto en yeso, representando al mismo, mirando picarescamente- por Francisco Garello.
- Grabado en vidrio por medio de ácido fluorhídrico, en actitud contemplativa- por Manelli.
- Litografiado con gesto adusto- por Ferrazini.
- Fotografiado, con todas las exterioridades de un zambullidor- por Oliveras.
- Al lápiz, convertido en un monstruo- por un aficionado.

Y al natural, tal cual es él, por lo que respecta a su físico. Indudablemente, que la exposición del Rosario ha contribuido a hacer conocer al gobernante de la provincia. ¡En siete posturas! He ahí algo que no se le habría ocurrido ni al escasísimo de meollo fabricante de la torta pascualina.[23]

Para el diario opositor, la sección artística, sobresaliente por su mala calidad, estaba muy lejos de ser una exposición de Bellas Artes, con excepción de uno que otro ejemplar. Se la veía como una verdadera mamarrachería que despertaba la "mayor hilaridad" entre los visitantes de la exposición. Los culpables de que el público se forme una "pésima idea" del "gusto por lo bello", eran, para su crítico, los miembros del jurado encargado de la selección, los organizadores y el Estado provincial, que privilegiaba otras actividades menos importantes que el arte.[24]

23 *Idem*.

24 *El Municipio*. Argentina, sábado 17 de noviembre de 1888.

En contraposición, *La Capital*, que se encontraba representada en la exposición con la participación de su director Ovidio Lagos como miembro de la comisión organizadora, justificaba los escasos méritos artísticos de la sección de Bellas Artes. Sus críticas se expresaban en un lenguaje más elaborado, con una descripción detallada de las obras, que, además, evidenciaba un mayor conocimiento de las escuelas pictóricas europeas que influenciaban a los artistas participantes.[25] A su vez, en la valoración de la exhibición que el crítico de este diario veía como el punto de partida del desarrollo estético de la región, se remarcaba el protagonismo de algunos integrantes del campo artístico en gestación. Era para ellos a quienes estaba destinada la exposición:

> Pero ¿qué objeto y qué méritos tienen entonces las obras presentadas?, se nos preguntará. La contestación es fácil: sirven de jalones para los críticos futuros tengan puntos de comparación; sirven de estímulo para producir y mejorar; sirven de educación artística en forma instintiva para el pueblo; sirven, en fin, para demostrar que no trabajamos aquí 'pro pane lucrando', puesto que el arte nace floreciente como nacen con pequeñas alitas las aves destinadas a enseñorearse del espacio. Ya sentimos el aleteo de ensayo de la Bellas Artes santafesinas, gritemos 'eureka'".[26]

La crítica periodística intentó estimular entre sus lectores el cultivo de las Bellas Artes al remarcar la importancia del desarrollo artístico para el progreso espiritual y material de la provincia. La prensa concedió el primer impulso para la construcción de la escena artística local al incentivar a los artistas, convocar al gran público para la creación de un mercado de arte y, en algunos casos, al censurar prácticas de elite que no posibilitaban la ampliación y el conocimiento de la experiencia artística.[27] La falta de profesionalización de los organizadores también fue señalada, aunque la reprobación se concentró en el gobierno que, como comentaban, había

25 Por ejemplo, al referirse a las obras del pintor Blanqué se relacionaban sus "tonos profundos" y sus "claro oscuros" con los de "la antigua escuela sevillana". *La Capital*. Argentina, lunes 19 de noviembre de 1888.

26 *Idem*.

27 A dos años de la clausura de la exposición la prensa continuaba criticando a los organizadores y a los artistas. El periódico satírico *Caramelo* de Rosario, refiriéndose al presidente del Club Industrial, Benjamin Day, se preguntaba: "Por que no sabemos que el pueblo tenga la culpa de que explotase la Exposición una Sociedad de artistas unidos (¡tan unidos!) que nadie a conocido". *Caramelo*. Argentina, domingo 7 de abril de 1890.

> […] confiado la dirección de los trabajos a personas que pueden ser muy buenas para la preparación de drogas, para la confección de zapatos y muy hábiles como oficinistas, pero notoriamente nulos y poco influyentes para preparar una fiesta a la que hay que aportar conocimientos prácticos e ideas generales sobre el mérito e importancia que debe darse a cada objeto que se exhibe.[28]

La falta de autonomía de los artistas fue puesta en evidencia en el tipo de obras presentadas. En la pintura sobresalieron los retratos y los paisajes y en menor medida las escenas costumbristas. Estas representaciones para la sociedad rosarina de la época sólo tenían un valor documental porque describían la geografía física y humana de la región o resaltaban las características físicas de los retratados a los que solamente les preocupaba el parecido de lo representado. Por ejemplo, en la reseña de *La Capital* se le exigía a Rafael Barone "convencerse de que él es más retratista que pintor" y se destacaba como "una gran tela" *El fumador* de Pedro Blanqué:

> La cabeza del fumador de cachimbo nos parece de una confección irreprochable. Al verle, cualquiera recordando un tipo igual, que los hay muchos, se dirá: yo conozco que este moreno es carrero, changador o estibador, no cabe duda. Sin embargo, viste una ropa imposible: El Señor Blanqué, que tiene gran talento para pintar facciones, escolla siempre en el vestido.[29]

El cierre

Finalmente, como en toda competencia, la premiación que medía los logros de los trabajos artísticos e industriales se tornó conflictiva. Era evidente que el *jury* no tenía la suficiente autoridad ni el consenso de los expositores para otorgar premios, tarea que, además, adquiría mayor dificultad por la gran cantidad de rubros a los que se sometía a su dictamen. No obstante, la decisión del tribunal reflejaba el interés de los industriales agremiados por las diferentes secciones de la exposición.

Las importantes medallas de premiación, que reproducían la imagen de la exposición de la cromolitografía, fueron otorgadas en escaso número a los participantes

28 *El Municipio*. Argentina, miércoles 23 de enero de 1889.

29 *La Capital*. Argentina, lunes 19 de noviembre de 1888.

de la sección de Bellas Artes. El veredicto del jurado confirmó el interés de los organizadores por la fotografía y la litografía. Se otorgaron medallas de plata a los fotógrafos Augusto Lutsch y a los establecimientos gráficos de Juan Ferrazini y Félix Woelflin. El apoyo hacia la práctica fotográfica también benefició a Ricardo Brio, Chute & Brooks y Adolfo Flüger con una medalla de cobre. Estas medallas y diplomas otorgados a los fotógrafos en uno de los únicos ámbitos donde podían exponer sus trabajos durante este período sirvieron para reconocer el rango artístico de su industria frente a la representación pictórica tradicional.[30]

Evidentemente, fue menor la estima para la pintura y la escultura, ya que en estas disciplinas sólo alcanzaron el tercer puesto, con medallas de cobre, el pintor Pedro Blanqué y el escultor Ernesto Escalante. El fallo del jurado acrecentó las críticas hacia los organizadores de la exposición juzgada como una "obra de descrédito" y "un gran mamarracho" porque, entre otros errores, se había premiado a obras no confeccionadas en la provincia. El desplazamiento de la pintura y la escultura llevó a los expositores galardonados a participar en el Café del Plata, junto a más de doscientos industriales, de un acto de protesta contra el fallo del jurado.[31]

El cierre de la exposición trajo consigo el quiebre del Club Industrial, lo cual fue festejado por la prensa remarcando su fracaso. Sólo encontraban favorecida a través de ellos la industria pecuniaria del gobernador de la provincia.[32] Sin embargo, a pesar de todos los contratiempos la "Exposición Provincial del Rosario" se mostró como el punto de partida del campo plástico local otorgándole visibilidad a los artistas y sus producciones. También fue reconocida como un aporte importante para el conocimiento de la realidad productiva de Rosario y la provincia de Santa Fe.

30 Cunetti-Ferrando, Arnaldo J. "Medallas y diplomas en la fotografía argentina del siglo XIX", en *Historia de la fotografía. Memoria del 1º Congreso de historia de la fotografía en la Argentina*. Buenos Aires, Comité ejecutivo para los Congresos de historia de la fotografía, 1992.

31 "La protesta de los industriales contra el jury", *El Municipio*. Argentina, viernes 25 de enero de 1889.

32 "Premios a los expositores", *El Municipio*. Argentina, miércoles 23 de enero de 1889.

Modernismos tempranos, pintores europeos y primeras academias de Bellas Artes en el Rosario de entresiglos

Nicolás Boni[1]

El triunfo de la civilización

> […] es digno hacer notar que el pueblo de mercaderes, el pueblo de cerealistas como con cierto dejo irónico se le llamaba, ha entrado en la era de las grandiosidades por la puerta para él más honrosa y que menos era de esperar: por el pórtico del arte.[2]

Estas palabras, publicadas el 7 de junio de 1904 en el diario *La Capital* con motivo de la inauguración del Teatro la Opera, revelan claramente uno de los tópicos que atravesó el desarrollo del arte nacional de fines del siglo XIX, del cual Rosario no estuvo exento: el atribuido rol civilizador del cultivo de las Bellas Artes.

La extensión del término civilización que desarrolló la Ilustración es descrito por Raymond Williams de dos modos: por un lado como un estado realizado opuesto a la barbarie y por el otro como un estado dinámico que implicó un proceso de progreso histórico. Todo esto, a su vez, combinado "con la celebración autoatribuída de una lograda condición de refinamiento y de orden".[3] En este sentido tanto el desarrollo musical y literario como el de las artes visuales fueron considerados instrumentos de progreso fundamental de las naciones modernas frente a lo que consideraban como barbarie.

---

1 Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

2 *La Capital*. Argentina, 7 de junio de 1904, p. 1.

3 Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Madrid, Ediciones Península, 1988, p. 24.

Malosetti Costa plantea que "el término [civilización] encarnó el valor de la modernidad urbana frente a un pasado de caudillismo y guerras civiles cuyo epicentro era el ámbito y la tradición rural. Los términos de esta ecuación se invirtieron cuando se revalorizaron las viejas tradiciones frente a la barbarie de la ciudad moderna a partir de los años noventa".[4] Para Williams la civilización no solamente había producido riqueza, orden y refinamiento, sino también, como parte del mismo proceso, "pobreza, desorden y degradación".[5] Esta noción de barbarie, definida ahora como la consecuencia de los mismos procesos de industrialización y progreso material, sobrevuela la expresión de la prensa local ante el significativo acontecimiento de la apertura del nuevo coliseo lírico.

Las reflexiones de la generación del 80 en Buenos Aires acerca de un proyecto de nación civilizada incluyeron necesariamente el desarrollo de las Bellas Artes, que se encontraban en desigualdad de condiciones respecto al prestigio y consolidación de los campos literario y musical, en particular la ópera.[6] Las artes visuales debían acompañar activamente el proceso de cambio político y social "como un medio transmisor de ideas, valores y ejemplos tan poderosos como la palabra escrita".[7]

Si bien en Buenos Aires el proyecto civilizador de los hombres del 80 requirió la formación en Europa de los nuevos artistas para cimentar un ejercicio plástico moderno, Rosario de Santa Fe despertó a la civilización a través del arte de la mano de numerosos artistas y artesanos europeos, en su mayoría italianos y españoles, que se radicaron en la ciudad o bien gravitaron en el medio como artistas itinerantes. Fueron precisamente estos ciudadanos del viejo continente quienes difundieron repertorios de formas e imágenes ligados a tradiciones académicas como también a las tendencias estéticas más contemporáneas de la Europa de entonces.

Durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX, la ciudad de Rosario se expandió y adquirió cierto desarrollo y bienestar económico atribuible a tres factores intrínsecamente relacionados: su puerto, el ferrocarril y la mano de obra inmigrante. El movimiento portuario colocó a la ciudad en la segunda ubicación de

4 Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 52-56.

5 Williams, Raymond. *op. cit.*, p. 29.

6 Malosetti Costa, Laura. "Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario", en Burucúa, José Emilio (dir.). *Nueva Historia Argentina. Arte sociedad y política*. Tomo I. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999. p. 164.

7 Malosetti Costa, Laura. *op.cit.*, p. 43.

recaudación rentística del país y desde el punto de vista ferroviario estaba conectada con toda la república a través de las estaciones del Ferrocarril Central Argentino.[8] Respecto a las diversas corrientes inmigratorias, el Censo Provincial de 1887 llevado a cabo en la ciudad de Rosario dio cuenta de la existencia de 51.000 habitantes. Pero hacia el año 1900 el Primer Censo Municipal, resuelto bajo la intendencia de Luis Lamas, arrojó la nueva cifra de 112.461 pobladores, la cual ascendió en 1914 a cerca de 221.000. En este año, el 42 por ciento de la población era extranjera, con lo cual gran parte de los resortes de la vida de Rosario estaban en manos de ciudadanos europeos.[9]

El historiador Juan Álvarez concluye su apreciación acerca del fin del siglo XIX del siguiente modo:

> En 1900 agítase la ciudad con visibles ansias de renovación. Muchos atribuyen a esa convencional clausura de un período arbitrario, la virtud de operar grandes cambios en el modo de vivir: sin la menor duda, el XX traerá reformas sociales y un impreciso "triunfo de la civilización" que permite esperarlo todo.[10]

En este contexto la ciudad sufrió profundos y continuos cambios urbanos. Existió un impulso monumental que abarcó desde los jardines e interiores de residencias particulares e instituciones públicas, hasta las plazas y cementerios, donde las familias pudientes a través de sus suntuosos mausoleos convirtieron estos espacios en lugares de pomposa conmemoración. Los ciudadanos de mayor fortuna comenzaron a proyectar y edificar sus nuevos hogares con todos los atributos de la vivienda opulenta. Podemos advertir este clima efervescente de la actividad de renovación urbana también en el siguiente extracto de la nota periodística que cubrió la inauguración del Teatro Colón de Rosario en mayo de 1904: "Iníciase la nueva era del arte, la del embellecimiento urbano, la de la ilustración. Por doquiera surgen edificios monumentales e iniciativas prolíficas de intelectual progreso. Rosario, ciudad grande. Empieza ser la gran ciudad".[11]

8 De Marco, Miguel Ángel. "La ciudad de los cosmopolitas", en *Teatro El Círculo, 1904-2007*. Rosario, Borsellino Impresos, 2007, p. 25.

9 Álvarez, Juan. *Historia de Rosario (1689-1939)*. Rosario, UNR Editora, p. 421.

10 *Idem*.

11 *La Capital*. Argentina, 19 de mayo de 1904, p. 1.

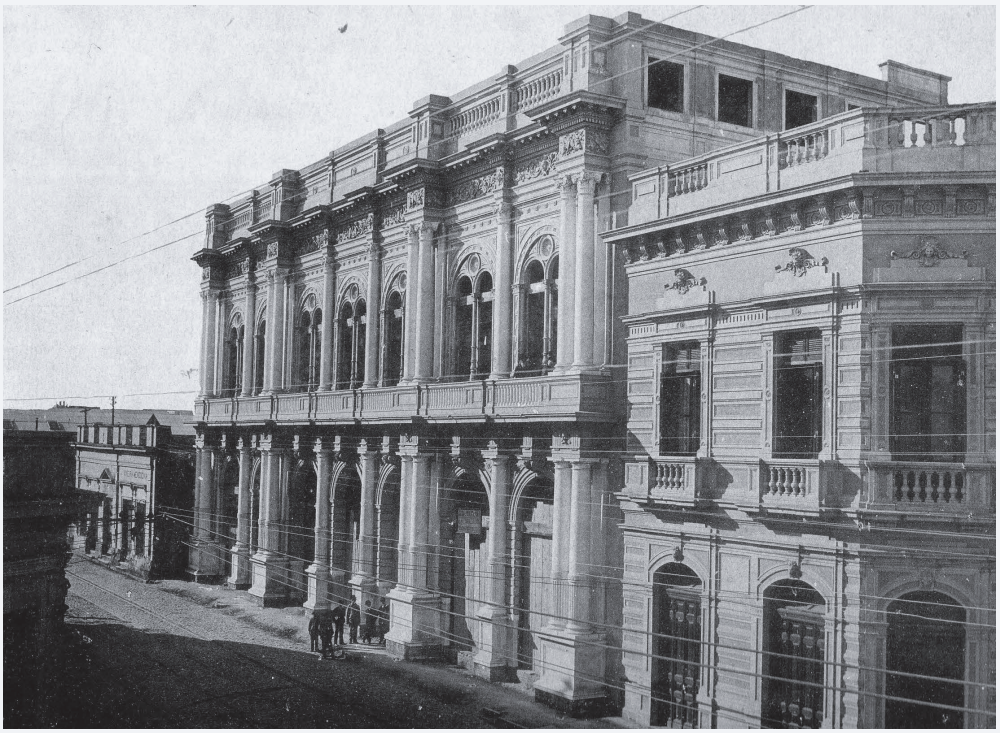
Este auge constructivo aumentó vertiginosamente la oferta de trabajo en este rubro, permitiendo la radicación de numerosos artesanos dedicados a la decoración de propiedades públicas y privadas. El gran conjunto de personalidades artísticas involucradas en este momento histórico se relaciona directamente a la diversidad de oficios entre los cuales cabe citar: vitralistas, escenógrafos, estucadores, medallistas, escultores, pintores, doradores, yeseros, ebanistas y grabadores. Estos oficios muchas veces se superponían, ya que su formación integral les permitía desempeñarse en más de un rubro. También, algunos de los trabajos ornamentales pictóricos y escultóricos, encargados para embellecer las nuevas construcciones que proliferaban a la luz del nuevo siglo, fueron asignados a artistas europeos, especialmente italianos, que vivían ya en Buenos Aires y gozaban de gran prestigio. Todas estas figuras sentaron las bases de un desarrollo sostenido de la plástica local con rasgos evidentemente modernos.

1904: un hito cultural

Los procesos de modernización urbana ocurrieron simultánea y consecuentemente a la modificación de los hábitos sociales y culturales de los habitantes de la ciudad. La expansión del gusto por la ópera, en especial la italiana, puede contextualizarse en esta constelación de consumos culturales que desde mediados del siglo XIX pero particularmente a partir de la década del '80 fueron sinónimos de civilización y "alta cultura".[12] De este modo, el género operístico gozó de un carácter masivo en relación a los demás géneros teatrales,[13] si bien la zarzuela y las comedias y dramas en español o de origen nacional contaban con un público y espacios diferenciados, la ópera supo ganar, en la ciudad de Rosario, nuevos escenarios específicamente diseñados para su desarrollo que aseguraban suficientes localidades, lujo y confort para una multitudinaria y heterogénea concurrencia.

12 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 (coord.) *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, Siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri e Instituto Italiano de Cultura, 1997, pp. 92-93.

13 Pasolini, Ricardo. "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales", en Devoto, Fernando y Madero, Marta (dirs.) *Historia de la vida privada en argentina. La argentina plural 1870-1930*. Tomo 2. Buenos Aires, Taurus, 1999, p. 241.



Anónimo. "Teatro Colón", en *Rosario de Santa Fe.* Rosario, Establecimiento Gráfico Woelflin & Cia, 1905. Colección particular.

El año 1904 puede considerarse significativo para la historia cultural de la ciudad y constituye un marco preciso para esbozar una cartografía parcial de este momento germinal del arte rosarino. En esta fecha, en una feroz competencia constructiva, se terminaron de erigir dos grandes coliseos líricos cuyas inauguraciones fueron llevadas a cabo con sólo 19 días de diferencia: El Teatro Colón, irresponsablemente demolido a finales de la década del 50 y el Teatro La Opera, hoy Teatro El Círculo. Estos acontecimientos nos permiten pensar en las iniciativas públicas y privadas de desarrollo cultural en la ciudad de Rosario de esos años. Estas posibilitaron el despliegue sostenido de una actividad operística de nivel internacional y, a su vez, analizar las consecuencias insospechadas que se derramaron sobre el incipiente campo plástico local al arribar junto a las compañías líricas italianas algunos de los primeros maestros decoradores y escenógrafos que terminaron por radicarse en la ciudad, fundando y dirigiendo las primeras academias de arte de Rosario de

principios del siglo XX. Tal es el caso del maestro napolitano Mateo Casella, quien arribó como escenógrafo de la temporada inaugural del Teatro Colón y fundó en Rosario la Academia de Bellas Artes Doménico Morelli, en homenaje a su maestro. De la misma vertiente lírica, el Conservatorio Pietro Mascagni se convertiría en 1909 en la Asociación Filantrópica Fomento de Bellas Artes, donde funcionaba un conservatorio musical y simultáneamente una academia de pintura dirigida en sus primeros años por el pintor livornés Ferruccio Pagni, discípulo de Fattori e íntimo amigo de Giácomo Puccini, institución que marcó la formación de, entre otros, pintores como Manuel Musto y Augusto Schiavonni.[14]

Para hacerse cargo de la dirección de los trabajos ornamentales de los dos flamantes teatros se contrató a dos escenógrafos y decoradores italianos residentes en Buenos Aires que tenían una vasta experiencia en este oficio. A estos se sumaron artesanos y pintores ya radicados en la ciudad. Así fue como Nazareno Orlandi se responsabilizó de la decoración pictórica de la sala y el *foyer* del Teatro Colón y Giuseppe Carmigniani de aquella del Teatro La Opera. Los trabajos en el *foyer* de este último fueron encargados a Salvador Zaino, Luis Levoni y Domingo Fontana, quienes ya residían en Rosario desde la década pasada.

El análisis de las técnicas, modelos y motivos decorativos, llevados a cabo por los maestros involucrados en la ornamentación de estos teatros, han permitido identificar algunas prácticas frecuentes y las fuentes conceptuales y estilísticas de las que se nutrieron, lo cual arroja luz sobre la naturaleza de este oficio hoy extinto.[15] Otros nombres deben añadirse a esta cartografía parcial de entre siglos: los escultores italianos Carlos Righetti y Luis Fontana, los pintores Rafael Vicente Barone, Cayetano Gratti, y Dante Verati, el boliviano Francisco Solano Ortega, como también los de origen catalán: el vitralista Salvador Buxadera, y los pintores Eugenio Fornells y Pedro Blanqué.

El cumplimiento de un rol pedagógico por parte de estos artistas y artesanos fue indisoluble de la dinámica de producción de sus talleres. Hubo quienes simultáneamente fundaron sus propias academias de arte y quienes ejercieron la docencia en instituciones públicas o privadas e impartieron los conocimientos traídos de sus

14 Cfr. Boni, Nicolás. "Entre Mascagni y Puccini, orígenes y desarrollo de la Asociación Filantrópica Fomento de Bellas Artes", *Cuadernos de trabajo Nº 4*. Rosario, FHUMYAR Ediciones, UNR, 2015, pp. 27-42.

15 Cfr. Boni, Nicolás. "Confluencia de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904", *Separata*, Año VIII, Nº 13, CIAAL/UNR, diciembre de 2008, pp. 21-53.

países de origen. Se trata de una densa trama de vinculaciones establecidas entre múltiples oficios artesanales, donde es difícil encontrar quien produzca su arte exclusivamente de manera autónoma. En la mayoría de estos maestros convivieron los múltiples oficios antes mencionados junto a una copiosa pintura de caballete entrañablemente vinculada a movimientos de renovación estética finiseculares. Estamos ante una instancia en la historia de las artes locales en la que el reconocimiento de una plástica autónoma sólo fue posible en la medida en que estos maestros sostuvieron en sus primeros pasos a sus jóvenes discípulos y aprendices identificados como la primera generación[16] de artistas rosarinos.

La naturaleza y la ciudad entre luces y manchas

Desde mediados del siglo XIX, la ciudad devino en objeto estético del cual surgieron múltiples manifestaciones artísticas que revelan las experiencias y contradicciones de la modernidad, las interacciones sociales y las marcas que la vida en la metrópoli imprimió en el hombre moderno.

Las cuestiones implicadas en la percepción del espacio urbano como un hecho estético y sus modos de representación atraviesan también la obra de algunos de los pioneros del arte de Rosario y arrojan luz sobre los diferentes niveles de compromiso de estas personalidades con los movimientos modernistas europeos de fin de siglo. De este modo, el análisis de las producciones pictóricas de los primeros maestros europeos, que plasmaron el paisaje urbano y natural rosarino a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, permiten no sólo dar cuenta de los procesos de modernización que atravesaron a esta ciudad, sino que también revelan algunos tópicos de los debates que surgieron al interior de los movimientos estéticos finiseculares en la problemática discusión acerca de cómo representar la experiencia moderna de la metrópoli.[17]

Es importante reiterar en este punto que la llegada de estas personalidades europeas a Rosario está íntimamente vinculada a los permanentes cambios de su paisaje urbano. Como registros tempranos que dan cuenta de esta transformación existen

16 Slullitel, Isidoro. *Cronología del Arte en Rosario*. Rosario, Editorial Biblioteca, 1968, p. 68.

17 Frisby, Daniel. *Paisajes urbanos de la modernidad. Exploraciones críticas*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes y Prometeo Libros, 2007, p. 17.

dos apuntes a lápiz del Puerto de Rosario realizados por el artista francés León Palliere, quien estaba de paso a Chile en marzo de 1858. En su *Diario de viaje por la América del Sud*, Palliere plasma la mutación que está atravesando la ciudad:

> Se sube a la ciudad por calles sin pavimento, socavadas por las aguas, que deben convertirse en torrentes peligrosos durante las grandes lluvias […] Arriba y abajo se ven ranchos muy pintorescos, descalabrados, torcidos, inclinados en imposible equilibrio […] La ciudad nueva ha sido edificada con ladrillo: Las casas son de un solo piso, es decir, de planta baja. Se construye por todas partes; hay un ir y venir; una gran actividad. El aspecto de la ciudad debe cambiar cada mes.[18]

Este párrafo de León Palliere habla de la convivencia simultánea de dos ciudades en el mismo espacio urbano, de cierta heterogeneidad y fragmentación donde puede ser distinguida una "ciudad nueva" de otra de "ranchos muy pintorescos". Esta situación describe un momento transicional que se perpetuará como rasgo fundamental de lo moderno en la célebre caracterización de Baudelaire: "la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable".[19]

Más de cuarenta años después del paso de Palliere, llega a Rosario Salvador Zaino, quien produjo una serie de notas tomadas a *plein-air* donde el modelo de ciudad transicional se repite. Estas imágenes muchas veces fueron interpretadas sólo como fuentes documentales de la ciudad en ciernes y se dejaron de lado ciertos aspectos formales y estilísticos que las articulan con algunos de sus plafones decorativos y que permiten no sólo trazar sus filiaciones estéticas sino también problematizar el rol del arte y del artista en la construcción de un imaginario urbano.[20]

La lectura de Rosario que Salvador Zaino lleva a cabo en algunas de sus pinturas y sus posicionamientos como observador dentro y fuera del paisaje de la ciudad describen a un pintor profundamente comprometido con los movimientos de renovación estética finiseculares. Es evidente su intento por redefinir la noción de imagen

18 Palliere, León. *Diario de viaje por la América del Sud.* Se trata de un fragmento publicado en "Rosario en el siglo XIX", en *Revista de Historia de Rosario*, Nº 11, Rosario, enero-junio de 1966, p. 58.

19 Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, La balsa de la Medusa, 1996, p. 361.

20 Cfr. Boni, Nicolás. "Salvador Zaino, relatos y retratos de una ciudad moderna" *Avances del Área Artes*. Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Nº 16, 2009-2010, pp. 59-76.

urbana y su preocupación por la representación de la experiencia de la metrópoli como escenario y metáfora de la modernidad.[21] Esta simultaneidad típicamente moderna entre proximidad y distancia, entre totalidad y fragmento, atraviesa la producción pictórica de este artista y puede pensarse tanto en función de los posicionamientos como observador de la metrópoli, dentro y fuera de la ciudad, como también relacionada a su condición de extranjero. Simmel considera que esta condición está definida por una tensión productiva entre su asentamiento en un círculo determinado y su no pertenencia al mismo. Es decir: la relación con el extranjero se caracteriza precisamente por un juego dialéctico entre proximidad y alejamiento, ya que su posición dentro del círculo "depende esencialmente de que no pertenece a él desde siempre, de que trae al círculo cualidades que no proceden ni pueden proceder del círculo".[22] En este sentido puede interpretarse esa distancia o extrañamiento que se percibe en los paisajes urbanos de Zaino como aquello que caracteriza a la figura del *flâneur*: una sensación de desarraigo mediante la cual la ciudad deviene sólo en escenario.[23] Salvador Zaino había nacido en Pópoli en 1858, una localidad italiana muy pequeña situada en la montaña, en la región de los Abruzzos. Los primeros pasos en su formación artística los dio en Génova. Arribó a Rosario en 1889.

El contraste de los paisajes de la ciudad con aquellos de las barrancas y el río que este mismo autor interpreta en clave moderna abre también la discusión acerca del reconocimiento en este artista de una de las premisas impresionistas, aquella que exalta el fin del entusiasmo romántico de la naturaleza para privilegiar el atractivo lumínico y cromático.

En Zaino puede demostrarse la recurrencia de la exaltación de la luz y el color y en los usos de la complementariedad cromática en pinceladas cortas y bien definidas. Se trata de un estilo a veces cercano al divisionismo que compartió con Ferruccio Pagni y Dante Verati, dos pintores contemporáneos a él que adhirieron aún más estrictamente a esta corriente postimpresionista y formaron parte de la constelación de artistas europeos pioneros de las artes rosarinas.[24]

21 Frisby, Daniel. *op. cit.*, p. 18.

22 Simmel, Georg. *Sobre la individualidad y las formas sociales*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Ediciones, 2002, p. 211.

23 Frisby, Daniel. *op. cit.*, p. 25.

24 Cfr. Boni, Nicolás. "Salvador Zaino, Dante Verati y Ferruccio Pagni, improntas divisionistas hacia 1900 en Rosario", *Avances del Cesor*, Año VII, Nº 7, 2010, pp. 25-36.

Mateo Casella. *Escena en el cielo*. Óleo sobre tela. Donación Familia Slullitell, 2015.
Colección Museo Castagnino+macro.

Las filiaciones estéticas de Pagni pueden trazarse desde sus primeros pasos en la Escuela Comunal de Dibujo de Livorno, luego por su sólida formación pictórica junto a Giovanni Fattori en Florencia, y posteriormente situarse en el epicentro de la polémica disputa sobre la renovación de las artes en Italia. Se trata del momento en el que se introducen las corrientes impresionistas y postimpresionistas francesas. A partir de este contacto renegó de su ascendencia fattoriana.

La vinculación de algunas de sus obras con pinturas de los máximos exponentes del movimiento de los *macchiaioli* como Fattori, Lega o Signorini, y también con trabajos tempranos de quien fue su discípulo y amigo entrañable, el pintor rosarino Manuel Musto, permite analizar transversalmente el devenir de su producción pictórica, de la cual nos han llegado pocos ejemplares. Considerado hoy dentro del núcleo de los *postmacchiaioli*, la figura de Pagni excede en cierto modo el área de la historia del arte para introducirse también en el campo de la historia de la música. Sus íntimas vinculaciones con el compositor Giácomo Puccini hicieron de él un testigo preferencial de instantes que se constituyeron en hitos de la historia de la lírica mundial. Estos momentos, publicados en sus memorias sobre la vida del músico, hicieron posible recrear aspectos de su personalidad y de su vida bohemia en Torre del Lago y también introducen al lector al universo lírico de los primeros años del siglo XX. En este sentido, Ferruccio Pagni constituye una personalidad de relevancia en la historia del arte rosarino y supone un abordaje histórico interdisciplinar,

a través del cual se han reunido e interpretado, desde una perspectiva moderna, los indicios de sus pasos por la ciudad y su legado.[25]

Desde 1904 hasta 1917 este pintor se radicó en Rosario para impartir clases de pintura inicialmente en la Academia Morelli de Mateo Casella y posteriormente en su propia institución, llamada Leonardo da Vinci, la cual funcionó en el marco de la Asociación Filantrópica Fomento de Bellas Artes. Tras el retorno de Ferruccio Pagni, el pintor Dante Verati lo sucedió en sus clases de Fomento de Bellas Artes. Si se piensa en las orientaciones estilísticas compartidas por ambos maestros no sorprende que este pintor haya sido el heredero natural de su puesto en la Academia. Son muy escasas las obras conservadas de Verati. Sin embargo podemos tener una idea cabal de la orientación estilística de su pintura a través del registro documental de la presentación de sus obras en la Galería Witcomb de Buenos Aires en 1920. Allí su obra fue identificada como divisionista, expresión que no hace más que demostrar el profundo nivel de compromiso del maestro con estas modalidades de producción.[26]

Se desconoce la fecha de arribo de Verati a la ciudad. Sus trabajos de decoración mural en la Iglesia Santa Rosa están firmados tardíamente, en 1931. Hacia estos años plasmó un ciclo de escenas de la vida de Jesús, entre otras imágenes religiosas. En relación a otros trabajos decorativos en residencias particulares, algunos testimonios de los descendientes del Dr. Chávez Goyenechea refieren que en su palacete de calle San Luis y Oroño existían decoraciones murales de este artista, entre ellas dos plafones pintados: una bacanal en el salón comedor y un himeneo en el dormitorio principal. Si bien la propiedad aún se conserva en buen estado, estas pinturas se perdieron al ser cubiertas cuando se repintó el interior de la misma.

También a través del testimonio de Ennio Iommi, cuyo padre Santiago Girola era íntimo amigo de Verati, sabemos que en la casa de su infancia rosarina el pintor había plasmado en las paredes del comedor "ristras de salamines colgados, pintados en *trompe l´oeil*, que hacían que esta habitación pareciese una tienda de

25 Cfr. Boni, Nicolás. "Ferruccio Pagni, de Torre del Lago a Rosario: itinerario estético y vida bohemia", *Avances del Área Artes*, Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Nº 14, 2008-2009, pp. 95- 114.

26 Armando, Adriana. "Alfredo Guido y el mundo rural: atmósferas espiritualistas y épica campesina", en *Avances*, Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Nº 9, 2005-2006, p. 27.

comestibles",[27] gesto que ilustra nuevamente los aspectos bohemios de la vida de la mayoría de estos primeros maestros italianos.

Verati decoró el teatro Rossini de la ciudad de Arequito y también se desempeñó como escenógrafo en el teatro Colón de Rosario. Muchas veces la realización de los telones pintados sobre papel de escenografía, extendidos en el suelo a la manera italiana, requería una técnica de rápida ejecución, en la que las formas de los follajes o jardines y las texturas de los muros de las arquitecturas se resolvían en manchas de luces y sombras coloreadas y superpuestas aplicadas de manera precisa, que a la distancia del espectador y por mezcla óptica se leían como pasajes de tono sin interrupciones cromáticas. Esta técnica, como podemos comprobar en algunos ejemplares de estos telones que aún se conservan, se acercaba a los postulados divisionistas y de alguna manera también aproximaban a los aprendices y ayudantes a las nuevas tendencias pictóricas.

En la residencia del doctor Goyenechea antes mencionada aún poseen un óleo firmado por Verati cuyo motivo es un paisaje que podría corresponder a las barrancas del río Paraná. Está resuelto en puntos y pinceladas cortas y filamentosas de colores complementarios, aplicadas en direcciones alternadas, que por mezcla óptica van brindando las distintas modulaciones cromáticas que incluyen nuevamente el uso de sombras violetas. Ennio Iomi también conservó otro cuadro fechado en 1914 en el que puede verse el viejo puerto rosarino y lo definió en su testimonio como "un cuadro puntillista".[28] También a través de algunas fotografías en que indirectamente se lo registra, se tienen indicios de otro lienzo de Verati de considerables dimensiones que también era propiedad del Dr. Goyenechea y está hoy extraviado. Se trataba de un desnudo femenino, recostado y elevando una copa, con un tratamiento netamente divisionista, que revela que no sólo el paisaje era tema de interés del pintor.

El año de retorno de Ferruccio Pagni a su añorada Torre del Lago coincidió casualmente con la inauguración en Rosario del Primer Salón Nacional de Bellas Artes el 24 de mayo de 1917, también llamado Salón de Otoño, organizado por la Asociación Cultural El Círculo. Este acontecimiento coyuntural de la historia de la conformación del campo artístico rosarino coronó su partida. En este Salón fueron aceptadas tres obras de su querido amigo y discípulo Manuel Musto y otras seis obras de Alfredo Guido. De todos los primeros maestros, sólo Salvador Zaino aparece en la nómina de artistas con su obra *Las ninfas del Paraná.* Esta primera

27 Lopez Anaya, Jorge. *Enio Iommi. Escultor*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 2000, p. 17.

28 *Idem*.

exposición marcó el inicio del inminente protagonismo de la primera generación de artistas rosarinos al mismo tiempo que inició el eclipse del ciclo de los viejos maestros europeos. A ellos pertenecieron Ferruccio Pagni, Salvador Zaino y Dante Verati, todos parte de la bohemia, definida por el mismo Henry Murger como "esa raza de soñadores obstinados para los que el arte fue un credo y no un oficio"[29].

La célula artística de la ciudad

Como ya ha sido expuesto, las primeras nociones artísticas brindadas por todos los maestros europeos a sus aprendices y colaboradores convirtieron a sus talleres de pintura y escultura decorativa, yesería, escenografía y vitrales en verdaderos centros de formación plástica. Estos establecimientos artesanales, desde los primeros años del siglo XX, ejercieron un rol docente en simultáneo a institutos de arte que oficializaron su carácter académico sistematizando la enseñanza del dibujo, la pintura y la escultura en modernos programas pedagógicos.

Una de las principales figuras involucradas en este proceso de diferenciación del campo plástico rosarino fue Mateo Casella, eximio pintor y decorador napolitano, discípulo de Doménico Morelli, de amplia trayectoria como escenógrafo tanto en su tierra natal como en Argentina. Sus trabajos en los coliseos líricos más importantes de nuestro país en los albores del siglo XX y sus relaciones con figuras estelares de la lírica mundial de este período lo colocan en una posición ineludible al abordar el estudio de las influencias que el desarrollo de la lírica tuvo en la promoción de las Bellas Artes locales.

La compañía lírica italiana encargada de inaugurar la sala del Teatro Colón con la ópera *Tosca* de Puccini embarcó en el mes de abril desde Génova. Apareció en la nómina de artistas, como director de escenografía, el Profesor Mateo Casella.[30]

29 Ledesma, Oscar. "Henry Murger y "Scènes de la vie de Bohème": la novela de un joven pobre", en *Teatro Colón*, Nº 55, Buenos Aires, 1999, p. 44.

30 El elenco artístico estaba conformado del siguiente modo: Maestro concertador y director de orquesta: Giovanni Zuccani. Sopranos: Elena Bianchini Capelli, Emma Vecia, Bianca Morello. Medios sopranos y contraltos: Alice Cucini, Sofia Parisotto. Tenores: Orazio Cosentino, Pietro Lara, Pietro Gubellini. Barítonos: Ramón Blanchart, Luigi Riboldi. Bajos: Antonio Sabellico, Teobaldo Montico. Bajo Cómico: Pietro Bordogni. Comprimarios: María Capelli, Antonio Bertoni, Vittorio Navarrini. Maestros de coros: Cesare Bonafous. Maestros de la Banda: Francesco Sant´Angelo. Director de escena: Ettore Bottazzini. Apuntador: Alessandro Passetti. Director de escenografía: Mateo Casella. Orquesta de 60 profesores, 50 coristas, 18

Este escenógrafo ya residía en nuestro país desde fines de 1897 y había sido convocado por el empresario teatral italiano J. Beccario para decorar el flamante Teatro Argentino, nuevo nombre que adquirió el antiguo Teatro de la Zarzuela porteño ahora remodelado. Este empresario estuvo a cargo de la contratación de la compañía lírica que inauguró el Teatro Colón y de su mano también arribó Casella a Rosario. Un año después de su primera visita, el 27 de marzo de 1905, abrió una sucursal de su Academia de Bellas Artes en esta ciudad, cuya casa matriz ya funcionaba en Buenos Aires desde el año 1900.

Se ha expuesto que la ciudad de Rosario, al despuntar el siglo XX, ya contaba con maestros italianos de la talla de Rafael Vicente Barone, Salvador Zaino, Dante Verati o el catalán Pedro Blanqué, quienes impartían clases de pintura en sus respectivas academias. También existían talleres de escultura, pintura decorativa, vitrales, entre otros oficios, que constituyeron genuinos espacios de formación plástica de impronta netamente moderna.[31] Sin embargo, la organización programática y pedagógica del Instituto Doménico Morelli no tuvo parangón hasta ese momento en Rosario, hecho que sumado al gran aparato publicitario con que contaba en los periódicos locales, y la posterior trascendencia artística de algunos de sus alumnos, logró opacar la presencia de las academias contemporáneas dedicadas también al cultivo del dibujo y la pintura.

Casella definió claramente los conceptos pedagógicos heredados de su formación con Morelli y Perrici en un artículo periodístico publicado a raíz de la apertura del año académico de 1907. Allí fundamentó sus prácticas artísticas sin omitir cierto descrédito hacia las demás academias rosarinas:

> Alejándome de la común enseñanza que en general tienen para el dibujo y la pintura (el método de la copia de sencillos modelos a estampa) yo me dedicaré al método de la Escuela Natural, como la mejor que llega al fin deseado y hoy respetada por las primeras Academias del mundo, según los dictados de la grande y apreciada Escuela Napolitana de los célebres maestros Senador Morelli y Comm. Perrici.

bailarinas, banda de 20 músicos. Estos datos fueron extraídos del programa de la función inaugural de Teatro Colón. Archivo Casella.

31 Los complejos lazos entre los diferentes oficios ejercidos por artistas y artesanos extranjeros llegados a nuestra ciudad y su directa vinculación con la conformación de un primer campo plástico local han sido expuestos en Boni, Nicolás. *La llegada de los modernos: pintores y maestros europeos en Rosario a comienzos del siglo XX*. Tesina de Licenciatura inédita, Rosario, UNR, 2008.

> Al empezar las primeras lecciones de dibujo y pintura, las alumnas al modelo a estampa, tendrán conjuntamente modelo de yeso iguales entre ellos, pudiendo así con este sistema doble aprender la exactitud de la línea y el efecto del natural relieve.
>
> Después del 4º curso las alumnas empezarán a modelar todo lo que han sabido dibujar, lo cual las pondrá en el verdadero conocimiento del objeto tratado, haciendo al mismo tiempo desarrollar, para aquellas señoritas que tuvieron tendencia, el arte de la Escultura.[32]

Nuevamente se acentúa en estos fundamentos de enseñanza la inclusión de la disciplina escultórica destinada explícitamente a las jóvenes, lo cual aventajaba en su programa artístico a las otras academias de la ciudad. Evidentemente, la concurrencia de Lola Mora a los exámenes de 1906 reforzó este impulso pedagógico de la promoción de esta disciplina entre las señoritas de la sociedad rosarina.[33]

Aquella "grande y apreciada Escuela Napolitana de los célebres maestros Morelli y Perrici" que menciona Casella, la cual fue el modelo en el que se basó la organización de su propio Insituto, no sería otra que la Academia de Bellas Artes de Nápoles cuyas reformas pedagógicas, posteriores al período borbónico, protagonizó Doménico Morelli.

A este moderno programa de estudio se le sumaba una completa colección de material visual y didáctico importado de Europa para el aprendizaje y una gran flexibilidad horaria que Casella ponía a disposición de los alumnos, quienes podían concurrir libremente a sus salones, fuera de sus horarios normales de clases, para continuar sus trabajos, en el caso que así lo necesiten, sin costo alguno.[34] La dinámica de la academia implicaba también un examen de ingreso para aquel alumno que llegaba con conocimientos previos. A través del examen se establecía el nivel de cursado, se programaban excursiones a los alrededores de la ciudad con el fin de estudiar, tomando apuntes pictóricos, el paisaje del natural. También existían evaluaciones trimestrales de los trabajos y exámenes anuales con premios y medallas de oro, plata y diplomas, lo que culminaba en una exposición de los mejores trabajos que cada alumno ejecutó

32 *La Provincia*. Argentina, martes 26 de febrero de 1907. Archivo Casella.

33 Cfr. Boni, Nicolás. "De Jurados y exámenes: La visita de Lola Mora a la Academia de Bellas Artes Doménico Morelli", *Avances, revista del Area Artes*, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, Nº 18, 2010-2011, pp. 77-87.

34 *La Provincia*. Argentina, martes 26 de febrero de 1907, [s.p.].

en ese año, la cual constituía, en su inauguración, un verdadero acontecimiento social, como lo demuestra la copiosa cobertura de la prensa de la época a estos eventos.[35]

La proyección artística y pedagógica de esta institución y su fundador resultan claves para construir los inicios de la historia del arte local. Casi diez años de funcionamiento ininterrumpido hicieron de esta institución, según el escultor Herminio Blotta la "célula artística" de la ciudad, "la primera que implantó métodos modernos de enseñanza".[36] Esta afirmación está basada en la fundamentada sistematización de la educación plástica que proponía el maestro napolitano, inédita hasta entonces en el resto de las escuelas de arte que gravitaron en la ciudad.

El instituto Doménico Morelli rosarino también contenía, aparte de sus clases diurnas, una Escuela nocturna artística para señoritas, señoras y hombres que contaba también con una estructuración programática de 6 años que otorgaba el título de Profesor de Dibujo. Todo esto demuestra el gran nivel de organización institucional de esta Academia que sobresalió entre las demás no sólo por su estricto programa pedagógico o su impresionante aparato publicitario, sino por la notoriedad que posteriormente alcanzarían pintores de la talla de Alfredo Guido, a quien Casella incorporó directamente al sexto año, o de Emilia Bertolé, César Caggiano, Tito Benvenuto o Augusto Schiavoni, entre otros.

El caso de este maestro napolitano es uno de los ejemplos más claros de la influencia directa que tuvo la actividad lírica sobre las Bellas Artes locales, ya que el maestro arribó a la ciudad como escenógrafo de la temporada inaugural de Teatro Colón y desde ese momento se radicó en ella por diez años. Durante esa década, y a través de su Academia, Casella fue uno de los protagonistas ineludibles en la conformación de un primer sistema de producción y difusión artística en Rosario. Aunque es de destacar que no sólo en este maestro, sino en cada uno de los pioneros artistas citados, puede rastrearse un linaje estético íntimamente ligado a los movimientos de renovación estética finiseculares europeos. Este impulso le otorgó al embrionario campo plástico local un carácter indiscutidamente moderno, que refractó en las peculiaridades de la producción pictórica de cada uno de sus discípulos, los cuales conformaron lo que se conoce como primera generación de artistas rosarinos.

35 *La Provincia*. Argentina, domingo 26 de marzo de 1905, [s.p.].

36 Blotta, Herminio. "El arte pictórico y escultórico", *La Nación*. Argentina, 4 de octubre de 1925, p. 12.

Luigi Fontana: pionero de la escultura en Rosario [1]

Daniela Sbaraglia

Datos biográficos[2]

Luigi Fontana nació en Capolago, Suiza, el 9 de diciembre de 1865, cuando el territorio todavía pertenecía al cantón de Como. Fue el hijo de Emilia Nicora y Domiciano Daniele Fontana (Gazzada, 1829-1896), además de escultor, ornamentalista y herrero activo en Valle Olona, en donde colaboró con su cuñado Francesco Nicora, pintor de la corriente cuadraturista en la Lombardía de fin de siglo. Su hermano mayor Geronzio (Capolago, 1864 - Rosario, 1913) se casó con su prima Zilia, hija de Francesco Nicora, quien también tenía un estudio en Milán.

Nicora ayudaría a los jóvenes Luigi y Geronzio cuando, en los años 80 del siglo XIX, decidirán trasladarse a la ciudad para inscribirse en los cursos de la Real Academia de Brer. Allí ambos asistirán a la sección de decoración y artes dedicadas a las industrias con la perspectiva de desarrollar un bagaje técnico que fuese útil para la empresa de decoraciones arquitectónicas de la familia. Sin embargo, mientras Geronzio se especializará en el arte de la decoración de estuco y trabajará en la empresa paterna, Luigi, una vez obtenido un cierto reconocimiento artístico,

1 Un agradecimiento especial a la redacción de este texto va al personal del cementerio monumental El Salvador de Rosario: a su director Edgardo G. Pereyra, a Sylvia Lahitte, coordinadora del área de Preservación del patrimonio de los Cementerios Municipales y a Jesica Contreras y Viviana Zamparini; al Consulado General de Italia en Rosario, representado por Guiseppe D'Agosto; a Pablo Montini, director del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc; a Daniel Pettit (Escuela Superior de Museología de Rosario); a Ernesto Aguirre (Museo de la Ciudad de Rosario); al Prof. Guillermo Fantoni (UNR) y a Nicolás Boni (Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano de la UNR).

2 Cfr. Sbaraglia, Daniela. *Luigi Fontana. Scultore (1865-1946)*. Tesis doctoral inédita, Roma, Universidad Tor Vergata/Universidad Nacional de Rosario, 2016 y "Cavalier Luigi Fontana. Scultore (1865-1946)", en *L'uomo nero*, XI/11 (2015), pp. 216-239.

seguirá la vocación del arte escultórico para emprender un camino independiente que, a muy temprana edad, lo llevará al otro lado del océano.

No cabe duda que los años pasados en Milán, tanto en el entorno bohemio de los artistas como en el mundo académico (primero en el estudio del escultor Pietro Calvi y luego en el de Francesco Barzaghi), fueron significativos en la elección de carrera del joven Luigi. Calvi fue un artista especializado en la producción de bustos-retratos, una clase de obra que en esos años disfrutaba de un éxito considerable en exposiciones nacionales e internacionales. Fontana se servirá ampliamente de este género escultórico en Argentina y llegará a ser famoso en el campo de retrato conmemorativo y, en particular, del fúnebre. A la lección de este maestro, el joven sumará la más severa de Vincenzo Vela, de cuyo hermano Lorenzo sigue los cursos de decoración en la academia. Es en la Escuela Superior de Escultura de Barzaghi donde Luigi afina la técnica llamada verista. En este momento Fontana tiene la posibilidad de acercarse a las tendencias pre vanguardistas que circulaban en Milán y entrar en contacto con los protagonistas del movimiento conocido como la Scapigliatura, pero también del simbolismo y el divisionismo, lo cual le permitirá ampliar su red personal de amistades y colocar las bases para una serie de futuras colaboraciones profesionales.

En 1890 Luigi Fontana viaja a la Argentina. El motivo del viaje se originó en un concurso acaecido en febrero de ese año, cuyo fin era la realización del monumento público en memoria al patriota y político Antonino Cambaceres, quien había muerto en 1888.[3] Después de la partida de su hermano menor y de las muertes de Domiziano (1896) y Francesco Nicora (1898), sumado al hecho de la pérdida de la empresa familiar donde trabajaba, Geronzio, quien hasta entonces había vivido en la casa de su padre con su esposa y sus hijos, se convenció de emigrar a la Argentina.[4] En Rosario se convirtió en un yesero de cierta reputación. Siendo socio de Carlos Righetti, fundó una empresa de decoraciones arquitectónicas en cierto sentido inspirada en la dimensión de la corporación de artesanos dentro de la cual él había trabajado siempre.

Desde finales del siglo XIX, el pintor Domenico Fontana trabajaba en esta ciudad. Algunas fuentes lo confunden con el hermano de Luigi.[5] Domenico era hijo de

3 Cfr. "Sueltos", *El Mosquito*. 11 de mayo de 1890, Vol. XXVII, Nº 1426, [s.p.].

4 *Registro della popolazione residente (1861-1911)*. (Registro civil del municipio de Gazzada, Varese).

5 Cfr. Slullitel, Isidoro. *Cronología del arte en Rosario*. Biblioteca, Rosario, 1968, pp. 11-12. Allí se confunde a Geronzio con el padre de Luigi Fontana.

Giacomo Fontana, un pintor proveniente de Como y residente en Rosario al menos desde 1884.[6] Sin embargo es posible que las dos familias, debido a que provenían de la misma zona de Lombardía, estuvieran de algún modo emparentadas.

Luigi Fontana a Rosario de Santa Fe

En 1891 Luigi Fontana se instala en Rosario. Aquí, en el Boulevard Santafesino (hoy Nicasio Oroño), en la esquina de calle Rioja, abre lo que fue el primer estudio de escultura en Rosario. Era un edificio de líneas sencillas que seguía el modelo de los atelieres europeos, con un área de trabajo bien ventilada y grandes ventanas que permitían la entrada de abundante luz. En julio de ese año, el principal periódico rosarino, *La Capital*, le dedicó un artículo llamado "La escultura en el Rosario. En el estudio del Profesor Luis Fontana", el cual proporcionaba información acerca del primer periodo del escultor en la ciudad santafecina. En este momento, Fontana estaba trabajando en varias obras: su primer mausoleo (para la familia Rouillon), el busto-retrato de una dama de la alta sociedad rosarina y el boceto de un grupo alegórico para el Teatro Olimpo.[7] La copiosa producción de bocetos le procura pronto el apodo de "El Yesero del boulevard".[8]

Como evidencia el mausoleo encargado por los Rouillon, una obra de un costo cercano a los $30.000, el escultor pronto entró en la órbita del mecenazgo del patriciado urbano rosarino, constituido por un gran número de familias de origen italiano (especialmente ligures, lombardas y piamonteses) pertenecientes a la rica burguesía comercial ciudadana.[9] De hecho el encargo le llega de una italiana (la

6 Cfr. *Segundo Censo de la República Argentina mayo 10 de 1895. Second recensement de la République Argentine: decretado en la administración del Dr. Saéz Peña verificado en la del Dr. Uriburu*. Buenos Aires, Taller tipográfico de la Penitenciaria Nacional, 1898.

7 "La escultura en el Rosario. En el estudio del profesor Luis Fontana", *La Capital*. Argentina, 6 de julio de 1891, p. 1.

8 *Luis Fontana. Monumentos y Esculturas*. Rosario, B. Tamburini y Cia, 1907, pp. 34-38. Allí se cita el tramo del artículo de *El Día* del 1 de enero de 1897 "El arte en el Rosario. Luis Fontana". Del rol pionero de Luis Fontana habla Blotta, Erminio en "El arte pictórico y escultórico", *La Nación*. Argentina, 4 de Octubre de 1925, p. 12. También lo cita como fuente Slullitel, *op. cit.*, p. 102.

9 El precio procede de la nota autógrafa del artista en *Luis Fontana, op. cit.*, fig. 5. Allí, en las pp. 9, 34-38, 70-72, son citados algunos artículos de la prensa local que mencionan el trabajo como el citado en la nota *supra* "El arte en el Rosario. Luis Fontana" y "En un taller de esculturas", *El Nacional*. Argentina, 20 de junio

señora Magdalena Vierci) quien era miembro de una familia de Liguria compuesta por ricos comerciantes de Cornegliano, Génova. En febrero de 1891 la señora Verci había comprado un lote de terreno en el Cementerio de Rosario destinado a acoger el cuerpo de su difunto esposo, Bernard Rouillon (1851-1889), quien a su vez era cabeza de una de las familias de la élite ciudadana.[10]

Para la generación de los llamados artistas pioneros emigrantes, la red social garantizada por la colectividad extranjera que permitía un importante proceso de inclusión socio-cultural de los recién llegados abrió un conjunto de relaciones con posibles clientes y oportunidades laborales. Los años que van de 1890 a 1910, centrales en la producción escultórica de Luis Fontana, coinciden con un período de intenso impulso monumental en Rosario, que se reflejaba en los edificios públicos, las mansiones privadas de los ricos burgueses y en el cementerio El Salvador.

La red social asegurada por la colectividad extranjera constituía también el canal más directo para el ingreso de algunos inmigrantes a la clase ciudadana dirigente en ese entonces en formación.[11] En Rosario esta élite, en parte constituida en los primeros decenios de siglo XIX por la primera ola migratoria proveniente de Europa, fue capaz de integrarse a los nuevos flujos migratorios gracias a la labor de mediación desarrollada por las diversas asociaciones aferentes a la colectividad extranjera.[12] Esta situación fue aprovechada por el escultor Fontana, quien en muy breve tiempo se convirtió en una importante figura institucional y llegó a cubrir los cargos de presidente de la Comisión Edilicia Municipal, presidente y vice-presidente del Círculo Italiano y presidente de la Sociedad Unión y Bondad, algunas de las instituciones culturales más importantes de la ciudad.[13]

1905. El salario medio de un obrero en torno al 1910 era de $2 o $3 por día. Cfr. Ielpi, Rafael Oscar. *Rosario. Del 900 a la "década infame". La avalancha inmigratoria. La ciudad del nuevo siglo*. Rosario, Ed. Homo Sapiens, 2005, pp. 23-24 y 134.

10 *Archivo El Salvador*. "Registro catastral: 1-2-22; Catastro Nº 3546 sección 1 solar 2, parcela 22: "adquirido por Magdalena V. de Rouillon 23 Febrero 1891". Para Bernard Rouillon cfr. Ielpi, Rafael Oscar. *op. cit.*, pp. 23 y 98.

11 Cfr. Cragnolino, Silvia. "Rosario. Del poblado a la ciudad", *Rosario. Historias de aquí a la vuelta*, Nº 3, Rosario, Municipalidad de Rosario, 1990, pp. 20-21.

12 Cfr. Vera de Flachs, Maria Cristina y Viglione, Hebe. "Empresas y empresarios italianos de la Región Centro de la Argentina en el tránsito del XIX al XX", *RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, Nº 6, junio de 2011, p. 329.

13 Petriella, D. y Miatello, S. "Fontana Luis" en *Dizionario biografico Italo-argentino*. Buenos Aires, Societá Dante Alighieri, 1976, pp. 539-540.

Calle Rioja, c. 1900. Rosario. Archivo de Fotografía de la Escuela Superior de Museología.

Hasta el final de 1907, año en que se asocia con el pintor Giovanni Scarabelli, Luigi Fontana trabaja en forma independiente en su propia casa de esculturas, el Estudio Artístico L. Fontana, situado en calle Rioja 2070. De inmediato se inserta en una red corporativa de arquitectos, pintores, decoradores y escultores que satisface las necesidades a las exigencias de una clientela que parece dar prioridad a los trabajadores de origen italiano o a aquellos más cercanos a su círculo de relaciones. Un ejemplo concreto lo constituye la decoración de los palacios Pinasco (1896) y Castagnino (1889-1900), donde Luigi Fontana trabajó con el equipo formado por los arquitectos Giovanni Bosco e Italo Meliga y los pintores Domenico Salvatore Zaino, Luis Levoni y Domenico Fontana. Ya se ha mencionado el vínculo parental que probablemente unía Luigi a este último. Un dato certero es el lazo de amistad profunda que Fontana tiene tanto con Meliga como

con Bosco (arquitectos predilectos de la comunidad italiana) y Zaino.[14] Sabemos, por ejemplo, que en el momento de la muerte de este último a los 84 años de edad, mientras aún vivía su amigo Luigi Fontana, Zaino estuvo temporalmente enterrado en el Panteón propiedad de la familia del escultor, en el cementerio El Salvador. También se sabe que en el casamiento del escultor con Anita Campiglio, celebrado en 1903, Meliga fue su testigo, mientras que el padrino de la ceremonia fue Bosco.[15] Además, entre los invitados se encontraban algunas de las personalidades más ilustres que pertenecían a la comunidad italiana rosarina como Santiago Pinasco, Luis Castagnino y Domenico Benvenuto, Intendente y miembro del Concejo Deliberante de Rosario, quien se ocupaba de la planificación urbana de la ciudad y era el dueño de una residencia ubicada en la calle Córdoba 1300, en donde se hallaba un ciclo de frescos de Zaino. Otros invitados fueron Emilio Manin, dueño de algunas casas situadas a lo largo de la calle Córdoba, en cuyo revestimiento exterior en mármol y escalinata había trabajado Fontana, y el constructor Emilio Perla, con el que Fontana había colaborado en la ejecución del primer panteón de El Salvador.[16]

La red de relaciones tejida por la comunidad de artistas italianos en Rosario, que mantuvo viva la vinculación con el entorno familiar por medio de correspondencias con los artistas europeos, la importación de revistas, catálogos de arte y frecuentes viajes a su tierra natal, contribuyó no sólo a generar oportunidades de trabajo sino también a formar una sólida base de intercambios y enriquecimientos mutuos. Los lugares privilegiados para estas mesas redondas eran, incluso antes del nacimiento de los cafés ciudadanos, los estudios de los artistas, en donde se organizaban cenas y conversaciones sobre arte. El estudio de Luigi Fontana jugó un papel digno de mención por la habitual amabilidad que marcó el carácter del escultor.[17] Las reu-

14 Zaino fue trasladado 6 meses después al cementerio Paganini (Granadero Baigorra, sector 30, sepultura 24) donde descansa con su esposa Erminia Traverso. *Archivo El Salvador*, ficha Nº 223.

15 *El Cronista. Semanario ilustrado*, 20 de junio 1903, II, Nº 66.

16 Fontana realizará los mausoleos Zubelzu y Aldao entre 1896-1897 junto al genovés Emilio Perla, quien desde 1893 se asoció con Juan Rozaría para fundar la Rosario Perla y Cía. Devino miembro de numerosas sociedades italianas. Cfr. *Dizionario biografico degli italiani al Plata* (1ra. ed., curada por Barozzi, Baldassini y Cía.) Buenos Aires, Editorial Argos, 1899. *Ad vocem* Perla Emilio.

17 Entre los documentos personales de Fontana se conserva un hilarante certificado de mérito. Data de 1894 y dice solemnemente que se le entrega al escultor una "Gran Croce dell'Ordine dell'Ateneo Italo-rosarino" adornada con la inscripción RISOTUM TRIFOLATUM MEBRUM EXITAT que lleva dos firmas: una del abogado Marco T. Bellini y la otra del medallista Marcos Vanzo, padre de Julio Vanzo.

niones de artistas revestían un rol clave en la definición de una primera identidad estética ciudadana, cuyos frutos se vertieron en las academias a fines del siglo XIX y principios del XX y fue obra de estos pioneros, a quienes se les asignó la tarea de formar la primera generación de artistas específicamente rosarinos.[18]

Los patrocinadores del arte, por su parte, más que por una inclinación personal o gusto, parecían moverse en la elección de su mecenazgo a causa de las influencias culturales relacionadas con la procedencia personal y por la propensión de la moda y del mercado. Este acontecimiento produjo la imposición de modelos que eran prestigiosos en el extranjero a los que accedían gracias a sus viajes por Europa e indirectamente a través de la consulta de los catálogos de arte que los artistas emigrados ponían a su disposición. Este intercambio tuvo consecuencias naturales en la producción de estos pioneros, con resultados ciertamente heterogéneos pero que, a la vez, también revelan la contribución original que terminó enriqueciendo la dimensión artística de la ciudad al volverla extremadamente variada. Un ejemplo de esto es la producción de Luigi Fontana en El Salvador donde, ya abandonado el estilo scapigliato de su última producción en Milán y gracias a una actualización figurativa constante, hizo uso de lenguajes plásticos varios que van desde el realismo más austero, particularmente apreciado por la burguesía ciudadana de cultura positivista a finales del siglo XIX, el simbolismo y el estilo Liberty de principios del siglo XX.

El célebre mausoleo de Juan M. Ortiz (construido entre 1891 y 1893) que replica el *Ángel de la evocación* del escultor varesino Enrico Butti, colocado en el sepulcro de la familia Cavi-Bussi en el Cementario Monumental de Milán, refleja el uso y apropiación de una obra escultórica de demostrado prestigio[19]. Esta obra,

18 Es un mérito de la reciente historiografía artística rosarina el haber puesto la atención sobre el rol clave de los artistas europeos en la formación de la primera generación de artistas locales como Alfredo Guido, Emilia Bertolè, Cèsar Augusto Caggiano y Antonio Berni, entre otros. Este rol contribuyó a delinear un sólido bagaje técnico y la base estructural de una conciencia estética que maduró en el curso de la primera década del siglo XX. Cfr. Fantoni, Guillermo. *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2014, pp. 54-62; Boni, Nicolás. *La llegada de los modernos: pintores y maestros europeos en Rosario a comienzos del siglo XX*. Tesina de licenciatura inédita, Rosario, UNR, 2008 y Armando, Adriana. "Silenciosos mares de tierra arada", *Studi Latinoamericani*, Udine, CIASLA/FORUM, Nº 3, 2007, pp. 369-383.

19 Para el mausoleo ver *Archivo El Salvador*. S1, S3, L62. Otras noticias respecto del mismo asunto son: "En un taller de esculturas", *El Nacional*, 20 de junio de 1905; "Marmi di Carrara", *L'operaio italiano*, 7 Agosto de 1892; "El escultor Fontana", *El Mensajero*, 2 de enero de 1893; "El cementerio San Salvador", *La razón*, 3 de noviembre de 1893; "El arte en el Rosario - Luis Fontana", *El Día*, 1 de enero de 1897. Todas están incluidas en *Luis Fontana. Monumentos*. *op. cit*., pp. 9, 54, 56, 70-72.

que había proporcionado a Butti el premio Príncipe Umberto en 1879, establece un modelo iconográfico que recibe un éxito particular en la escultura funeraria latinoamericana. En el cementerio La Recoleta en Buenos Aires, Alessandro Biggi hizo una copia del mismo ángel, realizado en Carrara para la tumba de la familia de José Fabian Delesma en 1886. Limitado en la fase de diseño, la contribución más original de Fontana se la encuentra en el modelado de la figura monumental del ángel, donde la suavidad de la investigación lumínica y pictórica de Butti está resuelta en el labrado vigoroso y sintético de la piedra. Esto también se evidencia en la inserción del busto-retrato del difunto, enérgicamente ejecutado y deducido del modelo fotográfico, de acuerdo con la lección realista aprendida durante los años de práctica con Pietro Calvi. La autoridad de este maestro, bien conocido por la rica burguesía de América del Sur que se adjudicaba sus obras en el mercado del arte a muy caro precio y de quien Fontana se profesaba alumno, contribuye sin dudas a la fortuna del retrato conmemorativo, copiosamente utilizado en los mausoleos del cementerio El Salvador por Luigi. Este tipo de producción, en la que Fontana se destacó por sus capacidades como hábil retratista, obtuvo un amplio consenso entre la clientela burguesa de Rosario, incluso gracias a la astuta política de promoción puesta en práctica por el mismo escultor, quien exhibió sus bustos en el escaparate del bazar Pusterla y Cía. Esta casa de importación de bienes de lujo, propiedad de los italianos Carlos Pusterla y Emilio Canova, situada en la calle San Martín al 770, desempeñó a finales del siglo XIX en Rosario el papel de espacio expositivo y de galería de arte que a menudo alojaba los artefactos más interesantes de la ciudad.[20]

Una mayor libertad de composición, pero siempre vinculada a los modelos ilustres, se hizo patente en los mausoleos de Zubelzu y Pinasco. El primero, fechado en 1893, posee una elegante figura de un ángel sentado a los pies de un obelisco y muestra una experimentación formal que se mueve hacia una dirección simbolista.[21] La figura andrógina del ángel, de carnes suaves y sensuales que parecen moverse como una serpentina, podría decirse que es, desde el punto de vista de la invención, deudora del ángel sentado en la tumba del Monumento funerario

20 Cfr. *Luis Fontana*. *op. cit*. pp. 52, 54, 56. "El Cronista", a. I, Nº 38, 6 de diciembre de 1902, contiene una publicidad de dos socios representantes del alto comercio rosarino y un afiche publicitario de la casa especializada en la venta de productos de lujo importados de Europa.

21 *Archivo El Salvador*. S1, S3, L59.

Luis Fontana trabajando en el modelo de la *Alegoría del Dolor,* 1899-1902. Rosario. Archivo de Fotografía de la Escuela Superior de Museología.

de la familia De La Gandara, realizado por Monteverde en 1882 y destinado al Cementerio sacramental de San Isidro en Madrid. Allí se incorpora la rotación a la derecha de la pelvis y la cabeza, la elevación de la rodilla derecha y el alargamiento de la pierna izquierda bajo el ropaje adherente desde donde emerge el delicado pie.[22] La referencia al escultor de Bistagno, quien fue autor del monumento erigido en Buenos Aires a Mazzini en 1878 y era particularmente apreciado en América del Sur, no es de extrañar. Más sofisticada es la elección del modelo de referencia, aquel del ángel de la guarda en la tumba, con una alusión directa a las formas del

22 El ángel de Zubelzu y su brazo extendido se inspiran en el *Scorticato* de Jean-Antoine Houdon (París, 1741-1828), un famoso modelo anatómico didáctico del que Fontana conservaba un modelito en su propio estudio, visible en la foto en la p. 5 de *Luis Fontana*. *op. cit*.

monumento madrileño, lo cual podría ser explicado por el origen español del difunto y la intención del empleo de un modelo familiar y notable.[23]

El catálogo *Recuerdo el Campo Santo en Génova*, publicado en 1890 con fotografías de Alfredo Noack, fue probablemente la fuente que permitió a Fontana derivar la bella alegoría de bronce de la figura doliente hecha entre 1899 y 1902 para el mausoleo de Luis Pinasco. El origen consiste en la figura femenina puesta en la entrada de la famosa Tumba Hierba concebida por Saccomanno hacia 1883 en el cementerio de Staglieno, Génova. La figura doliente puede haber sido deliberadamente citada para complacer a los gustos de la rica familia del cliente, originaria de Liguria.[24] Del modelo se logra entrever el juego del vestido que se desliza de su hombro, la cabeza inclinada hacia un lado y las flores de amapola en el regazo de su falda. El verismo del arquetipo ligurense es, sin embargo, atenuado por el matiz simbolista de la figura impreso por el cincel de Fontana, el cual fusiona un modelado vigoroso y monumental con una delicada e íntima expresividad. Este carácter también pertenece a la figura del Ángel de la Justicia que corona el mausoleo, cuya línea sinuosa y elegante plantea en forma totalmente original y prematura ecos del movimiento secesionista.

El estilo Liberty impreso en el mausoleo de la familia Bussaglia, construido entre 1910 y 1911, muestra tanto la constante actualización estilística del artista Fontana como la inmediata recepción del público rosarino de los nuevos lenguajes figurativos. El ángel tallado en mármol de Carrara, que apoya suavemente en sus manos una guirnalda y cuya silueta elegante se define por el vestido en el pecho adornado por un lazo con los remolinos florales, es un digno testimonio de la Belle Époque. Ejecutado cerca del viaje de Fontana a Italia en 1911, fue modelado personalmente por el artista, como puede verse en una fotografía del archivo personal del escultor.

Concluida su producción artística personal, el anciano Luigi Fontana aportó una última y significativa contribución al mercado del arte rosarino. Suyo es el ambicioso proyecto de importar obras de prestigiosos nombres de la escultura italiana para colocar en mausoleos de producción propia: esculturas destinadas a familias

23 Antonio Zubelzu fue un comerciante español que hizo su propia fortuna en Rosario entre los años 50 y 60 del siglo XIX. Cfr. Megias, Alicia. *La formación de una élite de notables-dirigentes: Rosario 1860-1890*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1996, p. 69.

24 *Luis Fontana*. *op. cit.*, p. 29, fig. 25.

Luis Fontana trabajando en el Ángel con su modelo, c. 1910. Rosario. Colección privada.

coterráneas, siempre interesadas en las obras de valor artístico, sobre modelos admirados en los cementerios monumentales de la tierra natal. El mismo Michele Vedani, autor en 1924 de la imagen de la Piedad colocada como coronación del magnífico mausoleo de Enrique Astengo realizado por la firma Fontana y Scarabelli, relata que: "En Rosario [...] las personas que fueron a Milán y visitaron el Cementerio Monumental han querido que les modelase el símbolo de la cruz a semejanza del que realicé en el monumento de la familia Branca, modelado de nuevo en bronce, a una altura de 7 metros".[25] La familia Astengo, por la sola compra del bronce, gastó la considerable suma de $15.000 sobre un valor total de $24.788. No fueron menos

25 "Diario Vedani" en Rota, Tiziana. *Michele Vedani scultore: testimone di un'epoca*. Lecco, Amici dei musei del territorio lecchese, 2013, pp. 99, 102-103, 206, nn. 37 y 57. *Archivo El Salvador*. S1, S2, L48.

los Recagno, quienes en 1927 solicitan para el mausoleo destinado a su propia familia una obra del más famoso escultor italiano, Leonardo Bistolfi. Lograron obtener una réplica autógrafa del mármol de *La vida y la muerte*, cuyo original fue realizado en 1912 para la tumba de la familia Abbeg en el cementerio de Zurich. La Bienal de Venecia de 1914 hizo famosa a esta obra.[26] Vedani fue requerido por los Berlingieri, quienes coronaron en 1926 su capilla con una gran figura doliente al pie de la cruz y también por los Pratz, cuyo panteón construido entre 1930 y 1931 presenta un Cristo y un ángel. Ambas obras, que hasta hoy se creían perdidas, son atribuibles al catálogo del artista.

Está claro que, más allá de la contribución plástica que aportó para la ciudad, la de Luigi Fontana ha sido una figura central en la comunidad italiana de Rosario, en especial como mediador de los lenguajes artísticos entre Europa y Sudamérica y por el papel que llegó a jugar en este contexto. Esperamos que el proceso de valoración iniciado por estos estudios pueda concederle todo el valor merecido.

26 A la construcción del mausoleo se le dedicó un artículo: "Mausoleo Pablo Recagno. Fontana, Scarabelli, Cautero y Cía. Cementerio del Salvador", *El constructor rosarino*, III, (46), 1 de agosto de 1927, pp. 21-33.

El Dr. Antonio Cafferata y la pedagogía de los museos Su contribución al desarrollo de instituciones culturales en Rosario

Valeria Príncipe

A lo largo de la vida relativamente corta de Antonio F. Cafferata (1875-1932), la ciudad de Rosario vivió una transformación irrepetible que señala el tránsito desde la aldea a la urbe moderna. En esas décadas, la ciudad vio nacer y multiplicarse una gran cantidad de emprendimientos vinculados con la difusión del arte, la historia y la cultura. En la mayoría de ellos participó Cafferata. Por variadas que parezcan hoy en día sus incumbencias, todas ellas referían a una misma idea rectora: iniciar en Rosario un programa de institucionalización de la cultura. ¿Quiénes lo acompañaron en este proyecto, plagado de éxitos y fracasos, que signaron toda su vida? ¿En qué espacios se llevaron adelante estas iniciativas? ¿Cómo se financiaban? En las páginas que siguen intentaremos dar cuenta de este recorrido para reconstruir, con él, una etapa decisiva en la historia de la ciudad.

Cafferata fue abogado, docente, concejal, convencional constituyente, director de varias instituciones, miembro de muchas comisiones y asociaciones, personaje conocido e influyente de una activísima vida social. Pero además de esta intensa exposición pública, dentro de los límites de su vida privada, fue sobre todo un coleccionista.

> El doctor Antonio F. Cafferata, con una paciencia digna del doctor Anchorena, ha reunido en su casa una valiosa colección de objetos históricos que se refieren a la historia de Santa Fe. Hace años que colecciona esos bellos recuerdos del pasado, que tantas evocaciones nos sugieren.
>
> –*El único mérito que tiene mi colección* –nos dijo el doctor Cafferata, –*es el de ser la única que existe en la provincia.*

> Con toda gentileza nos invitó a su casa.
> –*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, coleccionados con amor y con ciencia, despiertan en quien los examina una agradable sensación de antigüedad patriótica.[1]

Gran parte de esos objetos habían sido heredados de su madre, Adela Garzón Maceda, descendiente de una antigua familia de Córdoba. Su padre, Juan Manuel Cafferata, había tenido una destacada actuación política en las filas del galvismo y llegó a ejercer la Jefatura Política de Rosario y la Gobernación de la Provincia de Santa Fe.

La colección, rica y variada, combinaba objetos y documentos de distintas épocas y siguió incrementándose a lo largo de su vida. El valor era muy dispar, y de difícil evaluación, ya que la integraban tanto obras de arte como muebles, armas y adornos de distintas épocas históricas y regiones.

> Los cacharros indígenas de los tiempos prehistóricos, los mamotretos coloniales con las leyendas y las proezas de los conquistadores, los objetos que pertenecieron a los que fundaron y consolidaron la nacionalidad, son evocaciones permanentes que complacen, fuerzas propulsoras que incitan, puntos de partida que deciden y provocan la definición de una personalidad espiritual.[2]

El modo de adquisición combinó tanto la compra a través de anticuarios como la realizada en distintos puntos del interior del país que alojaban restos de comunidades prehispánicas. Este tipo de coleccionismo, casi amateur, difiere del que practicaban sus contemporáneos como Astengo, Estévez o Castagnino, mucho más profesionales por sus métodos, su tipo de compras, los montos y la composición de la colección. Aunque, por otro lado, las colecciones heterogéneas eran bastante comunes en el período. Un caso similar era el de Manuel Ricardo Trelles, propietario de una de las colecciones históricas más importantes del país, donada al Museo Histórico Nacional en

1 "Rosarinas. Un museo histórico". *Fray Mocho*. Buenos Aires, Nº 42, 14 de febrero de 1913, [s.p.].

2 Cafferata, Antonio F. *Estudios Numismáticos. Descripción de las medallas papales de mi colección.* Rosario, 1922, manuscrito.

Rosarinas

Un museo histórico

El doctor Antonio F. Cafferata que ha formado en su casa del Rosario, un museo de objetos históricos.—El doctor Cafferata, con los doctores Pedro Larreches, Horacio González del Solar y nuestro corresponsal, examinando la colección de armas, algunas de las cuales pertenecieron a las tropas que pelearon en la batalla de San Lorenzo

Con dos imágenes de marfil que representan a San Francisco y Santo Domingo. Pertenecían a la familia de Patiño

Cañón que se cree perteneció a las fuerzas mandadas por don Celedonio Escalada, en la batalla de San Lorenzo

—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.

—¿Cuál?

—

El doctor Antonio F. Cafferata, con una paciencia digna del doctor Anchorena, ha reunido en su casa una valiosa colección de objetos históricos que se refieren a la provincia de Santa Fe. Hace años que colecciona esos bellos recuerdos del pasado, que tantas evocaciones nos sugieren.

—*El único mérito que tiene mi colección,*—nos dijo el doctor Cafferata,—*es el de ser la única que existe en la provincia.*

Con toda gentileza nos invitó a su casa.

—*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, coleccionados con amor y con ciencia, despiertan en quien los examina una agradable sensación de antigüedad patriótica.

Toilette de una dama rosarina de 1840

Anónimo, "Rosarinas. Un museo histórico", *Fray Mocho*. Buenos Aires, Nº 42, 14 de febero de 1913. Colección Antonio Cafferata.

1893[3], o el de Enrique Udaondo, cuya colección constituyó la base del Museo Histórico de Luján al que se sumó la donación de los vecinos. Incluso el mismo Cafferata participó con la donación de algunos objetos. En cierto modo, Cafferata difería de las prácticas del coleccionismo de arte, que estaba mucho más atento al valor de mercado de los cuadros que integraban una colección. En el caso que nos ocupa, los objetos reunidos no contaban con un valor monetario reconocido. Sin embargo, esta serie

3 Ruffo, Miguel. *"La colección Manuel Ricardo Trelles en el Museo Histórico Nacional",* en *1er. Encuentro Miradas Críticas sobre Arte* organizadas por el C.A.I.A., Luján, septiembre de 2004.

tenía una virtud intangible y mucho más valiosa que otras: la de despertar por sí solos aquel sentimiento patrio, como afirmaba el cronista de *Fray Mocho*. El coleccionista es el que rescata del anonimato los objetos olvidados, o que pasan inadvertidos en el vertiginoso ritmo de la ciudad cosmopolita y le asigna un nombre, una función y un lugar en la memoria colectiva. Lo hace valioso porque lo inserta en la lógica del relato histórico que lo vincula con el pasado. De este modo, lo transforma en reliquia.

Cafferata compartió la pasión por el coleccionismo con Nicolás Amuchástegui (1877-1954) y Julio Marc (1884-1965), a quienes unía una profunda amistad. Pertenecían, además, a familias económicamente estables y sólidas que sólo tangencialmente habían recibido los beneficios del crecimiento económico derivado del comercio.[4] Se habían formado en leyes y se dedicaban a la actividad docente.

Avanzada la primera mitad del siglo, estas inquietudes por el arte y la cultura que se desarrollaban en el orden de lo íntimo de un reducido grupo se tradujeron, conforme a la creciente influencia adquirida en el espacio público por cada uno de ellos, en la puesta en marcha de un programa orientado a la institucionalización de la cultura. Como punto de inicio, puede señalarse la creación de la Biblioteca Argentina en 1912, fruto de un proyecto presentado por Juan Álvarez en 1909, dentro el marco de los festejos del Centenario. Esta institución posibilitó la creación de la Asociación El Círculo de la Biblioteca que, como primera medida, organizó el primer Salón de Bellas Artes en 1913. A partir de allí se sucedieron una serie de proyectos e ideas que proponían dar un marco institucional a las manifestaciones artísticas con el objetivo de educar y familiarizar a un público no habituado a los consumos culturales. De esta manera, la creación de museos adquiría una significación especial porque creaba a la vez la genealogía del arte y la historia en una ciudad cosmopolita. Además, generaba raíces, fundaba un relato sobre los orígenes, difundía tradiciones y establecía acuerdos. 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.

El éxito obtenido en la convocatoria de 1913 marcó un punto de inflexión y señaló la ausencia de espacios dedicados a las expresiones culturales en la ciudad. Todavía no

4 En el caso de Antonio Cafferata su abuelo estaba vinculado al tráfico comercial fluvial entre Rosario y Buenos Aires.

existía ningún museo, ni histórico ni de artes, ni tampoco instituciones universitarias o académicas. En este escenario, se creó una Comisión de Bellas Artes que rápidamente se municipalizó y a la que se incorporó Cafferata en calidad de vocal. Esta comisión, creada en 1917, asumió como misión principal la celebración anual de los Salones pero fundamentalmente la creación de un museo de arte, que finalmente se concretó en 1920. Con una modesta colección y en un local alquilado provisoriamente, el primer museo de la ciudad abrió sus puertas en enero de ese año. Cafferata, en calidad de vicepresidente de la Comisión de Bellas Artes, decidió colaborar mediante la donación de su colección de medallas francesas, unas 120 piezas grabadas con motivos conmemorativos e institucionales. Con este gesto, Cafferata expresó su intención de "iniciar con ellas la sección correspondiente de esa materia especial de las bellas artes".[5]

En esta década se produjo la actividad más intensa por parte de Cafferata en relación a su diversa y múltiple inserción institucional, que en su momento provocó fuertes tensiones al punto de la ruptura. En 1923 participó en la Exposición de Arte Retrospectivo organizada por El Círculo. Las obras presentadas, pertenecientes a su colección, fueron: *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 diversos objetos para la sección de platería americana.

En 1925, en calidad de Concejal por el Partido Demócrata Progresista y secretario de la Junta Ejecutiva Pro Festejos del Segundo Centenario de la ciudad y mientras mantenía su pertenencia a la Comisión Municipal de Bellas Artes como vocal, Cafferata presentó un proyecto de Museo Artístico y Científico para incluir entre los festejos y obras programadas. Este proyecto planteaba una suerte de gran complejo museístico

5 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, cuyas obras 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.

J. Guardia, "Nuestros intelectuales. Dr. Antonio Cafferata", *Monos y Monadas*, Rosario, Año 1, N° 6, julio de 1910. Colección Biblioteca Argentina Dr. Juan Álvarez.

que incluiría no sólo la sede definitiva del Museo de Bellas Artes sino otras colecciones y espacios para múltiples actividades. He aquí el detalle de las áreas que integraría:

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.[6]

En su defensa del proyecto ante el Concejo Deliberante, Cafferata explicó que el modelo que lo había inspirado era el del Museo Colonial e Histórico de Luján y que no sería necesaria una gran inversión para formar las colecciones porque éstas se formarían con las donaciones de los habitantes de Rosario. Su argumento general, además, se orientaba a explicar la conveniencia de ubicarlo en una manzana aledaña al Parque Independencia y que al contar con el terreno donado por la Comuna podría disponerse de los fondos previstos para la construcción del gran edificio.[7]

La propuesta de integrar la colección de arte con otras disgustó a la Comisión de Bellas Artes, a la que también pertenecía Cafferata, por lo que se originó un conflicto que derivó en su dimisión. La Comisión protestó ante el Intendente por su apoyo a un proyecto sobre el que no había sido consultada, además de manifestar su desacuerdo por la falta de especificidad del proyecto. La discusión se llevó adelante en el Concejo y duró varias sesiones. En 1925 Cafferata presentó su renuncia.

Este evento no significó en absoluto su alejamiento de su actuación en la Comisión de Bellas Artes ya que en 1929 encabezó la presidencia, luego de la renuncia en pleno de la Comisión anterior. Su gestión fue eficiente y operativa y da cuenta de lo elaborado de su programa museístico para la ciudad. Organizó la publicación del *Primer Catálogo General* del museo, que detallaba obras, autores, año y modo de adquisición. Esta medida era un modo de dotar al museo de un nivel organizativo más especializado y de poner en valor su colección para permitir rastrear el origen de las obras y señalar líneas en la política de adquisiciones. También en ese año se logró aprobar la cesión del terreno que actualmente ocupa el museo, lo cual significó un gran adelanto en las difíciles negociaciones y debates en torno al emplazamiento del edificio definitivo.

Paralelamente, Cafferata participó en la conformación de la Filial Rosario de la Junta de Historia y Numismática, creada ese mismo año como resultado de las gestiones de Nicolás Amuchástegui. Este último encabezó las gestiones ante Ricardo Levene y propuso los nombres que integrarían la Filial Rosario. Entre ellos incluyó

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

7 Los concejales miembros de la Comisión de Gobierno e Interpretación se habían pronunciado en contra de donar la manzana comprendida por las calles Balcarce, Montevideo, Pellegrini y Bv. Oroño ya que consideraban que con ese acto se desvirtuaba el destino de la parcela para el que había sido expropiada oportunamente. Concejo Deliberante, *Diario de Sesiones*, 20 de octubre de 1925, pp. 654 y ss.

a Cafferata, a quien definió como "actual presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes, anticuario, numismático e historiólogo", además 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). El grupo quedó finalmente formado por Álvarez, Cafferata, Marc y Amuchástegui.[8]

En este nuevo marco institucional, Cafferata no tardó en presentar un proyecto museístico con el fin de capitalizar la figura de San Martín para la historia regional. En este sentido, la propuesta de creación de un Museo Sanmartiniano expresaba la necesidad de concentrar toda la documentación relativa al héroe en la zona donde se produjo el histórico combate y el inicio de su carrera militar.

> 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 [...].[9]

En el proyecto se especificaba que la dirección de tal institución quedaría a cargo de miembros de la Filial y, de esta manera, quedaba enmarcada en la política general de la Junta relativa al acopio de documentos y control de archivos provinciales. La creación de filiales en ciudades del interior respondía a una clara política expansiva de la Junta llevada adelante por su presidente, Ricardo Levene, durante el período 1927-1931. Mediante estas nuevas incorporaciones se plasmaba un viejo anhelo de la institución que consistía en la creación de una red nacional que permitiera el control tanto de fondos documentales como de la producción historiográfica en los centros más importantes. Esta estrategia se combinaba con

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

9 Cafferata, Antonio F. *Motivos históricos y anecdóticos*. [s.n.], [s.f.], p. 116.

una paralela expansión de los contactos con instituciones extranjeras, fundamentalmente americanas.[10]

Con respecto al museo, la Junta resolvió designar a dos de sus miembros, Francisco Santillán y Julio Marc, para estudiar la viabilidad del proyecto mientras surgían nuevas propuestas para homenajear a San Martín en San Lorenzo. La propuesta de Cafferata, sin embargo, no pudo evitar ser arrasada por el vendaval Sanmartiniano de los 30 que se inició con la creación del Instituto y la publicación casi simultánea de las obras de Ricardo Rojas y Pacífico Otero, motivo por el cual tampoco pudo concretarse.[11]

Como un último gesto, luego de la muerte de Cafferata, en febrero de 1932 el concejal del Partido Demócrata Progresista Luis Coussirat presentó un proyecto para que la Municipalidad adquiriera la colección y la propiedad de Cafferata. 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 esta propuesta se reeditaba la problemática cuestión del museo general de 1925. Nicolás Amuchástegui apoyó la idea argumentando que si se trasladaba el museo a lo que fuera la casa de Cafferata se evitaría el costo del alquiler que la Comisión Municipal de Bellas Artes abonaba desde 1920 por el alquiler de la sede del Museo. El proyecto de ordenanza proponía la disolución de la Comisión y la transferencia de sus miembros a una nueva. La suma total de la adquisición se calculaba en $200.000 ya que el inmueble se encontraba hipotecado.

Tampoco en este caso se llevó adelante la propuesta. Los concejales demoraron tanto en dar una respuesta que la colección terminó rematándose en la casa Guerrico & Wiiliams de Buenos Aires en octubre de ese año. La Comisión de Bellas Artes también se expidió demasiado tarde pero aun así objetó lo inadecuado del edificio, además de lo inoportuno de unificar colecciones de distinto tipo. Era el mismo argumento de 1925. Definitivamente, la tendencia museística iba hacia el lado de la especificidad más que de la reunión de objetos, cuadros y documentos. La Comisión de Bellas Artes, pese al desgaste de tantos años de luchar por el edificio propio, no iba a ceder en este punto.

10 Devoto, Fernando y Pagano, Nora. *Historia de la historiografía argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2009.

11 A este respecto ver Hourcade, Eduardo. "Ricardo Rojas hagiógrafo (A propósito de *El santo de la espada*)", *Estudios Sociales*, Nº 15, UNL, Santa Fe, 1998.

El recorrido por la vida de Antonio Cafferata es también el recorrido por las décadas iniciales de la institucionalización del arte y la cultura en la ciudad. Pocos años después de su muerte se concretarían dos grandes proyectos en los que había participado: el Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino en 1937 y el Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc en 1939. Pero enumerar simplemente las fechas de inauguración de estas instituciones esconde el complejo camino de alianzas, disputas y voluntades políticas que estuvieron en juego para poder concretarse, así como las dificultades posteriores para sostener estos proyectos, las cuales comprenden la historia común de casi todas las instituciones culturales, no sólo en Rosario.[12] Cafferata vivió intensamente ese período de debates y de proyectos frustrados al participar de decenas de grupos que, desde distintos ámbitos, buscaban aportar ideas para estimular el desarrollo cultural de la ciudad fenicia. A partir de su lugar de coleccionista Cafferata privilegió los proyectos museísticos y en cada una de sus presentaciones se puso de manifiesto la ausencia de espacios de este tipo en la ciudad. Todavía faltaba la combinación de una serie de variables que posibilitarían este desarrollo.

12 Cfr. Ametrano, Silvia; Margaret Lopes, María y Podgomy, Irina. "Buenos Aires, 1884. De cómo la fragilidad de unos esqueletos derrumbaron el proyecto de un Gran Museo Nacional", *Revista del Museo Argentino de Ciencias Naturales,* Volumen XIV, Nº 2, 2012, pp. 167-174.

Carlos Carlés, Director General de Correos y Telégrafos 1891-1898

Mónica Farkas

Cuando en 1891 el Dr. Carlos Carlés fue designado como Director General de Correos y Telégrafos expresó el carácter estratégico del cargo que estaba asumiendo del siguiente modo: "Afrontaré con ánimo imparcial y sereno la agitación de las pasiones políticas que palpitan en todo el territorio de la República a fin de garantizar a todos el goce de los beneficios de las comunicaciones postales y telegráficas".[1]

Atravesada por una clara conciencia del papel desempeñado por la organización del correo en los proyectos de nación en juego y en la conformación de la cultura visual de la segunda mitad del siglo XIX, su gestión desplegó proyectos de circulación de la imagen en los que la red postal tuvo un protagonismo inédito para la República Argentina.

En tanto correlato del desarrollo de lo que podemos llamar una cultura postal con aspiraciones de responder a los parámetros de calidad de la Unión Postal Universal (UPU) y de los países considerados de referencia, la Colección Carlés, donada al Museo en 1925, puede ser considerada un conjunto valioso tanto por las obras que la componen como por su carácter de puesta a prueba del sistema postal estatal.

Como han señalado María de la Paz López Carvajal y María Eugenia Spinelli,[2] el interés de Carlés por el arte lo llevó a establecer un intercambio epistolar con

1 Bosé, Walter. *Historia de las comunicaciones.* Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1967, p. 38.

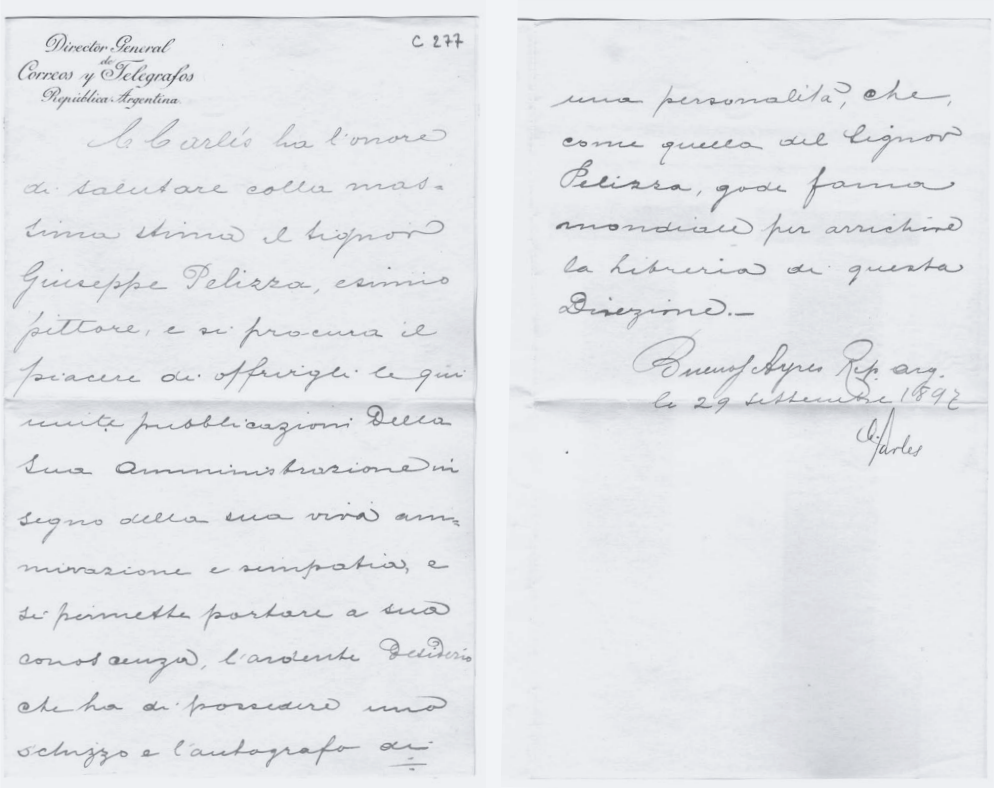
2 López Carvajal, María de la Paz y Spinelli, María Eugenia, "La colección de dibujos del museo": *Papeles Reencontrados. Conservación y catalogación de la colección de dibujos*. Rosario, Ediciones Castagnino+macro, 2008, pp. 11-16.

artistas europeos, muchos de ellos participantes del Salón de París. Las cartas firmadas por los artistas y los sellos postales originales pegados en el reverso que conservan muchos de los trabajos acompañaron el envío de cada obra. Estas cartas, como observan López Carvajal y Spinelli, no sugieren la existencia de una compra ni la elección de las mismas por parte de Carlés sino que permiten suponer que son los mismos artistas quienes, en algunos casos, justifican la elección del motivo y le dedican su obra. Qué mejor que la vista urbana de París de Eugene Galien-Laloue[3] como documento visual de la transformación de la ciudad como consecuencia del sistema nervioso e invisible que entretejían el correo, la telegrafía y los medios de transporte.

El hecho de que Carlés haya realizado estos intercambios durante su gestión como Director General de Correos y Telégrafos de la Nación puede ser ratificado también porque en varias de las cartas se lo nombra como destinatario y, además, con la denominación del cargo que ejerció. En algunos de los escritos se agradecen, como objetos del intercambio, el *Código postal* y el *Código telegráfico*, que unificaron la legislación postal y telegráfica, así como también el volumen *Valores postales argentinos*, todos ellos editados, publicados y puestos en vigencia durante su gestión.

Con particular interés para la cultura visual, *Valores postales argentinos* reunió informes, proyectos de reglamentación de impresiones, emisiones y muestras de cada una de las especies postales (sellos postales, fajas, tarjetas, cartas postales, tarjetas postales con y sin contestación paga) que evidencian el rol de estas imágenes y representaciones en la reforma postal a la que se aspiraba. Esta requería no solamente criterios estables expresados en la jurisprudencia sino un conjunto de dispositivos que garantizara la capacitación y la implementación en todo el territorio con protocolos que evitaran el fraude y la falsificación. Por esta razón se incluyó una sección que representa una tipología propia y muy específica de la Administración de Correos conocida como la "Colección de los tipos de valores postales adoptados con carácter definitivo". Cada página de ese apartado lleva adherida un ejemplar de las diversas especies postales (inutilizadas con un sello con la leyenda "MUESTRA") puestas en circulación: estampilla, faja postal, tarjeta postal (con y sin contestación pagada) y carta postal con sus distintos valores

3 Eugene Galien Laloue, (París, 1854-1941). *Le board au Gynvase*. Témpera, 32 x 19 cm. Donación Carlés, 1925.


Director General de Correos y Telégrafos
República Argentina

C 277

Carta enviada por el Director de Correos y Telégrafos Carlos Carlés al pintor Giuseppe Pellizza de Volpedo el 29 de septiembre de 1897. Archivo Associazione Pellizza da Volpedo, Volpedo, Italia.

de franqueo. Este dispositivo tenía como objetivo garantizar el reconocimiento de los valores por parte de los empleados para evitar el fraude por falsificación o uso indebido de las especies postales. La organización y administración de los servicios públicos de correos y telégrafos se configuraba como una de las facetas del Estado empresario en el sentido de que este debía satisfacer de una manera regular y continua las necesidades comunes y proveer a los intereses generales de los habitantes del país.

Estas publicaciones, exhibidas en la muestra "Entresiglos", tenían una circulación oficial y habían sido premiadas en la "Exposición Postal y Filatélica Universal" de Milán en 1894 cuyo certificado a nombre de Carlés forma parte del patrimonio del Museo. Estos prestigiosos impresos constituyen una marca del carácter moderno y dinámico que quería asumir la Administración de Correos, atenta a la

Ch. Fumiere, *Figura*, 1898. Tinta sobre papel.
Donación Carlos Carlés, 1925.
Colección Museo Castagnino+macro.

importancia del análisis de las prácticas que, de modo diverso, se apoderan de los bienes simbólicos para producir usos y significaciones diferenciadas. De esta manera, en la institución postal se consolidaba una creciente autoconciencia de que su progresiva organización y complejización expresaba un indicador de progreso tanto desde el imaginario nacional como internacional.

Aún así cabe preguntarse si en ese momento podían considerarse equivalentes las obras enviadas por los artistas y los objetos editoriales que, en algunos casos, se ofrecían como intercambio. La trascendencia de los artistas y las obras que componen la colección Carlés y la existencia de un ámbito consolidado en Rosario en torno a diversas actividades que tienen como objeto común al coleccionismo ponen en evidencia que no.

Tal vez, como indica Laura Malosetti Costa,[4] el nivel de respuesta tan alto por parte de los artistas en un período menor a dos años se alimentaba de la esperanza de ver sus obras reproducidas en sellos o tarjetas postales. Entre 1897 y 1898 Carlés recibió casi trescientas obras (pinturas, dibujos y grabados) en pequeño formato, todas dedicadas a él. Lo que sí podemos afirmar es que Carlés entendía la política de la Administración de Correos y Telégrafos en las múltiples dimensiones desde las cuales construir tanto los artefactos que constituirían el imaginario visual del siglo XIX como el sistema capaz de modelar el imaginario político, territorial y nacional que se buscaba fortalecer e incluso hasta como un indicador del nivel de cosmopolitismo alcanzado por las ciudades.

Es necesario tener en cuenta que, en algunas zonas de la nación, la oficina de correos era la única presencia gubernamental. A esto se le sumaba el hecho de que la Administración de Correos había pasado a ser una de las reparticiones públicas con mayor cantidad de inmuebles distribuidos en todo el territorio. Entre 1895 y 1914 el número de empleados de la administración pública había aumentado dos veces más rápido que la población del país, que pasó de 24.000 a 109.000, cifras en las que los empleados de correo representaban un porcentaje importante.

Es muy probable que a Carlés la construcción de su colección de obras de arte le sirviera para mostrar una red postal densa a nivel nacional que era capaz de garantizar la circulación segura de objetos valiosos dentro de los protocolos de la de la UPU. El primer artículo de la Convención de París de la UPU de 1878 establecía

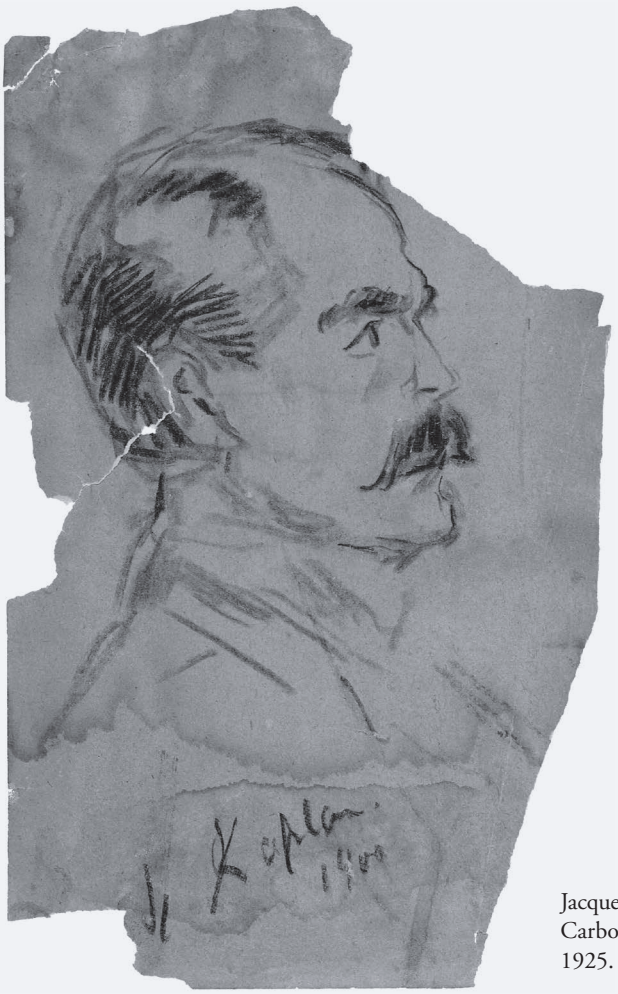
4 Malosetti Costa, Laura; López Carvajal, María de la Paz y Montini, Pablo. *Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario.* Rosario, Ediciones Castagnino+macro, 2013, e-book, p. 58.

que todos los países miembros formaban un único territorio postal con el objetivo de garantizar el intercambio recíproco de correspondencia. Esto tenía dos consecuencias fundamentales: por un lado se accedía a la libertad de tránsito y, por otro, se llegaba a unificación de las tarifas postales y la prohibición de cobrar aranceles no aprobados por la entidad. Posiblemente el formato pequeño de las obras respondiera a los límites tarifarios, de peso y tamaño de las encomiendas acordados internacionalmente.

La adecuación a parámetros internacionales no solamente implicaba adquirir visibilidad para la Unión Postal Universal a través del desarrollo de las Convenciones Postales Sudamericanas desarrolladas con Uruguay y Paraguay o la exhibición de instrumentos y planchas en exposiciones nacionales, continentales e internacionales como la "Exposición Continental" desarrollada en Buenos Aires en 1882 o la "Exposición Provincial" de Rosario de 1888. Implicaba también comprender una circulación de la imagen que estaba adquiriendo una escala inédita en catálogos, álbumes, publicaciones periódicas, tarjetas postales y entre los coleccionistas de sellos, quienes eran agentes muy activos en el intercambio de saberes relativos a la administración postal.

Las incumbencias de la Oficina de Servicio Internacional de Correos contemplaban las relaciones de la Administración de Correos argentina con las de los países integrantes de la Unión General de Correos. La lengua que se debía usar para los telegramas y las notas dirigidas a administraciones extranjeras era preferentemente el francés, la cual aparece en varios de los intercambios epistolares mencionados. A esta oficina correspondía la apertura y tramitación de la correspondencia oficial internacional dirigida al Director General. Es desde y hacia allí donde se gestionó la colección Carlés.

Por definición, la cultura visual no está conformada únicamente por obras de arte: la colección Carlés se constituye a partir de un entramado de dispositivos visuales que fue problematizado y debatido por su gestión. Valga lo siguiente como ejemplo de lo anterior: una emisión especial conmemorativa del IV Centenario del Descubrimiento de América cuyo grabado fue realizado por el suizo Godofredo Nuesch; los nuevos sellos postales de Rivadavia, Belgrano y San Martín como respuesta a la dificultad que se enfrentaba al tratar de determinar con imparcialidad y buen criterio quiénes debían ser considerados grandes hombres y, por lo tanto, acceder al alto honor de figurar en las imágenes de los sellos postales; las tarjetas y tarjetas-cartas postales con vistas fotográficas de diversos monumentos y lugares de



Jacques Kaplan. *Cabeza del Dr. Carlés,* 1900. Carbonilla sobre papel. Donación Carlés, 1925. Colección Museo Castagnino+macro.

la República Argentina provistas por la Sociedad Fotográfica Argentina para dar a conocer en el exterior el grado de adelanto y civilización.

Con ese mismo objetivo Carlés fundó en 1892 la Escuela Nacional de Ingenieros de Correos y Telégrafos. Fue adquirido un tesoro para resguardar los valores postales, se inutilizaron las planchas de valores en desuso y, además, fue establecido que fuera el Banco Nación el encargado de la recaudación diaria de la renta producida por el correo. Asimismo se generaron mapas que, más allá de su interés como

dispositivo visual, pusieron en evidencia un aspecto de la configuración de la trama urbana, suburbana y rural del país en el que los correos y telégrafos delinearon límites, inclusiones y exclusiones que modelaron las formas que fueron adquiriendo las ciudades, comunas y pueblos.

Consideramos que el proyecto de la Escuela Nacional de Carlés implicaba también amortiguar el impacto de las improntas y derroteros personales de los directores de la administración postal en una institución cuyo interés era alinearse con los parámetros y protocolos de la UPU para centralizar los servicios de correos y telégrafos dentro de una jurisdicción única. También se deseaba centralizar la politica de emisión de especies postales. Carlés, quien había encarado la tarea de unificación con firmeza, endureció las medidas de control hacia los empleados de la Administración de Correos y Telégrafos a partir de la huelga de telegrafistas originada por la destitución, en 1892, de Pedro Codoni, jefe del distrito telegráfico primero. Este endurecimiento se materializó en políticas de emisión de documentos de Estado denominados especies postales (sellos, tarjetas, fajas), los cuales tenían como objetivo una mayor rigurosidad. Además, el Estado se constituyó en la autoridad habilitada para decidir, a través de las administraciones de correos, el tipo de imagen que estos documentos debían portar ya que la función de las imágenes era representar al país. También el Estado se agenció la decisión de la técnica de impresión a usar porque esta demostraría el exponente de su progreso. Además, el Estado decidía los valores que se emitían como demostración del sistema revolucionario que, a partir de la reforma postal, suponía la administración de la contabilidad de toda la renta pública.

Carlos Carlés se había ido a Buenos Aires a estudiar derecho y, por el reglamento que lo regía como Director General de Correos y Telégrafos de la Nación, debió residir en la Capital Federal. Renunció a su cargo en 1898 para asumir como Diputado Nacional por la Provincia de Santa Fe. En 1925 su colección fue legada al Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario.

La colección de medallas artísticas en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino

Fernando Chao

Como muy bien lo relatara mi amigo el Dr. Jorge Tomasini Freyre en un trabajo llamado "Antecedentes de la creación de museos en Rosario", este movimiento en pro de la cultura se debe a la iniciativa elevada en 1880 al jefe político de la ciudad por el destacado publicista Don Gabriel Carrasco. Este proyecto inicial proponía que la institución a crearse se dedicase a múltiples actividades. Dentro de estas estaba incluida la de reservorio artístico. Con el tiempo esta actividad se llamaría Museo de Bellas Artes.

Nacido en 1875 e hijo de don Juan Manuel Cafferata, quien luego fuera gobernador de la Provincia de Santa Fe, el Dr. Antonio Cafferata fue, además de un gran coleccionista, una persona apasionada por el arte y por la historia. En su residencia particular organizó un museo que, de acuerdo a una publicación de la época, contenía una cantidad importante de antigüedades y notables ejemplos del arte colonial en cuanto a tallas y obras pictóricas. Nuestro personaje era miembro de la Filial Rosario de la Junta de Historia y Numismática Americana, luego conocida como Academia Nacional de la Historia, y de la Societé Archeologique de Burdeos.

Ejerció como profesor de la Escuela Superior de Comercio y también en la Escuela Normal de Profesoras "Dr. Nicolás Avellaneda". Dictó materias humanísticas como historia, geografía o literatura. Siguiendo lo propuesto por Carrasco, tendió a crear un espacio en el que se cuidaran y exhibieran las reliquias del pasado rosarino. El momento de lograrlo pareció llegar junto con la creación de la Biblioteca Argentina, fruto de una de las propuestas para celebrar el primer centenario de la independencia en 1910. En el decreto reglamentario también se previó la creación de un museo etnográfico y cívico que lamentablemente no se concretó.

Con motivo de la visita del Presidente Roque Sáenz Peña en 1913, se organiza el "Primer Salón de Bellas Artes de nuestra ciudad". Se lleva a cabo un segundo "Salón de Otoño" en 1917 y ya para 1919 se crea una Comisión Municipal de Bellas Artes, de la que forma parte Cafferata. En 1925 será él el autor de un proyecto de creación de un museo de ciencias naturales, bellas artes, etnografía, arqueología e historia. A pesar de ser aprobado tanto en Rosario como en Santa Fe, para fin de año no han llegado las partidas correspondientes y se disuelve la junta designada a tal efecto.

Ya en 1929, desde el ámbito de la Filial de la Junta de Historia, en la primera charla a su cargo, también propone la creación de un museo Sanmartiniano a localizarse en San Lorenzo, proyecto que como sabemos tampoco se llevó a cabo. La revolución de 1930 paralizó todos estos intentos. En 1932 fallece en nuestra ciudad. Se propone que su residencia de calle Buenos Aires 967 fuese adquirida por la Municipalidad junto con las colecciones que contenía. Esta propuesta además incorporaba a las piezas por él reunidas, aquellas que ya estaban en poder de la Comisión Municipal de Bellas Artes. Se lograría así comenzar un museo de arte con un patrimonio realmente destacado. Pequeñeces personales y opiniones equivocadas evitaron que este ambicioso proyecto se llevase a cabo.

A partir de ese momento se dividieron sus bienes entre los miembros de su familia y algunos de ellos se pusieron en venta. Respecto de los materiales relacionados con la numismática, su génesis requiere, para ser comprendida, la presencia de otra personalidad de la cultura rosarina como fuera el Dr. Julio Marc. Este gran coleccionista había comenzado a reunir su magnífico acervo a comienzos del siglo XX. Pudo comprar interesantes piezas de la colección del gran numismático Alejandro Rosa y era reconocido en el mercado nacional e internacional por sus importantes adquisiciones. En lo que hace a Rosario, su gran competidor era justamente Antonio Cafferata.

Ambos, como hemos visto, integraban distintas instituciones en las que ocupaban destacados papeles. El ingreso a lo que más tarde fuera la Academia Nacional de la Historia los había hermanado aún más. Es así que, en un pacto de caballeros, Julio Marc le traspasó totalmente su colección de monedas de nuestro país y Cafferata puso a su disposición sus series de medallas coloniales y primitivas de Argentina. Ellas forman parte, hoy en día, del patrimonio de nuestro museo histórico pues fueron donadas por su genial director.

Don Antonio, por lo tanto, pasó a coleccionar monedas de acuñación nacional a conformar un conjunto de primerísimo nivel con alguna pieza que aún hoy en día sigue siendo única además de dos conjuntos de medallas más que valiosos. Uno de

ellos fue su excepcional colección de medallas papales. Fue el conjunto más importante que existió en la República Argentina y, al fallecer, pasó a manos de su hijo el Dr. Carlos Cafferata, obispo de San Luis, quien la donó con posterioridad al Museo Julio Marc. La aceptación de estas series tuvo un carácter excepcional. Me constan personalmente los pros y los contras que se estudiaron. Estas series no tenían relación con la temática especializada que siempre se había mantenido a lo largo de las direcciones que llamaríamos históricas, o sea aquellas marcadas por la impronta del creador de la institución. Evidentemente no referían a ninguna de las temáticas que la institución suele abarcar. No eran precolombinas, coloniales ni de la categoría que se conoce como argentina independiente. Por otra parte, al ser un conjunto totalmente homogéneo y cerrado, además de haber pertenecido a tan prestigioso coleccionista rosarino y amigo del Dr. Marc como fue el padre del donante, se tomó la decisión excepcional de aceptar la donación.

A nivel personal, en 1973 pude trabajar y publicar un estudio sobre una pequeña parte de este enorme conjunto conformado por un grupo de medallas acuñadas durante los tiempos de la Reforma y de la Contrarreforma. Estas raras piezas, que no traen el retrato del pontífice reinante, sino su imagen esquematizada, fueron usadas como medio de propaganda durante aquellos años tan complejos. En el primer grupo, al girar la medalla, el retrato del Papa se transforma en el Demonio. En su reverso, el retrato de un obispo se convierte en el de un bufón. En el segundo grupo, el Papa está unido al Emperador y el obispo se transforma a su vez en un cardenal. Como vemos, estas medallas realizadas por fundición y en metales de escaso valor sirvieron como medio publicitario masivo ya que aclaraban las posiciones y propuestas de cada bando en conflicto.

La otra colección que llevaba adelante Cafferata era la de piezas con valor artístico. Esta estaba compuesta de medallas grabadas por grandes escultores, principalmente franceses, a lo largo del siglo XIX y parte del XX, con algunos ejemplares de grabadores más antiguos pero reacuñados por La Monnaie de París. Cafferata coleccionaba estas medallas con el fin de que fuesen incorporadas al Museo de Bellas Artes que se crease en la ciudad. Es así que pasaron a formar parte de los importantes conjuntos que se encuentran en el patrimonio del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.

Entre los grabadores, que a la vez eran escultores de obras de gran tamaño, encontramos a Dupré, Duvivier, Chaplain, Patey y Roty, entre otros. Hay también alguna medalla de un grabador que tuvo y aún tiene una importante presencia en nuestro

país. Nos referimos a Eugène-André Oudiné. Este artista y gran retratista se había destacado por piezas grabadas durante el Segundo Imperio. Sus retratos de Napoléon III y de la Emperatriz Eugenia son magníficos. Sus medallas habían llegado a nuestro país de la mano de algunos coleccionistas. Por su brillante trayectoria, cuando se dicta en noviembre de 1881 la Ley 1.130 que dispone la adopción de una moneda nacional se le encomienda su grabado a Oudiné. Se lo convocó especialmente en lo que hace a su visión de La Libertad, el rostro que la moneda llevaría en su anverso y que representaría a la República Argentina. Su sobrio y magnífico diseño fue aprobado y ha estado presente desde ese año hasta 1942 y, posteriormente desde 1957 en adelante, en forma irregular en el circulante de nuestro país. Los retratos reunidos en esta serie son diversos y las alegorías, múltiples. En lo que hace a presidentes de Francia, tenemos representados a más de cuatro de ellos. También está presente un magnífico retrato del príncipe Leopoldo de Bélgica en gran relieve. Realizado con posterioridad, ya como rey, existe otro retrato que se superpone al de la reina. Hay ejemplos en destacado volumen de personalidades francesas y extranjeras, así como representaciones de musas, dioses griegos o romanos, alegorías diversas, del comercio, las ciencias, las artes, las industrias, etc. Algunas de estas piezas, quizás las menos atractivas a nuestros ojos, se acuñaban en esta época con una imagen en una de sus caras relacionada con el deporte, algún tipo de producción agropecuaria o industrial y llevaban el reverso liso. Estos ejemplares eran adquiridos por distintos países, exposiciones o academias para ser grabados de un lado con el nombre del beneficiario o premiado. De este modo conservaban intacto todo su simbolismo en el otro.

Entre las medallas de esta colección, podemos destacar alguna que ha sido realizada por grandes escultores argentinos. Tenemos un pequeño aunque raro ejemplar, obra de Oliva Navarro. Otra, acuñada durante el gobierno de Marcelo T. de Alvear, grabada por Sforza. No podemos dejar de mencionar la obra máxima del escultor rosarino Eduardo Barnes, acuñada con motivo de los 75 años del diario *La Capital*. Esta obra con el retrato "en hueco" de Ovidio Lagos es todo un logro artístico y técnico que la coloca entre las mejores medallas argentinas del siglo XX. La idea de que esta y otras piezas sirviesen de modelo o de inspiración a futuros escultores o grabadores tiene hoy tanta vigencia como la tuvo cuando fueron exquisitamente seleccionadas y cuidadosamente preservadas por aquel ilustre coleccionista que fue Cafferata.

Escuelas europeas de entresiglos en la colección del Museo Castagnino+macro

María de la Paz López Carvajal

La colección de pinturas, grabados y dibujos pertenecientes a escuelas europeas del siglo XIX que integran la colección del Museo Castagnino+macro tuvo su origen en 1920, el mismo año de apertura de su primera sede.[1] Si bien sus inicios se remontan a compras ocasionales realizadas por la Comisión Municipal de Bellas Artes, el conjunto prosperó gracias a legados y donaciones que le imprimieron sus características y lo vinculan tanto a la circulación del arte europeo en el mercado local como al desarrollo y auge del coleccionismo en la ciudad.

A principios del siglo XX Rosario se afianzaba como el polo comercial más importante del interior del país. La intensa actividad del puerto y su ubicación territorial estratégica habían favorecido la pujante actividad económica de la zona y colaborado con el establecimiento de cantidad de inmigrantes europeos que llegaban atraídos por el progreso de la ciudad. En este contexto se iniciaba la circulación de obras de arte en colecciones privadas y se institucionalizaba el campo artístico y cultural.

El Museo Municipal de Bellas Artes fue inaugurado el 15 de enero de 1920 gracias a las gestiones de la Comisión Municipal de Bellas Artes. Tres años antes, sus miembros habían iniciado su colección con la mira puesta en la producción de artistas argentinos contemporáneos y en actividad. Los debates que animaron las diferentes etapas del escenario artístico del siglo XX condicionaron la perspectiva de quienes definieron los fundamentos de la colección pública. Hoy, el conjunto de arte argentino del museo ilustra sobre cómo estas disyuntivas gravitaron no sólo en

1 El Museo Municipal de Bellas Artes funcionó en una propiedad alquilada de la calle Santa Fe 835 desde 1920 y fue la sede de la Comisión Municipal de Bellas Artes hasta que éste fue trasladado al nuevo edificio en el parque Independencia.

compras, premios otorgados en los salones oficiales y aceptación de donaciones sino también en su gestión y administración.

Con este rumbo fue resignado un programa de colección para el conjunto europeo y este se fundó en compras ocasionales y, en mayor medida, mediante donaciones de particulares. A pesar de que las piezas de escuelas europeas aumentaban en las nóveles colecciones particulares rosarinas de las primeras décadas del siglo[2] no lo hicieron en gran número respecto de la colección del museo. Para su inauguración, el Museo Municipal de Bellas Artes contaba en su inventario con los premios de adquisición otorgados por el "Salón de Otoño" desde su institución en 1917 y la serie *La vida de un día* de Fernando Fader que había sido comprada ese mismo año[3] a Federico Müller, *marchand* del artista. La carencia de patrimonio y las buenas relaciones con la Comisión Nacional de Bellas Artes encaminaron a los rosarinos a invitar a este organismo a colaborar con un préstamo de pinturas de su acervo, cuya gestión fue ardua y complicada para el presidente de la comisión local, Nicolás Amuchástegui y el director porteño, Cupertino del Campo.[4] Finalmente la exposición inaugural se concretó con las obras prestadas entre las que cobró protagonismo el numeroso conjunto europeo, cuestionado en los ámbitos de la crítica por su discutible calidad[5] y los protagonistas del ambiente artístico local, familiarizados con

2 En 1913, el "I Salón de Bellas Artes", organizado por la Asociación El Círculo, exhibió importantes firmas de artistas europeos que pertenecían a coleccionistas locales y que fueron prestadas con el motivo de la visita a Rosario del Presidente Roque Sáenz Peña. Esta tendencia persistió, prosperó y quedó expuesta diez años mas tarde en la muestra de "Arte Retrospectivo", organizada por la misma Asociación con la colaboración de nuevos coleccionistas y los antiguos convertidos en *connaiseurs*. También se sucedieron muestras colectivas e individuales de artistas europeos contemporáneos y decimonónicos (en su mayoría de escuelas españolas e italianas) en salones y galerías locales que atraían a los entendidos y a los no tanto. Estas muestras ofrecían arte y prestigio social a través de sus transacciones. Ver *I Salón de Bellas Artes de Rosario*. Rosario, Círculo de la Biblioteca, agosto/septiembre 1913. *Exposición de Arte Retrospectivo*. Rosario, Asociación El Círculo, 1923. Sobre Witcomb, ver Spinelli, María Eugenia. "El Salón Witcomb de Rosario: primera década de actividades" en Artundo, Patricia; Dell'Aquilla, Analía *et. al. El coleccionismo de arte en Rosario*. *Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*. Fundación Espigas/CEHIPE, 2008.

3 *Inventario. Comisión Municipal de Bellas Artes*. Rosario, 1917, folio 1.

4 Sobre la correspondencia entre Amuchástegui y Del Campo ver Prieto, Verónica. "El archivo del Museo Municipal de Bellas Artes" en *Colección Histórica del Museo Juan B. Castagnino*. Rosario, Ediciones Castagnino+macro, 2007, p. 170.

5 Una nota en el diario *La Capital* describe la exposición inaugural del MMBA: "En 8 salas de las 10 que solía ocupar el Salón de Otoño han sido distribuidas 78 obras de pintura, dibujo y grabados y 6 esculturas además de 13 piezas de propiedad particular con que han contribuido algunos miembros de la Comisión de Bellas Artes para completar la muestra. El arte pictórico tiene una representación variada de épocas y estilos,

el arte a través de sus frecuentes viajes al viejo continente y las exposiciones de pinturas de escuelas española, italiana, francesa decimonónica y contemporánea que se sucedían en los salones rosarinos y crecían en número y jerarquía. Las últimas dos salas del museo, vacías, exhibían el siguiente mensaje: "Vuestra permanencia en estas salas revela vuestro amor por el arte. Siendo este museo del pueblo y para el pueblo, la Comisión Municipal de Bellas Artes os ruega donativos a fin de aumentar con ellos su riqueza artística. El vacío de estas salas así lo demanda".[6]

El reclamo tuvo una sobria pero efectiva respuesta para el conjunto europeo. Las primeras donaciones de pinturas extranjeras fueron de escuela española, hecho que puede asociarse a la vasta circulación[7] que esta tenía en Buenos Aires y entre los coleccionistas locales, muchos de ellos descendientes de inmigrantes de esa nacionalidad. Los *marchands* Justo Bou y José Pinelo Llul habían llegado a la ciudad de la mano del salón Witcomb[8] en 1918, año de apertura de la sede local. Entre 1920 y 1924 se registró el ingreso de obras de artistas activos formados en las escuelas decimonónicas españolas. Entre ellas se cuentan *Paisaje*, de Francisco Pons Arnau (donación Rubén Vila Ortiz); *Tío Romualdo* y *Shanti el Atalayero* de Ramón y Valentín de Zubiaurre (donación Enrique Brusaferri y Asociación El Círculo respectivamente); *Busto de mujer*, de Antonio María Esquivel (donación Américo Cánepa) y *La casa del Viejo Bordari* de Cabanas Oteiza, comprada por la Comisión Municipal de Bellas Artes. También fueron recibidos los óleos de escuela francesa *Feria* de Laurent Gsell (donación Jockey Club, 1920); *Foire de la St. Martin Issoudun* y *Berry*

sobresaliendo sin duda por sus reales méritos e indiscutible autenticidad, la pintura argentina comprende firmas de primer orden. La primera y segunda salas han sido destinadas a la pintura antigua a cuyo efecto concurre una buena parte de los cuadros enviados por el Museo Nacional y aunque algunos de ellos pretenden pasar por originales de artistas famosos juzgamos que en verdad no son más que buenas copias de la época, que se atribuyen a tal o cual autor determinado". Ver "El Museo Municipal de Bellas Artes. Impresiones I", *La Capital*. Argentina, 14 de enero de 1920.

6 Prieto, Verónica. *op. cit.*, p. 173.

7 Sobre la circulación del arte español, ver Amigo, Roberto. "El arte español en la Argentina, entre el mercado y la política", en Artundo, Patricia. *El arte español en la Argentina 1890-1960*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, p. 17.

8 Las muestras de pinturas de escuelas europeas fueron frecuentes en la sede local de la galería Witcomb, pero se destacan las de artistas españoles, que fueron muy bien recibidas por el mercado rosarino. Ver Spinelli, María. "El Salón Witcomb de Rosario: primera década de actividades", en Artundo, Patricia. *El coleccionismo de arte en Rosario: colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*. Buenos Aires, Fundación Espigas/ CEHIPE, 2008.

de Fernand Maillaud (donación Augusto Floindrois[9], 1922) y *Sauvigny sur Alliers*, de Marius Hubert Robert, ésta última adquirida por la Comisión en Witcomb en 1924. Ese mismo año Juan B. Castagnino donó dos grabados de tema realista de Gustave René Pierre. La difusión del arte francés se había iniciado en 1912 con la "1er Exposition d'Art Francais" (con obras de Corot, Boudin y Fantin Latour entre otros) y su demanda prosperó en las décadas del 20 y 30 (en 1925 Witcomb presentó la "Exposition des tableaux, organisée par M. Domingo Viau" con obras provenientes de las Galeries Georges Petit de París) a la par que se consolidaban las colecciones más representativas de arte francés moderno y contemporáneo[10] en el país, entre ellas la del empresario local Enrique Astengo.

En 1925, la colección del museo sufrió una gran transformación con la llegada del legado del abogado rosarino Carlos Carlés, el cual fue cedido con la condición de que los cuadros fueran conservados y exhibidos en una de las salas del museo que llevaría su nombre.[11] Fermin Lejarza, Presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes, llevó adelante las gestiones agradeciendo "el noble gesto de los herederos del Dr. Carlés, que deja vinculado una vez más su nombre a esta ciudad que lo considera como uno de sus mejores hijos, pues lo supo honrar con su acción pública tan destacada en el país".[12] Mientras Carlés cumplía con su cargo de Director General de la Administración de Correos y Telégrafos, su interés por el arte lo había llevado a comunicarse vía postal con artistas europeos participantes del Salón de París, a

9 Augusto Floindrois había llegado a la ciudad como director y representante legal de la empresa francesa Hersent et fils que desde 1902 explotaba el puerto local y se destacó por ser un afamado coleccionista de arte francés y promotor de la construcción del campo artístico local, presidiendo la Alianza Francesa e integrando la asociación El Círculo. Expuso obras de su colección en el "Primer Salón de Bellas Artes" de 1913 celebrado en la Biblioteca Argentina, integró la Comisión Municipal de Bellas Artes, participó como jurado de admisión del "I Salón de Otoño" de 1917 y fue un activo promotor de la fundación del Museo Municipal de Bellas Artes en 1920. Según un *Álbum Biográfico* rosarino de 1916 fue "[…] una de las personalidades mas espectables del Rosario, siendo el verdadero prototipo del 'gran señor' francés".

10 Entre los años 20 y 30, se consolidaban en Buenos Aires las colecciones de Pellerano, Francisco Llobet, Rafael Bullrich y Antonio Santamarina, entre otras. En Rosario, la colección de Enrique Astengo se inclinaba hacia el amplio grupo de artistas participantes del salón parisino y los independientes, con predilección por la escuela francesa de 1830, en sintonía con el gusto y las pautas establecidas por los coleccionistas porteños. Para mayor información sobre la circulación del arte francés en la Argentina, ver Artundo, Patricia. *El arte francés en la Argentina 1890-1950*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.

11 Según consta en *Actas de la Comisión Municipal de Bellas Artes*, Nº 100, 1925.

12 En carta dirigida al Dr. José A. Campos en *Libros de Correspondencia de la Comisión Municipal de Bellas Artes*. Rosario, Nº 252, 1925.

quienes envió publicaciones de su autoría sugiriendo el envío de obras de arte a vuelta de correo. Documentos y cartas adheridos en el reverso de las telas confirman este intercambio postal llevado a cabo entre 1897 y 1898. Las 267 piezas europeas fueron inventariadas y clasificadas en el museo por Rubén Vila Ortiz, Fermín Lejarza y los pintores Alfredo Guido y Manuel Musto.[13] Cuatro años después, en la edición del *Catálogo General del Museo de Bellas Artes de Rosario* de 1929, sólo se publicaron las pinturas y dibujos firmados por Alfred Sisley, E. Hemery, Giuseppe Pellizza de Volpedo y Giovanni Segantini.[14] Si bien las piezas fueron conservadas, no existe documentación que compruebe la exposición del conjunto completo.

Durante la década del 30, los graves problemas económicos que afrontaba el museo llevaron a los integrantes de la Comisión a alquilar lugares de exhibición alternativos. La burguesía rosarina apoyó la gestión cediendo obras para las muestras que se realizaron en la sede de Córdoba 1039, entre ellas "Pintura Italiana Antigua" (junio, 1932), "Exposición de Pintura Española Antigua" (julio, 1932) y "Exposición de Pintura Antigua de los Países Bajos" (septiembre, 1932) que actualizaron el panorama del coleccionismo rosarino y prestigiaron a sus nuevos protagonistas. Mientras tanto se debatía el futuro del edificio del Museo Municipal que por fin fue inaugurado en 1937 tras años de desavenencias financieras y burocráticas. Donado por Rosa Tiscornia, madre de Juan Bautista Castagnino, y diseñado por los arquitectos Hilarión Hernández Larguía y Juan Manuel Newton, llevó el nombre del coleccionista y ex integrante de la Comisión Municipal de Bellas Artes fallecido inesperadamente en la década anterior. En esta nueva etapa, según el asiento en el libro de registro, el patrimonio heredado del antiguo museo ascendía a 663

13 En el acta 101 de 1925, se consigna: "Son designados los miembros de la Comisión Sres. Alfredo Guido y Rubén Vila Ortiz para que en unión del Presidente Dr. Lejarza inventaríen y clasifiquen los cuadros, dibujos, etc. que forman la Donación Carlés y aconsejen lo que estimen conveniente para su distribución y colocación". En el acta 102 del mismo año, "se designa al pintor Manuel Musto para formar parte integrante de la Comisión designada para catalogar y ordenar las obras que forman la donación", en *Actas de la Comisión Municipal de Bellas Artes*. Nº 101, año 1925.

14 En 1929 se edita el primer *Catálogo General del Museo de Bellas Artes de Rosario*. Allí se consignan con número de catálogo las siguientes obras de escuela europea: "28. Cabanas Oteiza. *La casa del viejo Bordari*, 35. Ramón de Zubiaurre. *Shanti el Atalayero*, 52. Valentin de Zubiaurre. *El Tío Romualdo*, 53. Antonio Maria Esquivel. *Busto de mujer*, 54. F. Pons Arnaud. *Paisaje*, 55. Fernand Maillaud. *Feria en Issoudun*, 57. Laurent Gsell. *Feria*". Luego, con los números 60 a 151, refiere a obras propiedad de la Comisión Nacional de Bellas Artes que habían sido enviadas al Museo Municipal y luego devueltas. De legado Carlés, a pesar de llevar cinco años en el museo, solo aparecen: "210. Sisley, *Village de Saint Mammes*, 211. Hemery , E., *Cabeza*, 212. Pelliza, *Cabeza de anciano*, 213. Segantini, *Boceto*".

obras de arte.[15] El entusiasmo por la apertura del moderno edificio y la prometedora gestión de Hernández Larguía al frente de su dirección impulsaron nuevas donaciones de arte europeo, entre ellas la de *Die sterbende mutter* de Leo Putz (Osvaldo Lauersdorf, 1937) y *Figura de mujer* de Joaquín Sorolla y *Vieja vasca* de Valentín de Zubiaurre (Rubén y Juan Vila Ortiz, 1940).[16]

En estos primeros años de gestión de la nueva Dirección Municipal de Cultura, con Manuel Castagnino a la cabeza, la difusión del arte francés cobró impulso con la gran exposición "La pintura francesa de David a nuestros días"[17], que llegó al Museo Municipal en 1939, luego de su primera escala en Buenos Aires. Además de piezas de colecciones públicas y privadas europeas, fueron incluidas pinturas del Museo Nacional de Bellas Artes, de colecciones privadas porteñas (Santamarina y Llobet, entre otras) y de los rosarinos Odilo Estévez, Enrique Astengo y el propio Castagnino. Dos de las pinturas más distinguidas (Pissarro y Troyon) ingresarían décadas más tarde al acervo público a través del legado de los descendientes de Astengo. La muestra fue acompañada por conferencias de su curador René Huyghe (conservador del museo del Louvre), Jorge Romero Brest, Julio Payró y Emilio Pettoruti y gozó de gran éxito de público y crítica. Ese año, Leonor Alvarado de Ortiz Grognet donó *Joie de vivre* de Adam Styka, considerado un orientalista de escuela francesa.

En 1942, cuando se hizo efectiva la donación de parte de la colección de *old masters* que había pertenecido a Juan B. Castagnino, la colección del museo fue considerada una de las más prestigiosas del país. Se sumaron al acervo tablas flamencas y telas de Ribera, Valdés Leal, Luca Giordano, Goya, Tiziano y Veronés entre otros. Este conjunto que por su cargo ha sido exhibido ininterrumpidamente, fue difundido con la publicación de un estudio de Julio E. Payró.[18] Posteriormente las donaciones de pintura europea fueron esporádicas y entre ellas cabe destacar la de *La culla vuota* de Vincenzo Irolli (familia Jacuzzi, 1974), que había sido exhibida con gran éxito en la exposición "Pintura Italiana del 800" de 1961.[19]

15 En *Inventario. Comisión Municipal de Bellas Artes*. Rosario, 1917, folio XX.

16 La donación incluyó también *En el café*, de Valentin Thibon de Libian; *Desnudo,* carbón de Alfredo Guido y *Paisaje,* óleo de Enrique Prins. En *Inventario. Comisión Municipal de Bellas Artes*. Rosario, 1917, folio XXX.

17 Catálogo *La pintura francesa de David a nuestros días*. Rosario, Dirección Municipal de Cultura, 31 de agosto al 10 de septiembre de 1939.

18 Payró, Julio. *Colección Castagnino-Obras de Arte Antiguo*. Rosario, 1943.

19 Catálogo *Pintura Italiana del Ochocientos*. Rosario, Museo Castagnino, 1961.

Recién en 1981, la aceptación del legado de los hermanos Celia y Héctor Astengo revitalizó el conjunto europeo de siglo XIX con firmas consagradas por la historia del arte y por el mercado internacional. A los óleos recibidos firmados por Charles Daubigny, Constant Troyon, Ignace Fantin Latour, Joaquin Sorolla y Bastida y Antoine Vollon, entre otros, se sumó en 2009 el conjunto de María Antonia, que permitió una mejor perspectiva de la que había sido la colección de su padre Enrique Astengo. El nuevo legado de pinturas adquiridas en anticuarios y galerías francesas, a veces a través de intermediarios porteños, a fines de los años 20 y principios de los 30, incluyó *La gardeuse de vaches*, firmada por Camille Pisarro en 1889[20] y puso de manifiesto su preferencia por el arte francés, especialmente por la escuela de 1830 con telas de Narcisse Díaz de la Peña, Eugene Boudin y Jules Dupré, entre otros.

Cuando el progreso convertía a Rosario en un polo económico cosmopolita, el arte tuvo un rol central en los programas de modernización e ilustración de la pujante ciudad. Desde los inicios del siglo XX hubo un progresivo aumento de la cantidad y calidad de obras de arte europeas exhibidas en galerías y salones que se concentraron en colecciones particulares locales, además de las adquiridas en Buenos Aires o en viajes por Europa. Las exposiciones de colecciones privadas de pintura europea se sucedieron en el Museo Municipal de Bellas Artes desde 1923 hasta la década del 60 exhibiendo pinturas notables que pertenecieron a Juan B. Castagnino, Enrique Astengo, Odilo Estévez, Rosa Tiscornia, Manuel Castagnino, Virginia Grognet de Ortiz, Pablo Recagno, Ricardo Jacuzzi, Fernando Chiesa, José María Settier, Dante Mantovani, Luis Corominas, E. Roselli de Rodríguez y Federico Boglione entre muchos otros.

El Museo Castagnino+macro resguarda piezas destacadas que apenas nos permiten vislumbrar la dimensión del acervo artístico que era atesorado en el ámbito privado local. La vocación filantrópica de sus benefactores y su generosa donación a la comunidad nos permiten reconocer hoy en la colección pública los ideales que consolidaron la circulación y consumo de bienes culturales destinados a las flamantes residencias locales levantadas en la primera mitad del siglo XX.

20 La pintura, que puede considerarse un *masterpiece* del artista, había participado en la muestra de "La pintura francesa. De David a nuestros días", realizada en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino entre el 31 de agosto y el 10 de septiembre de 1939, con curaduría de René Huyghe, en ese momento conservador del Departamento de Pinturas del Musée du Louvre. Ver catálogo *La Pintura Francesa de David a nuestros días*. Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes, 1939.

CATÁLOGO

Exposición Provincial del Rosario de Santa Fe: un espacio para las artes

Las exposiciones industriales, universales, nacionales y regionales se desarrollaron ampliamente en los países europeos y americanos a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. En Argentina las ferias se convirtieron en nuevos ámbitos de circulación de las producciones artísticas, tomando como modelo a las exposiciones universales europeas donde se articulaban junto al arte las nociones de raza, nación y progreso. Estos espacios fueron reproducidos en menor escala en el interior del país tal como sucedió en 1888 con la "Exposición Provincial del Rosario" organizada por el Club Industrial y el Estado provincial con el fin de seleccionar los productos que serían remitidos a la "Exposición Universal de París" de 1889.

En este certamen se incluyó una sección dedicada a las Bellas Artes dividida por disciplinas: pintura y dibujo, escultura y grabados y metales, para mostrarse como el punto de partida para la conformación de un campo artístico local, que hasta ese momento sólo se encontraba ocupado por los artistas extranjeros encargados de la decoración de las nuevas residencias que se construían en la ciudad y de la dirección de las academias de arte. No había público, ni críticos profesionales, ni revistas especializadas, ni museos, ni lugares específicos de exposición y comercialización de obras de arte.

La inclusión de la "fotografía artística", representada por los fotógrafos profesionales propietarios de las primeras casas de fotografía de Rosario y Santa Fe, dentro del sector de grabados, reveló el exitoso desarrollo que logró esta práctica a lo largo de la década de 1880 en toda la provincia, convirtiéndose en uno de los primeros ritos sociales de la modernidad. La fotografía fue la disciplina más premiada dentro de la sección de Bellas Artes favoreciendo el advenimiento de la práctica amateur que comenzó a generalizarse a partir de 1890.

> *Pero ¿qué objeto y qué méritos tienen entonces las obras presentadas?, se nos preguntará. La contestación es fácil: sirven de jalones para que los críticos futuros tengan puntos de comparación; sirven de estímulo para producir y mejorar, sirven de educación artística en forma instintiva para el pueblo; sirven, en fin, para demostrar que todos no trabajamos aquí "pro pane lucrando", puesto que el arte nace floreciente como nacen con pequeñas alitas las aves destinadas a enseñorearse del espacio. Ya sentimos el aleteo de ensayo de las Bellas Artes santafesinas, gritemos ¡eureka!* [Anónimo]. *La Capital.* Rosario, lunes 19 de noviembre de 1888.

VISTA PANORÁMICA
PROVINCIAL DEL
EXPOSICION
SORRENTO

DE LA EXPOSICION
ROSARIO DE STA FÉ
ROSARIO
REFERENCIAS
1 Boleteria.
2 BellasArtes.
3 Pabellon Principal en concurso.
4 Caballerizas.
5 Pesebreras para Carneros etc.
6 Instalaciones particulares.
7 Jardin.
8 Boulevard interior.
9 Kioskos particulares.
10 Modelo de Instalaciones Provinciales.
11 Entrada para carruajes al boulevard.
12 Rio Paraná.
13 Grutas Infantiles (montaña Rusa etc.)
14 Camino Real al Arroyito.
15 Linea F. Carril de Sunchales.
16 Arroyito de Ludueña.
17 Baños.
18 Gimnacia y Esgrima (Tiro al blanco etc.)
19 Corrales de aves (bipedos en general).
20 Fachada al Rio-(Puerto de la Exposicion).
21 Circo Ecuestre.
22 Terreno sobrante (para juegos hipicos etc.
23 Usina de Luz Electrica.
24 Comisaria.
25 Restaurant y Confiteria.
26 Habitaciones para empleados.

Juan Ferrazini y Cia.
Vista panorámica de la Exposición Provincial del Rosario de Santa Fe, 1888. Pág. 112 y 113
Cromolitografía - 60 x 84 cm
Colección Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc
Donación Ing. Augusto Fernández Díaz

En 1886, el estadígrafo, político y escritor Gabriel Carrasco en la cuarta edición de su obra *Descripción geográfica y estadística de la Provincia de Santa Fe* señalaba el importante desarrollo en Rosario de las "artes" vinculadas a las imprentas, fotografías y litografías, donde se podían "hacer impresiones tan buenas y acabadas como en cualquier capital". Existían 14 imprentas, 4 litografías y el número de periódicos impresos había aumentado de 6 en 1884 a 13 en 1886. Entre ellas, sobresalía la litografía de Juan Ferrazini que se había iniciado en 1884 como dibujante y grabador de matrices y que en 1887 abría las puertas de su empresa sobre la calle Rioja 184 con acceso también por la calle Progreso (hoy Mitre) con un motor a vapor de dos caballos de fuerza para mover sus prensas. Con una creciente demanda de trabajo se dedicó también a la tipografía, impresión de folletos, planos, pagarés, etiquetas, rayados de libros comerciales y papelería en general.

En 1888, el Club Industrial "Protección al trabajo" le encomendó la confección de un afiche litografiado para publicitar la "Exposición Provincial del Rosario" que organizaba junto al gobierno de la provincia de Santa Fe. Con la *Vista panorámica de la Exposición Provincial del Rosario de Santa Fe* Ferrazini dio forma a una de las primeras cromolitografías impresas en Rosario describiendo la zona de El Arroyito y las posibles vías de acceso a la exposición como el río Paraná, el Camino Real y el Ferrocarril de Sunchales además de referenciar todas las dependencias de la feria desde la boletería, la sección de Bellas Artes, los kioscos y bulevares interiores, las grutas infantiles (montaña rusa) y el circo ecuestre, los corrales, pesebreras para carneros y caballerizas, el restaurante y confitería hasta la habitación para los empleados. La imagen impresa por este litógrafo, diseñada seguramente por alguno de los organizadores junto a la medalla de premiación, distaba de la realidad de las intalaciones tal como lo denunció la prensa apenas inaugurada la exposición. Sin embargo, la calidad de sus impresiones y trabajos presentados en ese certamen le permitieron obtener la medalla de plata de la sección de "Grabados y esmaltes". **PM**

Pedro Blanqué
(Cataluyna, 1849 – Rosario, 1928)
Dr. José Gálvez, 1887
Óleo sobre tela - 52 x 39 cm
Colección Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc

Pedro Blanqué ha sido considerado uno de los precursores del arte rosarino junto al boliviano Francisco Ortega y al italiano Rafael Barone. Formado en la Academia de Bellas Artes de Barcelona, arribó con sus ideas republicanas a Buenos Aires en 1875 luego de la Restauración borbónica que dio fin a la experiencia democrática del Sexenio revolucionario (1868-1874) por la que había luchado. Se radicó en Rosario en 1880, al año siguiente estableció su academia de dibujo y pintura y fue profesor de dibujo en el Colegio Nacional. En esta primera etapa se dedicó a revelar tipos y costumbres de la región y a realizar retratos de los prominentes vecinos de la ciudad. Luego de recorrer el país, en 1887 reabrió su academia en Rosario y ejecutó los retratos de Bartolomé Mitre, Julio A. Roca y Juan Sugasti que pusieron en evidencia el valor de su producción artística.

Ese mismo año pintó el retrato del gobernador de la provincia de Santa Fe José Gálvez (1851-1910) Este estudio de pequeño formato que presenta al político conservador en su ornamentado gabinete de estudio junto a un tintero, papeles y libros, tomó como modelo el retrato fotográfico que lo representaba en su rol de estadista en la portada de la edición del Primer Censo General de la Provincia de Santa Fe. Luego, Blanqué ejecutó con variantes el retrato "de aparato" de importantes dimensiones (244 x 166 cm) que hoy se encuentra en el Rectorado de la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe. Una de estas dos obras fue presentada en la "Exposición Provincial del Rosario" en 1888, donde el artista recibió la crítica de la prensa opositora al gobierno de Gálvez ironizando sobre la "actitud conquistadora" en "traje de media noche" del gobernador santafesino.

A partir de esta fecha, comenzó su especialización en pintura de historia poniéndose a tono con los requerimientos visuales que el Estado argentino perseguía para la nacionalización de los inmigrantes. Con telas de gran formato dio forma a una iconografía histórica nacional apoyado en los trabajos de los historiadores Bartolomé Mitre, Estanislao Zeballos, David Peña y José Ignacio Garmendía, entre otros. Sus pinturas, adquiridas por las distintas jurisdicciones estatales, circularon reproducidas en láminas, postales y revistas. **PM**

Francisco Solano Ortega
(Chuquisaca, 1810 – Rosario, 1897)
Coronel Néstor Fernández, 1889
Óleo sobre tela - 74 x 60 cm. Con marco: 95 x 79 x 7 cm
Donación Dr. Néstor N. Fernández
Colección Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc

Ortega se radicó en Rosario en 1875, año en el que instaló una casa de fotografías y comenzó a dictar clases de dibujo en el Colegio Franco-Argentino. En 1881 inserto como vocal en la Comisión Directiva del Club Industrial se ocupó de los cursos de dibujo y en 1884 obtuvo una cátedra en el Colegio Nacional. Sus trabajos le otorgaron reconocimiento social. Fue el retratista más demandado por la elite dirigente rosarina, entre ellos se destacan el que le realizara a la presidenta de la Sociedad de Beneficencia Laureana Correa de Benegas, al periodista Eudoro Carrasco, al primer presidente de la Bolsa de Comercio Gregorio J. Machain, entre otros.

El retrato realizado en 1889 al Coronel Néstor Fernández (1832-1896), luego de su definitiva consagración pública en la "Exposición Provincial del Rosario", pone en evidencia su marcada predisposición por resaltar "la naturalidad de las expresiones y exacto parecido fisonómico" de sus retratados con la que lograba obtener una amplia clientela y el aval de la crítica. Para esa fecha, el "bizarro" militar rosarino ya era una figura respetada en el ámbito político y castrense por su trayectoria en defensa de la consolidación del Estado nacional. Fernández había formado parte del Ejército Grande que luchó en la batalla de Caseros (1852), en Cepeda (1859) y Pavón (1861) junto al ejército de la Confederación para integrar después el grupo de milicianos que defendieron las fronteras del sur de la provincia de Santa Fe del avance de los indígenas. Al mando del Batallón General San Martín libró las batallas de Sauce (1870) contra el rebelde Ricardo López Jordán, la de Santa Rosa (1874) contra el movimiento revolucionario liderado por el uruguayo José Miguel Arredondo y las de Olivera, Corrales Viejos y Puente Alsina (1880) contra las fuerzas que respondían al gobernador de Buenos Aires Carlos Tejedor. Su posicionamiento en favor de las fuerzas nacionales le posibilitó trabar amistad con el General Julio A. Roca y su círculo militar, a quienes acompañó en contra de los rebeldes que se levantaron en la Revolución del Parque (1890).

La bandera del Batallón San Martín y otros objetos personales fueron donados por sus hijos al Museo Histórico Provincial en 1939 con el fin de insertar la trayectoria militar de Fernández en la historia local y nacional. **PM**

Coronel NESTOR FERNANDEZ
1832 - 1895
Pintor FRANCISCO ORTEGA 1889
Donacion del Dr NESTOR N. FERNANDEZ

S. Zocchi

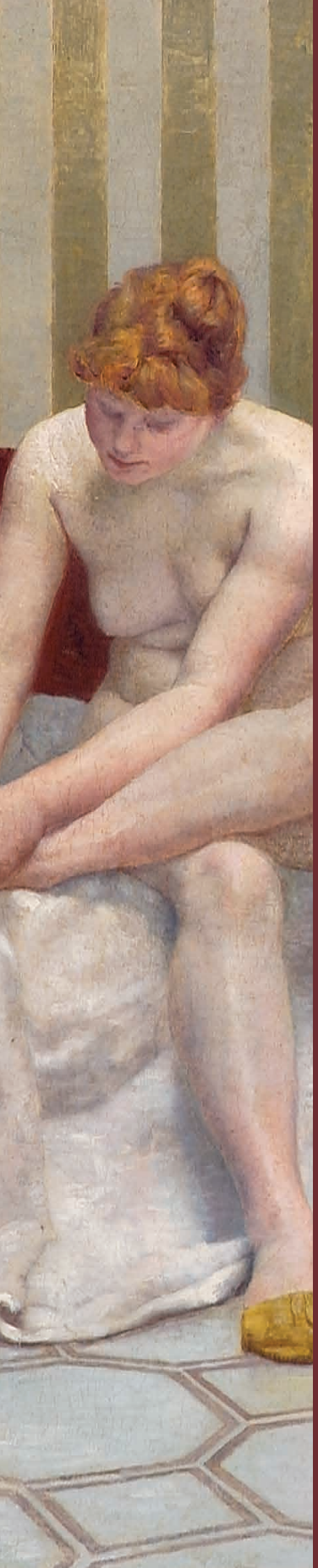
Salvador Zaino
(Pópoli, 1858 – Rosario, 1942)
Barrancas frente al río, 1890. Pág. 120
Óleo sobre cartón - 19 x 23 cm
Donación Aldo Lázzari, 1980
Firma en ángulo inferior derecho “S. Zaino”

Salvador Zaino
Vista del Parque Belgrano. Pág. 121
Óleo sobre cartón - 19 x 23 cm
Donación Aldo Lázzari, 1980
Firma en ángulo inferior derecho “S. Zaino”

Salvador Zaino inició su formación artística en la Academia de Bellas Artes de Génova y la continuó mas tarde en Roma. En su período italiano, se habría relacionado con los artistas Antonio Mancini (1852-1930), Teófilo Patini (1840-1906) y Francisco Michetti (1851-1929). En 1889 llegó a Rosario y en 1891 dictó clases en la Academia de Bellas Artes que compartió con su coterráneo Rafael Vicente Barone (1866-1953). Luego dirigió la Academia Rosarina de Bellas Artes, mas tarde Academia Estímulo de Bellas Artes. Se desempeñó como profesor de Dibujo en la Escuela Normal Nro. 1 desde el año 1900. Trabajó como decorador pintando murales para el Teatro El Círculo, el Círculo Italiano y residencias particulares, entre ellas la de la familia Astengo.

Zaino exploró las posibilidades de la mancha a la manera de sus maestros italianos *veristas* y *macchiaioli*. Resueltos en esta clave, los estudios *Vista del Parque Belgrano* y *Barrancas frente al río* forman parte del numeroso conjunto de vistas de la ciudad de Rosario que el artista realizó a su llegada. Pintó patios, caseríos, paisajes de las barrancas y del río utilizando una técnica de manchas empastadas que construyen volúmenes y atmósfera en términos de luz y color, sin descartar aspectos sensibles de raíz simbolista que derivan de las corrientes modernistas *ottocentistas*. Se destaca en su paleta el uso del violeta en las zonas de sombra, herencia que consagrarán sus discípulos de la siguiente generación. Los dos apuntes realizados a *plain air* pueden datarse en 1890 y representan la zona más antigua de la ciudad, en la que se emplaza la catedral -cuya cúpula fue remodelada entre 1882 y 1887- y el sitio donde décadas más tarde sería emplazado el Monumento Nacional a la Bandera.

Fueron donados al Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino por el hijo del pintor Alfredo Lazzari, sobrino político de Zaino. **MPLC**



Mujeres

En las décadas de entresiglos las figuras femeninas se multiplicaron en las artes plásticas como nunca antes. Los nuevos lugares que comenzaban a ocupar las mujeres en la sociedad sumaron nuevos estereotipos, deseos y temores a los ya sacralizados por el arte de Occidente. A las santas, diosas, ninfas, hechiceras y sirenas vinieron a sumarse las parisinas modernas en sus *toilettes*, las "buenas y malas" madres, las trabajadoras y las campesinas dolientes, las prostitutas, las bailarinas de cabaret y las *femmes fatales*.

Hemos puesto en diálogo grandes obras simbolistas destinadas a ser exhibidas, figuras a contraluz y desnudos suavemente eróticos orientados al gusto y el consumo burgués, junto con algunas *toilettes* modernas pintadas por artistas argentinos en Europa.

Joaquín Sorolla y Bastida
(Valencia, 1863 – Madrid, 1923)
Figura de mujer, ca. 1885/1889
Óleo sobre tela - 41 x 33 cm
Donación Rubén y Juan Vila Ortiz, 1940
Firmado "J. Sorolla Roma"

Retrato de mujer, firmado en Roma, puede datarse entre 1885 y 1889. En esos años Sorolla residió en Italia para perfeccionar su formación académica gracias a una beca otorgada por la Diputación de Valencia.

La protagonista de la tela es Clotilde García del Castillo (1865-1929), hija del prestigioso fotógrafo Antonio García Peris, mecenas y protector de Sorolla. En los años de estudio en Valencia, nuestro artista había conocido a su hijo Antonio García y al poco tiempo fue empleado como ayudante en el estudio fotográfico. El noviazgo entre los jóvenes aparentemente comenzó en 1879 y al regreso del pintor a Valencia en 1888 contrajeron matrimonio. Ese mismo año volvieron juntos a Italia y se radicaron en Asís. Sorolla pintó a su mujer en numerosos cuadros y tablitas de escenas familiares durante toda su vida.

En *Figura de mujer* la retrata de perfil mientras lee, con la típica vestimenta de interiores y cofia, la cual se cubría con un sombrero al salir a la calle. El estilo del lenguaje se relaciona con el de *Clotilde contemplando la Venus de Milo* (1889, Museo de Bellas Artes de Valencia) y el tema, con la cantidad de dibujos de momentos personales de Clotilde que se hallan en el Museo Sorolla de Madrid. La iconografía de la mujer leyendo, ensimismada, fue frecuente a fines de siglo XIX y puede interpretarse como un momento de intimidad y placer típico entre las actividades femeninas. Sorolla pintó y dibujó en varias ocasiones a Clotilde sorprendida en el acto de leer. Cabe destacar que la familia Sorolla poseyó una biblioteca de más de 1000 volúmenes que fue adquiriendo en el transcurso de su vida y que incluía cantidad de libros de arte, clásicos del Siglo de Oro español y autores contemporáneos. La lectura fue un hábito familiar que el pintor también legó en retratos de sus hijos.

Retrato de mujer fue donada al Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino en 1940 por Rubén y Juan Vila Ortiz, y es parte del extenso conjunto de pintura española que circuló a nivel local y nacional en los primeros años del siglo XX. **MPLC**

Vincenzo Irolli
(Nápoles, 1860–1949)
La cuna vacía. Pág. 128 y 129
Óleo sobre tela - 129 x 227 cm
Donación familia Jacuzzi, 1974
Firma en ángulo inferior derecho “V. Irolli”

Francesco Irolli inició sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Nápoles en 1877 bajo la dirección de Gioacchino Toma (1836-1891), maestro del *verismo* italiano. En 1879, la tela *La felice remembranza* recibió el Primer Premio en la Exposición de la Sociedad Promotrice Salvatore Rosa de Nápoles a la que concurrió hasta 1915. Luego, su obra se inspiró en la de Francesco Michetti (1851-1929) y Antonio Mancini (1852-1930). Expuso en muestras nacionales e internacionales obteniendo pronta popularidad por sus pinturas de imágenes napolitanas, paisajes y escenas de la vida cotidiana. Participó del Salón de París (1905) y de la Bienal de Venecia (1922 y 1924). Fue miembro del Círculo Artístico Napolitano desde 1890 y profesor honorario de la Academia desde 1902.

El asunto de la muerte de los niños y su alusión a través de la "cuna vacía" fue retomado durante la segunda mitad de siglo XIX por el realismo. La *Culla vuota* de Irolli representa un tema de inspiración dramática, típico de la escuela napolitana *ottocentesca*. El tema refiere a la tradición del *verismo* literario italiano, a la exaltación de la emoción y el desamparo de los personajes de clase campesina y popular. Irolli compone la imagen con pinceladas cortas y empastadas en capas espesas de colores vibrantes, anima sus figuras con gestos expresivos y logra originales efectos de atmósfera y luz con la utilización de blancos de color y contrastes. La *Culla Vuota* fue exhibida en Roma, en la exposición de la Societá di Amatori e Cultori di Belli Arti en 1908.

Con respecto a la iconografía, vale destacar que se trata de un tema frecuente, cuya referencia más antigua tal vez sea la pintura *Maria Antonieta con sus hijos,* pintada por Elisabeth Vigée Le Brun en 1787 y exhibida en el Salón de 1788. En la escena, una cuna vacía sugiere la muerte de Marie Sophie por tuberculosis al año de edad. Vale destacar también la versión de *La culla vuota* (1881) de Giovanni Segantini, expuesta en la Academia de Brera en 1883 -hoy colección del Museo de Pacenza- y que tal vez Irolli conoció en su época. **MPLC**

Leo Putz
(Merano, 1869–1940)
Die Sterbende Mutter, 1897
Óleo sobre tela - 211 x 188 cm
Donación Osvaldo Lauersdorf, 1937
Firma en ángulo inferior derecho "L. Putz 97"
Procedencia: Kunstsalon Emil Richter, Dresden. Nro. 170

Leo Putz inició sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Munich y los continuó en París en la Académie Julian junto a Adolphe Bouguereau y Benjamin Constant. A su regreso, fue discípulo del fundador de la *Secesión* de Munich, Paul Hoecker. Allí expuso desde 1895 y fue miembro desde 1896. Colaboró en la revista *Jugend* y participó de la fundación de la *Die Scholle* con un grupo de seguidores del *jugendstil* y de los temas simbolistas religiosos, mitológicos y alegóricos. En los inicios del siglo XX comenzó su período impresionista. En 1929 viajó a Brasil y Argentina y hasta 1933 trabajó como profesor en la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro. A su regreso, realizó una exposición en Munich (1935).

Putz pintó *Die Sterbende Mutter* durante su etapa simbolista. En 1897 fue exhibida en la *Secesión* de Munich como *Von Tod zum Leben*. De tema trágico, se la cita en la revista *Zeitschrift für Christliche Kunst* (1897) como una escena de una mujer yacente que recibe el beso de la muerte mientras otra protege a su hijo acercándoselo al pecho. El año anterior había exhibido *Vanitas*, una alegoría que cosechó destacadas críticas por el virtuosismo del artista en la representación del cuerpo femenino en escorzo. *Die Sterbende Mutter* despliega arabescos y decoraciones típicas del modernismo y evoca estados anímicos, creando una atmósfera de fantasía y ensoñación en la que abundan efectos estéticos. Una segunda versión del mismo tema -con algunos cambios en su composición- aparece junto a *Vanitas* en una foto tomada en el taller del pintor publicada en la revista *Tirol* el año 1919.

La tela fue donada al museo en 1937 -el mismo año de su inauguración- por el escultor Osvaldo Lauersdorf, integrante de la Dirección Municipal de Cultura de Rosario (1937-1939). Vale destacar que la obra de Putz no fue ajena al ambiente artístico local: una reseña de su obra por F. Gos fue publicada en *Augusta* en 1919 y una nota de José Frances, en el *Anuario Plástica* en 1936, en vida del artista. **MPLC**

Ignacio Pinazo Camerlench
(Valencia, 1849 – Godella, 1916)
Sin título, ca. 1877
Óleo sobre tela - 47 x 36 cm
Donación María Antonia Astengo, 2009
Firmado en ángulo inferior derecho "Y. Pinazo"

Ignacio Pinazo inició su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Realizó viajes de estudio a Italia en 1873 y 1876, donde conoció a Mariano Fortuny. En 1881 regresó a Valencia y ejerció como profesor en la escuela de Bellas Artes. En 1899 obtuvo el Primer Premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes y, en 1912, la Medalla de Honor. Fue nombrado académico en las Academias de San Carlos y de San Fernando.

El pequeño desnudo femenino o *academia* -como lo llaman los españoles- firmado por Pinazo en Roma puede datarse hacia 1877. Entre 1876 y 1880 nuestro artista fue pensionado para continuar sus estudios en Roma, considerada un punto de confluencia artística internacional por la actividad de las rigurosas academias de bellas artes. Desde allí cumplió con sus envíos que consolidaron su carrera y realizó cientos de estudios y apuntes de marinas, paisajes urbanos, tipos populares, temas de historia y desnudos. Atraído por los pintores venecianos y por las innovaciones fortunianas, estudió los efectos de luz en la atmósfera y los de luz y contraluz en modelos observados en la intimidad del taller.

Entre 1877 y 1879, Pinazo pintó y dibujó cantidad de ejercicios académicos con el tema del desnudo y también derivó en interpretaciones y perspectivas renovadas, estimulado por las prácticas con modelo vivo. En este conjunto se destaca una serie mas espontánea e íntima a la que pertenecen nuestra tela y dos estudios similares de la colección del *Institut Valencià d'Art Modern* (IVAM): una acuarela fechada ese mismo año (cat. nro. 911) y un boceto al óleo que se reproduce en el catálogo *Pinazo en Italia* (cat. nro. 126). Los tres retoman la pose de *Desnudo femenino* pintado en 1874, un estudio de la espalda de la modelo, inclinada sobre sí y envuelta en paños apenas esbozados. Pinazo se concentra en la relación artista-modelo y en el desnudo como principio revelador de belleza. Utiliza la mancha para definir los efectos de luz de los pliegues de los paños y acentuar el modo inacabado que define su lenguaje. Las telas *Las hijas de Cid* (1879) y *Desnudo de frente* o *Friné* (ca. 1880) representan la culminación de estos estudios. **MPLC**

A. Pinazo

Eduardo Schiaffino
(Buenos Aires, 1858–1935)
Aprés le bain o ***Desnudo***, 1888
Óleo sobre tela - 50 x 57 cm
Adquisición 21 de julio de 1942
Firmado ángulo inferior izquierdo: "E. SCHIAFFINO- PARÍS. 88"

Aprés le bain forma parte del conjunto de desnudos modernos y provocativos que, desde 1889, fueron remitidos desde París por Eduardo Schiaffino, quien con estos sembró escándalo y ruidosas polémicas. Esta pintura fue expuesta, junto a un dibujo preparatorio a lápiz, en el "Segundo Salón del Ateneo" en noviembre de 1894 junto a otras cinco obras del artista que en su mayoría ya habían sido expuestas y que fueron duramente criticadas en los diarios, entre ellas el cuadro *Reposo*.

Tal vez sea éste el más radical de aquellos desnudos modernos: ubicada en un cuarto de baño burgués, abundante en detalles que ubicaban la escena sin ambigüedades en el tiempo presente, la figura desnuda se repliega en una pose no convencional tratada con una técnica y paleta que la alejan del ilusionismo convencional. Las sombras verdosas, en contraste con los rojos dominantes de la composición, otorgan a este desnudo una cualidad fría y un impactante efecto realista que fue calificado de duro y extremo aun por críticos que expresaron su adhesión y admiración por el pintor líder del Ateneo. El desnudo fue para Schiaffino un frente de batalla importante en su cruzada por el arte moderno francés en Buenos Aires. Fueron muchas las polémicas que sostuvo en defensa de aquellos cuadros sin asunto bíblico o mitológico, que incluían tanto impactantes desnudos no convencionales como obras "desdibujadas" y consideradas de mal gusto. En ocasión de la exhibición de esta obra en el Ateneo, Roberto J. Payró escribió e imaginó en las páginas de *La Nación* que la protagonista del cuadro sería una prostituta:

> Es una *Pomonade* de cabellos teñidos de rojo, que se enjuga después de haber salido del baño. Una de sus fuertes piernas está cruzada sobre la otra, y el cuerpo, de carnes duras y abundosas, se inclina hacia adelante, mientras que los brazos operan con la toalla, secando un pie. Podría hacerse la historia de esa mujer, ha poco llegada a París de una aldea lejana, y *mise dans ses meubles* por un ricacho aficionado a las opulencias. No es una dama, ni ha tenido aún el tiempo de afinarse en su nueva vida; podría ser Naná, pero nunca Manón. Ha de hablar fuerte, ha de ser voluntariosa y grosera... Los que buscan la belleza convencional de la línea, no han de gustar de ese cuadro, que es de un realismo duro. **LMC**

E. Sc IAFFINO _ PARIS. 88

José Bouchet
(Pontevedra, 1853 – Buenos Aires, 1919)
Sin título (registrada como ***De Buenos Aires a Ramos Mejía)***, 1904
Óleo sobre cartón - 9 x 14 cm
Donación Nicolás Amuchástegui, 1942

Juan Manuel Blanes fue el maestro de José Bouchet y quien lo inició en las composiciones de tema histórico. En 1871 pintó *Episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*. En 1875 viajó con una beca a Europa y en Florencia asistió al taller de Antonio Císeri. De regreso en Buenos Aires pintó asuntos históricos y de costumbres, entre ellos *El General San Martín recorriendo el campamento El Plumerillo* (1901) y *Fundación de Buenos Aires* (1910). Fue miembro fundador de La Colmena Artística y ejerció la docencia en el Colegio Nacional Buenos Aires.

Según el sello postal impreso en el reverso, el pequeño óleo pintado por José Bouchet en una tarjeta postal fue enviado al Dr. Nicolás Amuchástegui (padre) desde Buenos Aires a Ramos Mejía el 9 de agosto de 1904. El abogado y el pintor se habían relacionado a fines de siglo XIX y principios del XX cuando éste pintó su retrato, luego donado al museo por su hijo Nicolás Amuchástegui Peñaloza en 1942.

El tema podría interpretarse como afín a los de la pintura galante destinada al deleite aristocrático. Sus asuntos -inspirados en fiestas cortesanas, aventuras amorosas, escenarios pastoriles y personajes mitológicos- evocan la sensualidad femenina. De rasgos modernistas, el desnudo femenino adopta una pose forzada, curvilínea y despliega su melena pelirroja en un escenario bucólico que el artista resuelve con toques de pincel. La pequeña composición manifiesta la libertad expresiva de quien afronta el tema con despreocupación y espontaneidad, potenciando el poder de seducción de la imagen.

El cartón integró un conjunto de dibujos al que su donante se refiere como "un álbum de 'postales' y de 'apuntes'", que también incluye firmas como Quirós, Malinverno y Sívori, entre otros. En una carta mecanografiada fechada el 14 de febrero de 1942 que dirige al Presidente de la Dirección Municipal de Cultura, Don Juan Manuel Castagnino[1] confirma que algunas de las pequeñas composiciones fueron recibidas como herencia de su padre. **MPLC**

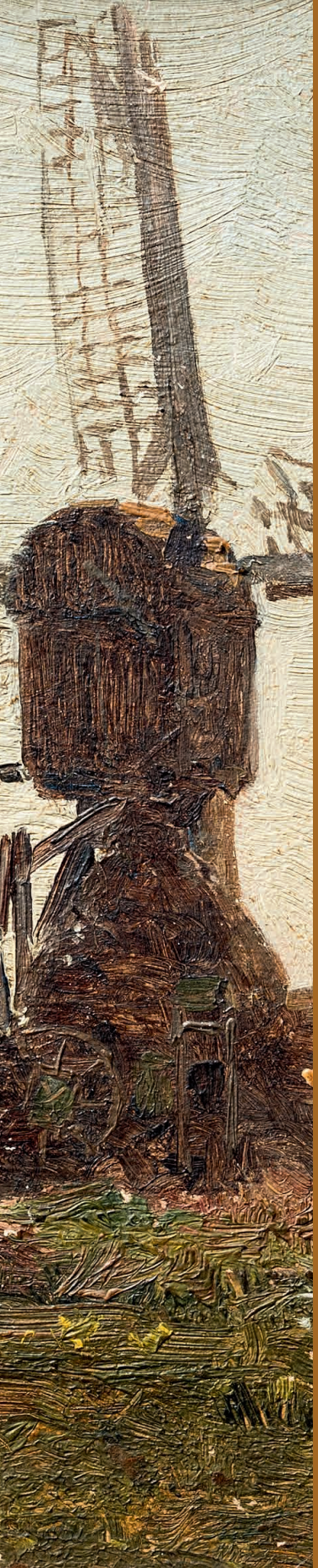
1 En Archivo del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.

Boucher

Eduardo Sívori
(Buenos Aires, 1847–1918)
Fantaisie o ***La mujer y el espejo***, 1889
Óleo sobre tela - 56,5 x 39,4 cm
Adquisición 21 de julio 1942
Firmado y fechado ángulo superior izquierdo: "E. Sivori / 1889"
Lleva etiqueta en el reverso de Leon Souty, Bvd. Haussmann, París

Faintasie (o *La mujer y el espejo*) fue pintada por Eduardo Sívori en París en 1889, dos años después de su resonante (y escandaloso) triunfo en el Salón y en el Ateneo de Buenos Aires con *Le lever de la bonne* (1887). Precisamente en el lujoso libro de firmas con el que la Sociedad Estímulo de Bellas Artes homenajeó y obsequió al artista (y del cual él utilizó las páginas restantes para pegar recortes de prensa y fotos de sus otras obras a lo largo de varios años) figura una fotografía de *Faintaisie* con la siguiente inscripción: "*Faintaisie* – perteneció al Sr. Leloir. 1889" (f. 67, col. Sucesión Mario Canale). Ya en la "Exposición Póstuma" de 1919 la obra figuraba como propiedad de otro coleccionista: la Sra. J. S. de Vucassovich (cat. Nº 77).

La obra, de marcado carácter moderno, pinceladas abiertas y paleta luminosa, presenta una escena de *toilette* contemporánea y ligeramente erótica, con una modelo de tez blanca y apariencia burguesa. El ámbito es ambiguo, lleno de transparencias y efectos de luz sobre un fondo impreciso cuyo mobiliario sugiere un interior distinguido, alejado del ambiente sórdido que Sívori había desplegado en su escena de *toilette* de clase trabajadora en 1887. La obra podría también vincularse con las representaciones de la prostituta moderna en su *toilette*, que en esos años ocupaba un lugar importante en la obra de los artistas modernos parisinos quienes seguían una vía que había abierto Edouard Manet poco antes y que tenía como exponentes a Henri Gervex o a Jean Jacques Henner entre otros. En ese mismo año Eduardo Sívori participó en el Salón de París con otra obra que podría considerarse muy cercana a esta llamada *Dolce far niente*, en la que aparecía una mujer desnuda tendida sensualmente sobre una manta de piel. Otras obras de esos años, en cambio, como *La mort d'un paysan* (Salón de 1888) y *Sans Famille* (1889) aparecen como una continuación de su vertiente naturalista, en tanto estas por su estilo y temática aparecen más cercanas al impresionismo. **LMC**



Colección Carlés

Carlos Carlés, Director General
de Correos y Telégrafos 1891-1898

Entre 1897 y 1898, el Dr. Carlos Carlés (Rosario, 1897 – Buenos Aires, 1925) recibió casi trescientas obras (pinturas, dibujos y grabados) en pequeño formato dedicadas a él por un amplísimo rango de artistas contemporáneos –casi todos expositores en el Salón de París.

¿Cómo logró reunir una colección tan vasta en poco más de un año?

La carta enviada a Giuseppe Pellizza y las respuestas que encontramos adosadas a muchos otros cuadros nos hacen suponer que todos aquellos artistas recibieron cartas similares, acompañadas por las prestigiosas publicaciones que les enviaba el Director de Correos y Telégrafos de la Argentina. Tal vez con la esperanza de ver sus obras reproducidas en estampillas o postales, el grado de respuesta que obtuvo parece haber sido muy alto.

En 1898 Carlés renunció al Correo para asumir como Diputado Nacional por la Provincia de Santa Fe. Legó toda su colección al Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario, su ciudad natal, con cargo de exhibición permanente en una sala que llevaría su nombre. La colección fue inmediatamente inventariada y clasificada por Alfredo Guido, Rubén Vila Ortiz, Fermín Lejarza y Manuel Musto.

Mónica Farkas

Nicolás Gulli
(Palmi, 1866 – Buenos Aires, 1955)
Busto del Dr. Carlos Carlés, ca. 1903
Mármol - 78 x 52 x 43 cm
Legado Carlos Carlés, 1925

Nicolás Gulli inició su formación artística en la Escuela de Arte de Reggio Calabria y se especializó en escultura en el Instituto Real de Bellas Artes de Nápoles junto a Achille D'Orsi, quien lo orientó al realismo. Cuando volvió a Calabria, instaló su taller en Palmi y realizó piezas de tema religioso, retratos y monumentos funerarios. Todavía en Italia, participó de la "Exposición Internacional de Arte" de Venecia de 1895. Llegó a Buenos Aires en 1901 y rápidamente se relacionó con el ambiente artístico local. En 1904, el arquitecto francés Augusto Plou lo convocó para realizar el adorno escultórico del Teatro Colón de Rosario junto al pintor Nazareno Orlandi y al año siguiente para las obras del Teatro Municipal de Santa Fe, donde modeló el grupo *Apolo tocando la Lira* instalado en la cumbre del edificio. Participó de la "Exposición Internacional del Centenario" con *El chico y la gallina* que luego fue donada a la ciudad de Buenos Aires y emplazada en la Plaza San Martín.

Nicolás Gulli envió el *Busto del Dr. Carlos Carlés* al Salón de Bellas Artes de 1903 organizado por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y fue premiado con la distinción de Juan M. Larrazábal. A poco de establecerse en Buenos Aires, el escultor italiano gozaba del reconocimiento de sus pares y formaba parte de los grupos El Ateneo y la Colmena Artística. Realizada a partir de una única pieza de mármol, la obra da cuenta de la rigurosa técnica del artista y de su habilidad para captar el carácter y el gesto de su retratado. La crónica de *La Nación* referida al Salón destaca su potencia "observo con placer un vigoroso busto del Dr. Carlés, del Sr. Gulli".[1]

El Dr. Carlés había renunciado en 1898 al cargo de Director de Correos y Telégrafos de la Nación que ocupaba desde 1891. Luego, continuó su destacada carrera política como diputado nacional durante los períodos 1906 -1910 y 1910-1914. El busto de mármol formaba parte de la colección de obras de arte de su propiedad que legó a su muerte al Museo de Bellas Artes de Rosario, su ciudad natal. **MPLC**

1 "Formas y colores en la Exposición de Bellas Artes. Impresiones, notas", *La Nación*. Argentina, 22 de mayo de 1903.

Ulpiano Checa
(Colmenar de Oreja, 1860 - Dax, 1916)

Boceto

Acuarela sobre papel - 40 x 63 cm
Legado Carlos Carlés, 1925
Firmado ángulo inferior izquierdo "Al Sr. Carlés, U. Checa, París, 1898, (boceto)"

Ulpiano Checa inició su formación en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y los continuó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1884 fue pensionado para asistir a la Academia Española de Roma. Su primer envío desde allí fue la tela *La ninfa Egenia dictando las leyes a Numa Pompilio*. Luego, *La invasión de los bárbaros* recibió la primera medalla de la "Exposición Nacional" de 1887 y la segunda en la Universal de Viena de 1888. A fines de 1887 se instaló en París y participó del Salón de Bellas Artes donde recibió una tercera medalla en 1890. A principios de siglo XX viajó a Sudamérica y expuso en Buenos Aires y Montevideo. Durante su última estadía en la capital argentina pintó el retrato ecuestre del Gral. Bartolomé Mitre que hoy es parte de la colección del Museo Mitre. Fue condecorado con la Orden de Carlos III de España y con la Legión de Honor francesa.

Checa fue reconocido por sus composiciones de tema histórico en los que acentúa el aspecto narrativo y dedica exactitud a los detalles y vestuario, inspirado fundamentalmente en la literatura. Su enfoque de las perspectivas, el dinamismo de las escenas y la calidad de su dibujo son característicos de su estilo.

Boceto es un estudio de una escena ecuestre, típica de su producción de las décadas de 1880 y 1890. Los hunos, bárbaros, romanos o árabes al galope de caballos fue un recurso muy utilizado por nuestro artista, con el que impacta por su logrado movimiento e ímpetu. La pincelada expresiva y suelta de la acuarela define efectos de luz, perfila las formas y acompaña la agilidad de la composición. Firmada en París en 1898, está dedicada al Dr. Carlos Carlés cuando éste ocupaba en cargo de Director de Correos y Telégrafos de la Nación. **MPLC**

Boceto
al Señor Carlos Carbó
V. Checa
París 1918

Giuseppe Pellizza de Volpedo
(Volpedo, 1868–1907)
***Cabeza de anciano*, 1889**
Óleo sobre tela - 49 x 33 cm
Legado Carlos Carlés, 1925
Firma en ángulo inferior izquierdo "G. Pellizza. Bérgamo 1889"

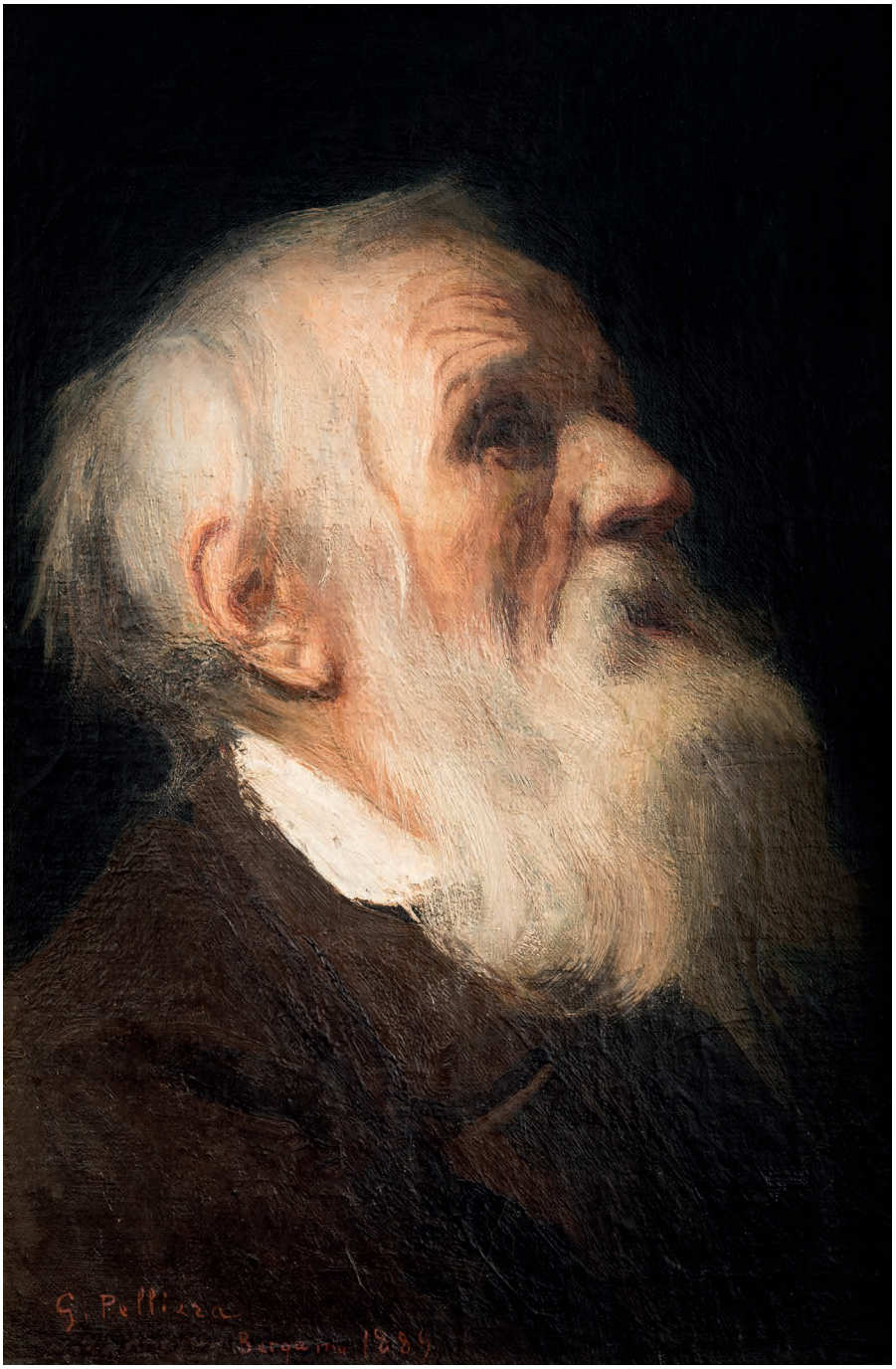
Pintor piamontés, se formó en la Academia de Brera entre 1884 y 1887. Continuó sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Florencia (1888) -donde Giovanni Fattori (1825-1908) fue su maestro- y en la Academia Carrara de Bérgamo (1888-1890). Entre 1889 y 1890 se instaló en su ciudad natal y comenzó a usar "de Volpedo" en su firma. En 1891 realizó su primer envío a la Trienal de Milán, donde su obra fue destacada y reconocida.

En 1897, el Dr. Carlos Carlés envió publicaciones de la Dirección General de Correos y Telégrafos a Giuseppe Pellizza. En la carta que acompañó el envío manifestaba "su ardiente deseo de poseer un boceto firmado por una personalidad como la del Sr. Pellizza, que goza de fama mundial, para enriquecer la biblioteca de esa dirección".

A vuelta de correo, *Cabeza de anciano* fue enviada a Buenos Aires el 17 de agosto de 1898 junto a dos publicaciones referidas a su obra y una carta, en la que explica que la pintura fue realizada en la época en que concurría a la Academia Carrara de Bérgamo. Allí había asistido durante dos años al curso del retratista Cesare Tallone (1853-1919), donde había adquirido su característica concepción *verista* de la figura humana.

Cabeza de anciano puede ponerse en relación con las obras fechadas a fines de los ochenta, como *Ricordo di un dolore* (1889), *Ritrato di mio papa* (1890), *Ritrato di mia mamma* (1890), todas de concepción realista. En esta etapa, Pellizza pinta familiares cercanos o gente sencilla que le permiten profundizar en su capacidad de expresión y utiliza una paleta dramática, reducida a tierras, blancos y negros que trabaja con hábiles modelados para lograr volúmenes y contrastes de luz.

Al iniciar el siglo, pintó su obra de gran formato *Il Quarto Stato* (1898-1901, Museo del Novecento, Milán, Italia), inicialmente titulada *Il cammino dei lavoratori*, que se convertiría en un ícono de la pintura italiana de la época. **MPLC**


G. Pellizza
Bergamo 1884

Baldomero Galofre
(Reus, 1846 – Barcelona, 1902)
Paisaje con figuras, 1898
Óleo sobre tabla - 18 x 32 cm
Legado Carlos Carlés, 1925
Firma en ángulo inferior derecho "A mi amigo D. Carlos Carlés.
B. Galofre Castillo de Aro. Marzo 98"

Baldomero Galofre se formó junto al pintor realista Ramón Martí Alsina y luego en la Academia de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona. En 1871 trabajó para la revista *La Ilustración Española y Americana* de Madrid. Fue pensionado en la Academia Española de Bellas Artes de Roma entre 1874 y 1884 -donde conoció la obra de Fortuny- y desde 1886 se radicó definitivamente en Barcelona.

Galofre adhirió al realismo costumbrista. Hacia 1890 gestó el proyecto *España pintoresca*, que publicó *La Ilustración Artística*. Su propósito fue documentar la diversidad de tradiciones de las regiones españolas, para lo que viajó por todo el país realizando estudios y bocetos. Inspirado en cantares y romances populares, pintó procesiones, fiestas y escenas en las que profundizó y difundió el tema del espíritu popular hispano.

En esa clave, *Paisaje con figuras* representa un grupo ataviado con trajes típicos. Jinetes, carpas y banderas completan la escena, tal vez referida a una fiesta popular. El sitio es Castillo de Aro, pueblo catalán donde se conservan los restos del castillo de Benedormiens, documentado desde el siglo XI y construido para preservar el ataque de los musulmanes. En el reverso del enmarcado, se halla pegada una carta de texto ilegible, fechada y firmada por el artista en Barcelona el 6 de mayo de 1898.

Galofre y Carlos Carlés intercambiaron correspondencia entre 1897 y 1898. El museo conserva una carta con bocetos en la que el artista elogia un proyecto de ley referido a la propiedad artística y literaria que gestiona Carlés -en ese momento Director de Correos y Telégrafos de la Nación- y agradece el interés demostrado por su obra *España pintoresca*. También comenta su intención de exhibir su obra en las ciudades americanas. En noviembre de ese mismo año, Galofre integró una exposición de arte español en el salón Witcomb organizada por el marchand José Artal. Las muestras se sucedieron desde 1899 y en 1902, la galería realizó una exposición en su homenaje en el marco del auge del arte hispano en el país, que cobró mayor ímpetu en las primeras décadas del siglo XX. **MPLC**

a mi estimado amigo
D. Carlos Carlos.
D. GALOFRE.
Castillo de Aro Marzo 98.

Giovanni Fattori
(Livorno, 1825 – Florencia, 1908)
Figura ecuestre, ca. 1896
Acuarela sobre papel - 30 x 23 cm
Legado Carlos Carlés, 1925
Firma en ángulo inferior izquierdo "Gio. Fattori"

Pintor y grabador italiano, inició su formación en su ciudad natal junto a Giuseppe Boldini (1822-1898). En 1846 en Florencia, estudió junto a Giuseppe Bezzuoli (1784-1855) y asistió irregularmente a la Academia de Bellas Artes mientras participaba activamente de las acciones de la revolución en forma clandestina (1848-1849). En la década del 50 frecuentó el grupo de los *macchiaioli*, pero su interés por la pintura de historia y de tema literario lo mantuvieron apegado a conceptos tradicionales de la pintura. *Campo italiano después de la batalla de Magenta* (1861, hoy en la Galería de Arte Moderno del Palazzo Pitti) es considerada una de las telas mas destacadas de esta etapa. En 1875 viajó a París y conoció la pintura de Corot y de la Escuela de Barbizon. En esta nueva etapa, sus estancias en la *maremma* se hicieron cada vez mas frecuentes y sus temas se inspiraron en el paisaje y los tipos de la campiña toscana. Recibió, entre otros, el primer premio en la "Exposición Internacional" en Colonia (1889); mención especial en la "Exposición Universal" de París (1889); medalla de oro en la "Exposición Universal" de París (1900).

Figura ecuestre es uno de varios estudios preparatorios realizados para la pintura *Campo romano* (1896) que se halla en el Museo Fattori de Livorno. La acuarela representa un *butteri*, típico cuidador de caballos de la campiña italiana que cabalga el *maremmano*. Desde la década del 80, Fattori se inclinó por una pintura de concepción naturalista y temas de contenido social. Entre ellos, los que refieren a la vida en la *Maremma* constituyeron un motivo esencial en esta etapa. Interpretó sus paisajes y su luz con una técnica en la que superó la *macchia* sintetizando las formas y utilizando blancos de color con los que logra sugerir la luz intensa del paisaje toscano. Consagrado en la Italia de fin de siglo, su pintura tuvo un lugar destacado en el *novecento* italiano. **MPLC**

Vittorio Avanzi
(Verona, 1850 – Campofontana, 1913)
Paisaje, ca. 1898
Óleo sobre tela - 48,3 x 35 cm
Donación Carlés, 1925
Firmado en ángulo inferior izquierdo "Vittorio Avanzi"

Pintor paisajista, inició sus estudios en su ciudad natal y luego los perfeccionó en la Academia de Munich.

En 1878 fue nombrado integrante de la Academia Cignaroli de Verona. Recibió importantes distinciones y tuvo una activa participación en exposiciones italianas, entre ellas: "Exposición Internacional de Arte" de Venecia (1895, 1897, 1898, 1899); en la Sociedad de Bellas Artes de Verona (1867-1912), Palacio de Cristal de Munich (1901). Su pintura trató temas italianos, entre ellos vistas y marinas de Capri y ruinas venecianas fueron sus motivos mas difundidos.

De influencia *macchiaiolista*, *Paisaje* se caracteriza por una concepción de la escena en clave de luz y color. Avanzi compone la imagen con una perspectiva central y destaca los reflejos de la luz solar con una paleta de colores cálidos y ocres luminosos que aplica con toques del pincel. Sus estudios de paisajes a *plain air* lo ubican como uno de los destacados artistas ottocentistas veroneses. **MPLC**

Paul Joseph Constantin Gabriel
(Amsterdam, 1828 – Scheveningen, 1903)
Paisaje
Óleo sobre tabla - 14 x 21 cm
Firma en ángulo inferior derecho "Gabriel"

Integró la Escuela de La Haya, cuya actividad constituyó un hito artístico en Holanda entre 1870 y 1900. Impulsados por un naturalismo de raíz romántica, sus artistas pintaron al aire libre escenas cotidianas y vistas de la naturaleza inspirados en la pintura holandesa de siglo XVII y en la de los pintores franceses de la Escuela de Barbizón.

Gabriel asistió a la Academia de Bellas Artes de Amsterdam. Luego fue discípulo de B. C. Koelkoek (1803-1862) y de Cornelis Lieste (1817-1861), donde conoció al pintor Anton Mauve (1838-1888) con quien trabajó frecuentemente. Entre 1853 y 1856 vivió en la villa de Oosterbeek, conocida como la *Barbizón holandesa*. Allí formó parte de un grupo de artistas jóvenes -seguidores de Johannes Warnardus Bilders (1811-1890)- que pintaban a *plain air*. Vivió una temporada en Bruselas donde conoció a Willem Roelofs (1822-1897), pero en 1864 decidió regresar definitivamente a Holanda y adquirir una casa en Scheveningen. En los últimos años del siglo XIX fue reconocido en su país natal, cuando el *Gemeentemuseum* de La Haya compró obra suya en 1890.

Paisaje es un estudio de pequeño formato que representa un motivo típico holandés. Influenciado por la obra de los artistas franceses de Barbizón a la que fue introducido por Roelofs en Bruselas, Gabriel se inclinó hacia una pintura naturalista de raíz romántica. El pintor utiliza pequeñas tablas para pintar al aire libre y traducir los efectos de la luz y la atmósfera en vistas de canales, *polders* y molinos. Los artistas de la escuela de La Haya tuvieron preferencia por ubicar sus motivos en el centro de la composición y reducir los detalles para obtener una composición simple, en la que los objetos apenas emergen del paisaje. La elección de paletas de tonos quebrados, grises y tierras acentúa el carácter poético de la imagen. **MPLC**

Alfred Philippe Roll
(París, 1846–1919)
Estudio de paisaje
Óleo sobre tela - 46 x 32,5 cm
Legado Carlos Carlés, 1925
Firma en ángulo inferior izquierdo "Roll"

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de París, donde fue alumno Henri Joseph Harpignies, Charles François Daubigny y Leon Bonnat. Debutó en el Salón de París de 1870 con *Les environs de Baccarat* y *Le soir*. Luego de 1875 ganó notoriedad con su pintura *Inondation à Toulouse*, influenciada por el estilo de Gustave Courbet. En 1880, *La Grève des mineurs* se convirtió en una de las pinturas oficiales de la Tercera República. En 1883 fue nombrado Caballero de la Legión de Honor y fue presidente de la Société Nationale des Beaux-Arts desde 1905.

Inclinado hacia una concepción naturalista de la pintura, se vinculó con Jean Francois Millet, Jules Breton y Jules Bastien Lepage. En esta clave, *Manda Lamétrie*, *fermière* fue considerado el cuadro más importante del Salón de la Sociedad de Artistas Franceses de 1888.

El óleo que integra la colección del museo es un estudio de luz en el paisaje. Roll utiliza una pincelada corta derivada de la técnica impresionista y una paleta de verdes, que quiebra con rojo anaranjado y azul oscuro para lograr matices y traducir luces, sombras y contrastes. Con su hábil observación del efecto de la luz en el paisaje define la profundidad de la composición y sus diferentes planos, en una perspectiva en la que no se representa otra cosa que vegetación.

Estudio de paisaje integra el legado efectuado por el Dr. Carlos Carlés al Museo Municipal de Bellas Artes en 1925. En el reverso de la tela ha sido adherida una carta hoy ilegible, firmada por el artista y dedicada al Director de Correos y Telégrafos de la Nación. **MPLC**

Rall.

Retratos

Después del invento y la popularización de la fotografía, el retrato al óleo vio opacada una de sus principales funciones (la de reproducir con fidelidad las facciones del retratado) pero adquirió renovadas dimensiones como objeto simbólico: para las clases adineradas fue un signo de prestigio el poder hacerse retratar al óleo por un artista de renombre y siguió siendo una práctica de homenaje a funcionarios, autoridades políticas y filántropos. Pero además el autorretrato y los retratos de colegas y camaradas artistas fueron un territorio de experimentación y afirmación de valores plásticos compartidos tanto como de lazos solidarios en el terreno del arte.

Antonio Ciseri
(Ronco sopra Acona, 1821 – Florencia, 1891)
Sin título, (retrato de hombre), ca. 1882. Pág. siguiente
Óleo sobre tela - 74,3 x 57,3 cm
Firmado margen derecho (vertical): “A. Ciseri f:”

Este retrato es el único que conocemos hasta el momento de todos los que pintó el maestro florentino Antonio Ciseri como obsequio o por encargo para sus discípulos argentinos y latinoamericanos. Según sus diarios, cuyo índice publicó Ettore Spalletti en 1975, Ciseri pintó al menos treinta retratos de americanos del sur en los años en que fue el retratista más afamado de Florencia, además del más requerido profesor honorario de pintura en el sistema de Libre Enseñanza Superior de la Academia de Bellas Artes.[1]

No hay registro del ingreso ni del modo en que este retrato llegó al Museo, pero la etiqueta conservada en su legajo hace suponer que fue adquirido o recibido de María Elina Correa Morales (M.E.C. Morales), hija del escultor Lucio Correa Morales y hermana de Lucía, la esposa de Hilarión Hernández Larguía, quien fuera director del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino desde 1937.

Se desconoce también la identidad del joven retratado, aunque llama la atención su parecido con las imágenes disponibles de Lucio Correa Morales, quien viajó becado por el gobierno de Bartolomé Mitre a Florencia para formarse con el escultor Urbano Lucchesi entre 1874 y 1882.

Según una anotación del diario de Antonio Ciseri se trataría de un encargo hecho por el escultor argentino poco antes de regresar a Buenos Aires. En el listado de retratos realizados aparece con el numero 130 el de "un cugino dello Scultore Lucio di Buenos Aires".

1 Biagi, Luigi. *L'Accademia di Belle Arti di Firenze*. Florencia, Felice Le Monnier, 1941, pp. 47 y ss.

El 30 de junio de 1882 Ciseri anotó en su diario: "Consegnato allo scultore Lucio il ritratto da me di pinto da una piccolissima fotografía di un suo cugino che si suicidó a Buenos Aires e riscosso per quello 1. 500".[2]

Eso explicaría por qué el retrato aún no tiene nombre: los suicidios eran ocultados cuidadosamente por las familias adineradas. Lucio Correa Morales, por otra parte, estaba ligado por lazos de parentesco con tal cantidad de posibles "primos" que es muy difícil proponer siquiera una hipótesis respecto del nombre del suicidado. Pero parece evidente que Ciseri completó la información visual de aquella fotografía pequeñísima con los rasgos del joven estudiante sudamericano. Así, la expresión vivaz y delicadamente melancólica del retratado resulta muy superior al aire convencional y frío que suelen presentar los retratos hechos por encargo a partir de fotografías. **LMC**

2 Spalletti, Ettore. "Per Antonio Ciseri. Un regesto antologico di Documenti dall'Archivio dell'Artista", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Serie III, Vol. V, Nº 2, 1975, pp. 563-778.

Augusto Ballerini
(Buenos Aires, 1857–1897)
Retrato de Lucio Correa Morales, 1878
Óleo sobre tela - 65 x 54 cm
Donación Francisco de Aparicio, 1931
Firmada y fechada en ángulo inferior derecho
"Al amigo Morales. A. Ballerini"

Augusto Ballerini inició sus estudios con Antonio Gazano, Eduardo Chartón y Francisco Romero y los continuó en Italia, en el Instituto Real de Bellas Artes. A su regreso pintó motivos históricos, como *La sombra de San Martín* y *Apoteosis de Mariano Moreno*. Integró junto a De la Cárcova y Della Valle el grupo fundador de La Colmena, participó de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de Buenos Aires como miembro honorario, colaboró en la fundación de El Ateneo y fue nombrado miembro corresponsal de la Asociación Artística de Roma. En 1895 el gobierno nacional adquirió el primer cuadro de autor nacional para el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires: *Una noche de luna en Venecia*, obra suya expuesta en el Salón del Ateneo. También pintó paisajes y trabajó para el diario La Nación ejecutando dibujos y retratos a la pluma.

Fechado en Florencia en 1878, el *Retrato de Lucio Correa Morales* fue realizado por Ballerini mientras perfeccionaba sus estudios artísticos gracias a una beca concedida por el gobierno de la provincia de Buenos Aires. En la ciudad italiana asistió a la Real Academia de Bellas Artes y al taller del pintor Cesare Maccari (1840-1919). Florencia fue uno de los destinos mas concurridos por los artistas argentinos de su generación y allí coincidió con otros pintores y escultores con quienes compartió los años de formación en talleres de maestros consagrados en la academia, salones y exposiciones internacionales. Lucio Correa Morales y Francisco Cafferata posaron para él en Italia en el mismo año -el MNBA posee el *Retrato del escultor Cafferata*- y sus retratos son la expresión del estrecho vínculo que unió a los becarios en los talleres europeos. Formado en principios académicos y clásicos, Ballerini logró captar la actitud y el gesto del escultor de 26 años, que también concurría a los cursos de la Real Academia de Bellas Artes gracias a una beca otorgada por el presidente Domingo Faustino Sarmiento en 1874.

Durante sus años en Europa, Ballerini fue considerado una joven promesa y sus envíos gozaron de gran aceptación por el público de Buenos Aires. **MPLC**

Eduardo Sívori
(Buenos Aires, 1847–1918)
Autorretrato, ca. 1914
Óleo sobre tela - 55 x 42 cm
Donación Domingo Eduardo Minetti, 1962

Este autorretrato tardío de Eduardo Sívori, en perfil de medalla, fue pintado, con toda evidencia, a partir de una fotografía que se conserva en el Archivo Canale. El artista cultivó a lo largo de su vida un aspecto de cuidada y excéntrica bohemia, con sus largos cabellos y barba blancos, sus grandes y raros sombreros y corbatas de lazo. Su figura de artista fue fotografiada, caricaturizada y comentada en todos los medios con admiración y simpatía. Era "el más viejo de los jóvenes" (como escribió Miguel Escalada para *El Tiempo* el 23.X.1895), consciente de lo magnético de su venerable figura de artista. Se retrató a sí mismo varias veces a lo largo de su vida, siempre con auxilio de fotografías. En el autorretrato que se conserva en el MNBA (de 1900) su actitud es más convencional: se destaca en él la mirada vivaz de sus ojos celestes, fijos en el espectador, estableciendo un vínculo de complicidad. Este autorretrato es sin duda el más renovador en términos formales. Su efigie emerge de un fondo tenebroso en el que se funde la figura en una continuidad establecida por la barba que se va desdibujando y aureolando el rostro dramáticamente iluminado. Una luz cenital ilumina de un modo dramático el rostro de frente y destaca el aspecto intelectual de esa cabeza de artista que aparece suspendida en el espacio indiferenciado de la representación. Pinceladas abiertas, sueltas, señalan un carácter extraordinariamente moderno a la figura del artista ya anciano. **LMC**

Dario Gobbi
(Fiesole, 1893 – Génova, 1979)
Retrato de la Sra. Virginia Grognet de Ortiz, 1912
Óleo sobre tela - 160 x 96 cm
Donación Gloria Vaquié de Goytía, 1993
Firma en ángulo inferior izquierdo "Dario Gobbi. 1912"

Nacido en Italia, en 1898 viajó a Montevideo con su familia para reunirse con su padre Alpenore Gobbi, decorador y retratista que había emigrado a América del Sur y se había instalado en Uruguay hacia 1896. Darío se formó junto a su padre y en 1908 realizó su primera exhibición individual en la Galería Moretti y Catelli de la capital uruguaya, cuyo éxito le valió numerosos encargos de retratos de la élite de la ciudad. En 1910 realizó una nueva exposición de sus obras en la Galería Maveroff y en 1914 regresó a Florencia con su familia.

Durante la década del 20 y del 30 recorrió Reggio Emilia, Florencia y Milán, participando en exhibiciones y aceptando encargos individuales. Mas tarde, entre 1947 y 1964, se especializó en el campo de la ilustración (*Confidencias de Liala*, 1949-1950). En 1964 se retiró a Génova, donde realizó pequeños óleos postimpresionistas inspirados en el paisaje.

El *Retrato de Virginia Grognet de Ortiz* fue pintado en 1912 cuando el artista tenía 19 años. La tela confirma el paso de Darío Gobbi y su padre Alpenore por Rosario, que se menciona en la referencia del artista firmada por Paola Pallotino en el *Saur Allgemeines Kunstlerlexikon*. Durante esta estadía, también pintaron para el Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, José Inocencio Arias.

Con un lenguaje académico, Gobbi define los rasgos de la retratada y se detiene en la minuciosidad de los detalles de su lujoso vestuario. Virginia Grognet perteneció a una de las familias de origen francés pioneras de Rosario y su marido, Emilio Ortiz tuvo una destacada actuación en las instituciones locales. Fueron padres del dramaturgo Emilio Ortiz Grognet, miembro fundador de la Comisión Municipal de Bellas Artes en 1917. La obra fue donada por Gloria Vaquié de Goytía, su nieta, en 1993. **MPLC**

Dario Gobbi · 2012

Bodegones

Las naturalezas muertas, bodegones, frutas y flores fueron géneros inicialmente vinculados a la reflexión sobre la fugacidad de la vida (*vanitas*) muy frecuentados en las academias en los siglos XVIII y XIX como géneros "menores". Sujeto de los más tempranos ejercicios académicos de copia del natural, ornamento habitual de los comedores y salas burguesas, la naturaleza muerta fue en el siglo XIX un género asociado al mundo femenino. Creció mucho el número de mujeres que estudiaban en los talleres y se dedicaban al arte y hubo géneros considerados adecuados para las "señoritas". El bodegón en primer lugar. Por otra parte, y justamente por ser vista como una pintura "sin tema", un mero ejercicio de pericia del pintor, la naturaleza muerta fue un territorio privilegiado para la experimentación por parte de las tempranas vanguardias del siglo XX.

Antoine Vollon
(Lyon, 1833 – París, 1900)
Nature Morte. Pág. 174 y 175
Óleo sobre tela - 72 x 105 cm
Legado Celia Astengo, 1981

A su llegada a París en 1859, Vollon asistió al taller de Theodule Ribot (1823-1891). Expuso en el Salón de Rechazados de 1863 y desde el año siguiente en el Salón de París, donde fue premiado en 1865, 1868 y 1869. Fue galardonado con la Legión de Honor en 1870 y en 1897 fue nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes. En 1900 recibió el Gran Premio en la "Exposición Internacional".

Ya en su época, Vollon fue considerado uno de los grandes maestros de *natures mortes*, género popular en el arte francés desde el siglo XVIII. Durante el siglo XIX y por el auge de la pintura de historia impulsada desde la Academia, la pintura de frutas y flores vinculada tradicionalmente al tema del *vanitas* y la fugacidad de la vida fue perdiendo jerarquía.

Su éxito radicó en la continuación de la tradición. Atendió a la enseñanza de los antiguos maestros franceses, holandeses y flamencos y se mantuvo fiel a la representación objetiva de la realidad. Pintó grupos de objetos que repitió en variadas combinaciones, acentuando sus texturas y detalles con logrados efectos de luz sobre las superficies y transparencias. Los fondos rojizos o verdes -generalmente géneros de terciopelo- le permitieron utilizar matices tonales y enriquecer sus composiciones con contrastes, brillos y opacidades. *Nature Morte* exhibe el oficio del artista en su etapa de madurez estilística, en la que logra materializar el aire que envuelve sus modelos explorando cómo éste modifica su percepción. Entre los objetos de la composición, se destaca la jarra de plata que repite en *Still life with a silver milk-jug* (*Exhibition of Nineteen Century French Paintings and Watercolours*. Londres. Douwes Fine Art, 1981) y en *L'aiguière* (*Vente Paris Drouot-Richelieu*, *Tableaux Modernes et Sculptures*. París, noviembre de 1988).

La tela, que perteneció a la colección de Enrique Astengo, fue legada por su hija Celia en 1981. **MPLC**

Philippe Rousseau
(París, 1816 – Acquigny, 1887)
Nature Morte
Óleo sobre tela - 73 x 100 cm
Legado Héctor Astengo, 1981
Nota: En el molde de queso de la derecha, con orientación vertical, se lee "PR"

Philippe Rousseau inició su formación junto a Antoine-Jean Gros (1771-1835) y los continuó con Jean-Victor Bertin (1767-1842). Participó del Salón de París desde 1834 y fue destacada su presencia en las Exposiciones Universales de 1855 y 1867. Recibió la Orden de la Legión de Honor en 1870.

Sus naturalezas muertas fueron inspiradas por los bodegones holandeses de siglo XVII y por la pintura de Simeon Chardin (1699-1779). La revalorización de la obra del maestro de siglo XVIII y la oportunidad de observar más de cuarenta óleos de su firma en la Galería Martinet de París hacia 1860, fueron hechos que gravitaron en su estilo en un momento de renovada demanda del género, iniciado hacia 1850 en época del reinado de Louis Philippe. En este contexto, la pintura de Rousseau fue requerida por la burguesía, la Corte Imperial y entre otros coleccionistas, por el Barón James de Rothschild.

En *Nature Morte* Rousseau interpreta objetos que sugieren una mesa campestre y modesta. Con su dedicación meticulosa otorga dignidad a los motivos más humildes, concentrándose en sus texturas y colores. Compone la escena con un fondo de tonos neutros en los que funde los objetos mas distantes al ojo del espectador y destaca los blancos de los primeros planos: dos quesos en sus *faicelles en osier* y uno ya fuera del molde, cortado y acompañado por manzanas y algunas flores desprendidas del ramo de una de las jarras. Rousseau reinterpreta los mismos objetos elegidos por Chardin en *Nature morte avec oeufs, fromage et pichet* del Museo de Bellas Artes de Filadelfia (EEUU) y deja ver, a la manera del maestro, el borde del frente de la mesa de madera. Su pasión por el arte del siglo XVIII lo llevó a representar objetos de arte decorativo típicos de ese período a los que rindió un excepcional homenaje en *Chardin y sus modelos*, que incluye un retrato del pintor.

La tela fue adquirida en la Galería George Petit de París por Enrique Astengo y fue legada al museo por su hijo Héctor en 1981. **MPLC**

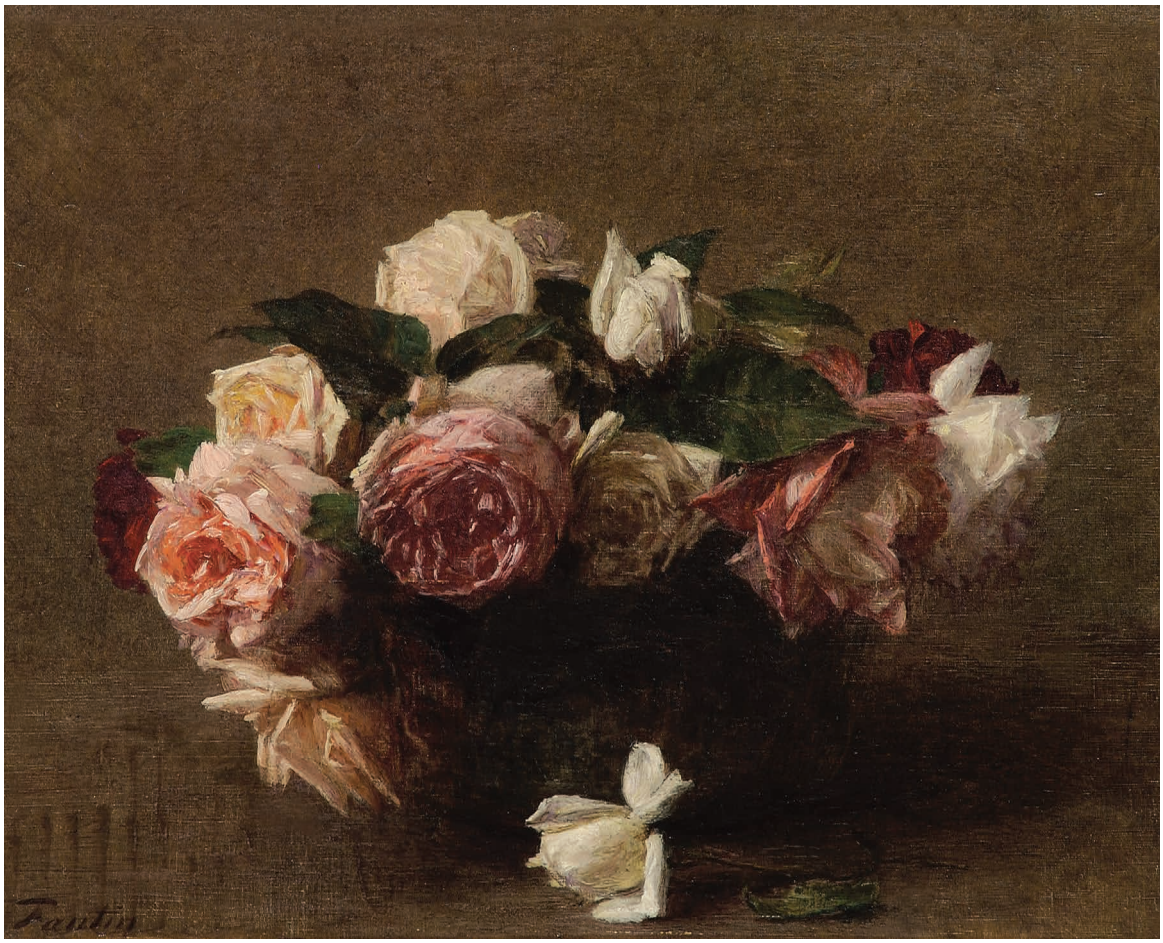
Ignace Henri Fantin Latour
(Grenoble, 1836 – Buré, 1904)
Fleurs roses
Óleo sobre tela - 34 x 42 cm
Donación Héctor Astengo, 1981
Firmado en ángulo inferior izquierdo "Fantin Latour"

Fantin Latour se inició en la pintura junto a su padre Theodore, retratista. Luego asistió al taller de Horace Lecoq de Boisbaudran (1802-1897) en la *Petite Ecole de Dessin* y desde 1854, a los cursos de la Escuela de Bellas Artes. En 1861 fue discípulo de Gustave Courbet. En esta etapa inició su trabajo como copista en el museo del Louvre, que le originó una importante clientela en Inglaterra y en Estados Unidos. Sus retratos grupales de músicos, pintores y escritores -*Homenaje a Delacroix* (1964) y *Estudio en Batignolles* (1870)- constituyen todo un documento de las relaciones entre artistas en la Francia de *fin de siècle*. En 1861 exhibió por primera vez en el Salón de París, pero la no admisión en el de 1863 y su estrecha relación con los pintores impresionistas lo llevó a participar ese año en el Salón de Rechazados. También expuso frecuentemente en la Royal Academy de Londres entre 1862 y 1900.

Las naturalezas muertas -y en especial las flores- tuvieron un lugar de privilegio en su producción y circularon considerablemente en el mercado europeo. Fantin Latour se inició en el género aproximadamente en 1861 y realizó más de 500 composiciones de flores inspiradas en la escuela holandesa y en las *natures mortes* de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779). La mayoría fueron realizadas en su casa de campo de Buré, Nomandía, donde pasaba sus veranos. Allí pintó flores de su jardín en copas de cristal, jarrones chinos, cerámicas o cestas. Utilizó un lenguaje naturalista y realizó descripciones minuciosas de las especies vegetales con una paleta rica de tonos y matices, creando armonías sutiles en composiciones que fueron destacadas por la crítica contemporánea.

Fleurs roses, puede datarse luego de 1876 cuando descartó las combinaciones de flores y prefirió los ramos de rosas en la penumbra del taller, en una atmósfera austera e íntima, resueltas con una paleta serena, de tonos neutros.

Fue adquirida por Enrique Héctor Astengo en Viau y Zona el 5 de septiembre de 1929 y fue legada a la colección del museo por su hijo Héctor en 1981. **MPLC**


Fantin

Domingo Fontana
(Commabio, 1877 – Rosario, 1938)
Sin título
Óleo sobre seda - 74,5 x 50 cm
Donación Querubina y Domingo Fontana, 2000
Firmado en ángulo inferior derecho "D. F."

La pintura sobre seda que nos ocupa fue donada al museo por Querubina y Domingo Fontana quienes, según consta en el acta de donación, fueron sus hijos. En una entrevista brindada al museo, Querubina Dominga Fontana se refirió a su padre como pintor y decorador formado en Milán. Se radicó en Rosario en 1923 y asociado junto a Luis Levoni participó en la decoración de cantidad de edificios que se levantaban en la pujante Rosario de principios de siglo XX y que demandaban la labor de artesanos extranjeros formados en oficios tradicionales en sus países de origen. Entre otras, le fueron encargadas obras en el edificio del ex Banco Monserrat, en el Palacio Fuentes y en el Bar Cifré. También se le atribuyen los ornamentos del antiguo hall del Hotel Italia, las decoraciones del Club Social, y del foyer y la boca del Teatro Colón de Rosario, éste junto a Nazareno Orlandi.

En los crisantemos donados por sus hijos, Fontana se inclina por una composición de estilo decorativo que recuerda las ilustraciones botánicas de siglo XIX. Ubica una vara en dirección vertical sobre un fondo neutro y estudia minuciosamente la morfología de las hojas, flores y capullos en sus diferentes direcciones, logrando volúmenes y profundidad. **MPLC**

Paisajes

Las ideas de cambio y de progreso encarnadas en la vida de la ciudad, así como la contemplación bucólica o la evocación nostálgica de una pastoral campestre como contrapartida, son tópicos que persisten desde la antigüedad, tanto en palabras como en imágenes. En la segunda mitad del siglo XIX, cuando en América y Europa se definían fronteras y se buscaba fijar identidades nacionales, regionales y urbanas, el género del paisaje sumó nuevas dimensiones y significados a sus ya tradicionales valores.

En la Argentina, al tiempo que las discusiones entre pintores y poetas acerca de la existencia y las características de un "paisaje nacional" alcanzaban los diarios, hubo un sostenido y fuerte interés en el coleccionismo de paisajes europeos de pequeño y mediano formato. Los artistas de Barbizon fueron sin duda los preferidos por coleccionistas que gustaban de las novedades moderadas que aquellos artistas habían introducido en el género aunque algunos llegaron a audacias mayores.

Dialogan esas obras europeas con algunos paisajes de artistas argentinos formados en Europa: una calle de París de Schiaffino, y algunas pampas, arboledas y nocturnos locales (Sívori, Malharro, Silva) en los que se alcanza a percibir un eco de aquellas discusiones acerca de la posible índole nacional de algún paisaje.

Manuel Larravide
(Montevideo, 1871–1910)
Marina, 1899
Óleo sobre tabla - 22 x 15,8 cm
Legado Carlos Carlés, 1925
Firma en ángulo inferior derecho "Larravide 99"

Autodidacta, Larravide es considerado uno de los marinistas rioplatenses mas destacados. En 1896 exhibió sus obras en la Casa Galli de Buenos Aires y al año siguiente expuso en la flamante Galería Witcomb presentado como discípulo de Edoardo De Martino, con éxito de público y ventas. Radicado luego en Buenos Aires, se alistó como Guardiamarina y navegó con la Escuadra Argentina por los mares del sur y Europa, pintando cantidad de estudios al natural. Entre sus obras mas conocidas se destacan *Combate de Brown*, *Batalla de la Vuelta de Obligado*, *Revista de la escuadra argentina por el general Roca* (colección Museo Histórico Nacional de Buenos Aires), *Muelle viejo* y *La boca del Riachuelo* (colección Museo Nacional de Bellas Artes de Montevideo).

Marina evidencia la influencia de De Martino y de la obra de los marinistas románticos decimonónicos. Larravide describe el movimiento del agua y los reflejos de la luz en la superficie agitada, sin desatender el efecto de infinitud del paisaje marino. Con pocos trazos define el buque que ubica en los últimos planos y cuyo vapor se funde en la bruma con pinceladas rápidas. Vale destacar que ese mismo año pintó el vapor "Regina Margherita" fondeado en la Bahía de Montevideo, cuadro hoy perdido. En las últimas décadas del siglo XIX, éste y muchos otros vapores surcaban cada vez con mayor frecuencia el océano Atlántico desde Europa hacia el Río de la Plata, entre ellos el "Sirio" y el "Perseo", de dos chimeneas y tres mástiles, como el que representa Larravide en *Marina*.

El óleo llegó a la colección del Museo Municipal de Bellas Artes en 1925 gracias al legado del Dr. Carlos Carlés. Director de Correos y Telégrafos, logró reunir una numerosa colección de obras de arte -en su mayoría de artistas europeos- a través del intercambio de publicaciones referidas al tema postal. **MPLC**

Albert Charles Lebourg
(Monfort sur Risle, 1849 – Rouen, 1928)
La Seine au Port de Courbevoie
Óleo sobre tela - 46 x 75 cm
Donación Héctor Astengo, 1981
Firma en ángulo inferior derecho "A. Lebourg"

Albert Charles Lebourg comenzó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Rouen. Luego, en Algeria, ejerció la docencia del dibujo y frecuentó a Jean Seignemartin (1848-1875). En 1877 regresó a Francia, e instalado en París asistió al taller de Jean Paul Laurens. Expuso junto a los impresionistas en 1879 y en 1880. Desde 1883 participó del Salón de París. Fue galardonado con la Legión de Honor en 1903. En 1918 se realizó una importante retrospectiva de su obra en la Galería Georges Petit. En junio de 1925 fue expuesta obra suya y de otros artistas franceses de su generación en la sede de Witcomb Rosario, proveniente de Georges Petit de París.

La Seine au Port de Courbevoie representa una vista del puerto de Neuilly, en el Alto del Sena, muy cerca de París. Las vistas fluviales fueron un tema que el artista trató con frecuencia. Utilizó la mancha impresionista y una paleta reducida a grises para interpretar la atmósfera del puerto, el vapor de las embarcaciones y la fluidez del agua, logrando a la vez densidad en el aire y fugacidad en lo corpóreo. Existen otras telas realizadas en el mismo lugar, como *Le Pont de Neuilly du Cote de Courbevoie*, del Museo de Sceaux.

La tela fue adquirida por Enrique Astengo en la Galería George Petit de París a través de la Galería Viau y Zona de Buenos Aires en septiembre de 1928. Fue legada al museo por su hijo Héctor en 1981. **MPLC**

Adolphe-Felix Cals
(París, 1810 – Honfleur, 1880)
Puerto (Le port, Honfleur* o *Port de Honfleur), 1878
Óleo sobre tela - 26,5 x 46 cm
Donación Celia Astengo, 1981
Firma en ángulo inferior izquierdo "Cals, Honfleur, 1878"

Se formó en la Escuela de Bellas Artes donde fue discípulo de Leon Cogniet (1794-1880). En 1835 realizó su primer envío al Salón de París. Viajó por las provincias francesas realizando pinturas de género y escenas de la campiña francesa hasta que en 1858 se estableció en casa de su mecenas, el Conde Armand Doria en su castillo de Orrouy. Pintor de *plain air*, su pintura fue adquiriendo mayor soltura y claridad e inclinándose hacia el naturalismo de la escuela de Barbizón. En 1863 expuso en el salón de Rechazados y en 1874 en la primera muestra impresionista en el atelier del fotógrafo Nadar.

Desde 1871 Cals vivió entre París y el puerto de Honfleur. Allí frecuentó la *ferme Saint Siméon* o *Auberge de la Mère Toutain* que reunió a pintores, poetas y músicos que integraron la *Escuela de Honfleur*, considerada precursora del impresionismo. El hospedaje ofrecía la convivencia y fraternidad a los artistas y espléndidas vistas del estuario del Sena, cuya luz y atmósfera inspiraron a una generación de paisajistas, entre ellos Courbet, Bazille, Daubigny, Dubourg, Jongkind, Boudin, Monet, Sisley.

La tela representa el puerto de Honfleur al inicio del día y el artista logra captar la atmósfera matinal y la luz apenas rosada que comienza a iluminar la calma momentánea del lugar. La obra salió a la venta en la Galería Georges Petit en 1899 en la venta de su mecenas, el Conde Armand Doria. Fue reproducida en la monografía del artista publicada por Alexandre Arsene en 1900.

Perteneció a la colección de Enrique Astengo y en 1981 fue legada al museo por su hijo Héctor. **MPLC**

Eugene Boudin
(Honfleur, 1824 – Deauville, 1898)
Paisaje de puerto (Canal a Bruxelles), 1870
Óleo sobre tabla - 25 x 35 cm
Legado María Antonia Astengo 2009
Firma en ángulo inferior izquierdo "Boudin. Bruxelles. 70"

Considerado autodidacta, Boudin inició su pintura en Le Havre y pronto se vinculó con los pintores de la Escuela de Barbizón, iniciando una profunda admiración por la obra de Corot. En 1851 le fue otorgada una ayuda económica para estudiar pintura en París. A su regreso se instaló en la granja de *Saint Simeón* y desde 1855 realizó viajes por la Bretaña y la costa de Normandía, que intercaló con estancias en París. Fue Johan Jongkind quien lo influyó a pintar al aire libre y a través de Gustave Courbet conoció a Baudelaire, el primer crítico en atraer la atención del público hacia su primer envío al Salón de París en 1859. En 1874 participó de la primera muestra impresionista en casa del fotógrafo Nadar. Durante los 70 viajó por Bélgica, Holanda y el sur de Francia y en 1892, en el mismo año en que fue premiado con la Legión de Honor, llegó a Venecia en busca de inspiración para su pintura. Obtuvo una medalla de oro en la Exposición universal de 1889.

Considerado precursor del movimiento impresionista, pintó a *plain air* la luz de los diferentes momentos del día y los frecuentes cambios de tiempo con una aguda observación naturalista de la atmósfera. En 1870 y en plena turbulencia política Boudin marchó hacia Bélgica e instaló su taller junto a Vollon en St. Gilles. Observó en detalle las típicas construcciones y embarcaciones y pintó paisajes urbanos y vistas de los canales, que fueron bien recibidos por el público. La habilidad y técnica para capturar las características cambiantes del cielo y los reflejos en el agua lo consagraron como un pintor marinista a su regreso a París. *Canal a Bruxelles* o *Paisaje de Puerto*, fue realizado durante esta estancia en la capital belga en el invierno de 1870-1871. Existe otra versión del año siguiente con pequeñas modificaciones en la composición y que perteneció a la colección de la inglesa Thelma Cazalet-Keir.

La tabla fue adquirida en la Galerie J. Allard en octubre de 1930 por Enrique Astengo y luego legada al museo por su hija María Antonia en 2009. **MPLC**

Edoardo de Martino
(Meta, 1838 – Londres, 1912)
Marina, 1898
Óleo sobre tela - 30 x 40 cm
Legado Carlos Carlés, 1925
Firma en ángulo inferior izquierdo "Eduardo de Martino 1898"

Edoardo de Martino sirvió a la marina de guerra italiana hasta 1868. Durante su formación naval asistió al Instituto de Bellas Artes de Nápoles y frecuentó a los artistas Giacinto Gigante (1806-1876) y Doménico Morelli (1826-1901). Luego se instaló en Montevideo, Uruguay -donde asistió al taller de Juan Manuel Blanes (1830-1901)- y más tarde en Porto Alegre, Brasil. Fue comisionado pintor de la Guerra del Paraguay (1864-1870) por la corona portuguesa. De esta época, se destacan *El incendio de América* (Montevideo, 1871 en colaboración con Juan Manuel Blanes) y *La corbeta Uruguay y la Hércules y la Trinidad* (Centro Naval de Buenos Aires). En 1875 se instaló en Londres y en 1894 fue nombrado *Marine Painter in Ordinary to the Queen*, comisionado por la Reina Victoria y luego por Eduardo VII.

De Martino pintó *Marina* en Londres en 1898, mientras brindaba sus servicios a la Reina Victoria, quien ese mismo año le otorgó la *Orden de la Reina Victoria* de su propia mano en el Castillo de Balmoral. Realizó obra histórica y documental -fruto de la observación directa en el campo de operaciones- y sus pinturas circularon en Buenos Aires desde 1889 con éxito de crítica, público y ventas y con la admiración de los artistas locales, entre ellos, Malharro quien inspiró sus marinas en las del maestro italiano.

Marina es una vista nocturna de las costas de Río de Janeiro desde el mar, en la que se observan el Pan de Azúcar y la Fortaleza de Santa Cruz. El tratamiento del cielo y los exquisitos efectos de luz logran una atmósfera dramática, que la distingue de su producción documental. El mismo asunto con idéntica perspectiva lo repitió en *Vista de Río de Janeiro* y *Vista nocturna de Río de Janeiro*, ambas pertenecen a la Fundación Crespi Prado e integran la colección del Museo da Casa Brasilera (San Pablo, Brasil). La tela llegó a manos del Dr. Carlos Carlés cuando éste cumplía sus funciones como Director de Correos y Telégrafos de la Nación y mantenía intercambio postal con artistas europeos contemporáneos. **MPLC**

Fernand Maillaud (Guillaume Eugene Florian Maillaud)
(Mouhet, 1862 – París, 1948)
Feria de Issoudun, Bretaña
(Foire de la St. Martin Issoudun Berry), 1906
Óleo sobre tela - 157 x 195 cm
Donación Augusto Floindrois, 1922
Firma en ángulo inferior izquierdo "Fernand Maillaud"

Maillaud asistió a la Escuela de Bellas Artes de París y fue discípulo de Fernand Humbert (1842-1934) y de Albert Charles Wallet (1852-1918). Desde 1896 expuso en el Salón, recibió medallas en 1905 y en 1909 y el premio *Rosa Bonheur* en 1925. También participó del Salón de Independientes y del de Artes Decorativas. Fue nombrado Caballero de la Legión de Honor en 1947.

Considerado uno de los más destacados integrantes de la *Escuela de Crozant*, su interés se centró en la pintura de paisajes y en el mundo rural y sus costumbres, con una concepción naturalista que mas tarde derivó en post impresionista. En esta clave, *Foire de la St. Martin à Issoudun* representa una escena de la feria del pueblo en el que el artista residió junto a su mujer, Fernande Sevry (1858-1945). La vida campesina, sus tradiciones y hábitos fueron los temas recurrentes de su pintura, traducidos con un dibujo sólido y cerrado y una percepción melancólica de la atmósfera bucólica del interior de Francia. La tela que nos ocupa fue exhibida en el Salón de 1906 -se reproduce en el catálogo de exposición con el número 1098- y *Marche à Issoudun*, del mismo tema, en el de 1909. En esta etapa en Berry, la familia Maillaud realizó muebles y tapices. Además de comercializar su obra, en su taller formaron campesinas para interpretar pinturas en bordados y textiles siguiendo las antiguas tradiciones artesanales de la zona.

Foire de la St. Martin à Issoudun fue donada al Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino en 1922 por Augusto Floindrois. Director y representante legal de la empresa *Hersent et fils* que explotaba el puerto local desde 1902, se destacó como coleccionista de arte francés y activo participante del campo artístico local. Fue presidente de la Alianza Francesa e integró la asociación El Círculo y la Comisión Municipal de Bellas Artes. **MPLC**

Fernand MAILLAUD

Eugene Boudin
(Honfleur, 1824 – Deauville, 1898)
Un mariage breton (Mariage en Bretagne), 1876
Óleo sobre tabla - 31 x 46 cm
Legado María Antonia Astengo 2009
Firmado en ángulo inferior derecho "E. Boudin 76"

Un mariage breton, firmada en 1876, pertenece a una etapa en la que Boudin ya gozaba de reputación en el medio artístico europeo. Era considerado un precursor de la pintura *plain air* y por eso dos años antes había participado de la primera muestra impresionista en la casa del fotógrafo Nadar en París.

La obra representa una escena bretona pintada al año siguiente de una estadía en Faou y puede ponerse en relación con la tabla *Jour de foire, Faou*, en la que utiliza similares medidas, soporte y composición. Boudin describe los detalles de la ceremonia y la vestimenta típica de los asistentes sin renunciar a las características de la atmósfera del lugar y la descripción de la luz en el paisaje.

Respecto del asunto, también trató el tema de la ceremonia de casamiento bretona en *Mariage a L´Hopital Camfrout* entre 1870 y 1873. Los ritos y tradiciones de este pueblo francés fueron admirados por nuestro artista, quien realizó descripciones escritas e infinidad de apuntes y estudios que se conservan hoy en el Museo del Louvre. Su primer viaje a Bretaña había sido entre 1857 y 1858. Allí encontró inspiración en el paisaje -especialmente en las playas- y en la comunidad, que le permitió representar temas y costumbres pintorescos. En 1863 contrajo matrimonio con la bretona Marie Anne Guedes, lo que favoreció sus frecuentes viajes a los pueblos costeros entre 1865 y 1876. Residió un tiempo en Kerhoan (Faou) y en 1867 recopiló sus notas de viaje en "Notes d´un voyage en Bretagne", que fueron publicadas en *Le Mercure de France* en 1924. Retrató la vida cotidiana de Hauvec, Faou y Rumengol observando el severo modo de vida de sus pobladores como contrapunto de la *vida perezosa del pintor*. **MPLC**

Jules Dupré
(Nantes, 1811 – Isle Adam, 1889)
El bañado* o *Paysage avec trois vaches au bord de la mare
Óleo sobre tela - 33,5 x 24 cm
Legado María Antonia Astengo 2009
Firma en ángulo inferior derecho «Jules Dupre»

Dupré comenzó su formación artística junto a su padre. En 1821 en París, tomó clases de pintura con Jean-Michel Diebolt, y desde 1929 realizó algunos estudios a *plain air* en los alrededores de Limoges. Theodore Rousseau lo introdujo en el grupo de pintores del bosque de Fontainebleau, y si bien ha sido considerado un miembro del grupo de Barbizón, pintó poco junto a ellos porque prefirió los bosques de Oise. Desde 1833 participó del Salón de París y en 1849 fue galardonado con la Legión de Honor. En 1850 se instaló en L'Isle-Adam -el Bosque de Compiegne fue su lugar favorito de trabajo- donde se consagró a la pintura de paisajes.

Inclinado hacia una visión naturalista del paisaje, su interés estuvo centrado en la fugacidad de los cambios de luz y de la atmósfera, que sometió a efectos dramáticos. Solía iniciar sus composiciones como un apunte a *plain air* y luego en el taller, ajustaba la imagen con rigor transformando la estructura y la proporción del motivo de acuerdo a cánones compositivos. En *Paysage avec trois vaches au bord de la mare*, Dupré realizó un estudio meticuloso del follaje que entona con una paleta oscura, acentuando su carácter poético. Logra profundidad con el estudio de los diferentes planos y le proporciona solidez a la atmósfera, atenuando la materialidad del bosque. El estudio del cielo es característico de su obra.

La tela fue adquirida por María Antonia Astengo para su colección en la casa Naón y habría pertenecido a la colección de Tomasa Petrona Saavedra Zelaya. En el reverso, se observan dos etiquetas más: una de la Casa Witcomb y otra escrita en letra manuscrita, en francés, que manifiesta que en 1866 Dupré regaló la tela a M. Rajon, grabador de activa participación en el ambiente artístico francés de fin de siglo XIX. **MPLC**

Charles Daubigny
(París, 1817–1878)
Crepúsculo, 1876
Óleo sobre madera - 19,5 x 26,5 cm
Donación Celia Astengo, 1981
Firmado en el ángulo inferior derecho "Daubigny"

Daubigny se inició en la pintura junto a su padre y luego fue discípulo de Paul Delaroche (1797-1856). Desde 1843 frecuentó el bosque de Fontainebleau y se unió al grupo de los pintores de Barbizón. Entre 1852 y 1853 viajó por Francia junto a Camille Corot (1796-1875) realizando bocetos a *plain air*. Concurrió al Salón de París desde 1838 y fue galardonado en 1848, 1852, 1857 y 1859. Su obra tuvo repercusión pública en la Exposición Universal de 1855 y en 1859 fue nombrado Caballero de la Legión de Honor.

Su adhesión a los principios naturalistas lo llevó a perseverar en la representación objetiva de la naturaleza. Su pincelada evolucionó volviéndose cada vez mas corta y ligera, lo que le permitió mayor espontaneidad e inmediatez en la representación de los efectos fugaces de la atmósfera y el agua, anticipando fundamentos impresionistas. De hecho, el crítico Theophile Gautier (1811-1872) utilizó por primera vez el término "impresión" para referirse a su estilo pictórico, que luego fue adoptado por la generación posterior.

El pequeño formato de la tabla de *Crepúsculo* es similar al que nuestro artista utilizó con frecuencia en 1858, cuando pintaba a bordo de su taller flotante *Le Botin*. En esta etapa se advierte su intención de alejarse de la anécdota del tema, tendencia que se agudizará en la producción de la próxima década. Los paisajes de crepúsculos, amaneceres o luna llena fueron los preferidos para captar los reflejos de la luz y sus efectos en la superficie del río. Daubigny disuelve las formas en la atmósfera y utiliza toques de matices dorados y rosados para conseguir con sutileza la transparencia de la luz y expresar a través de la pintura su experiencia visual inmediata. Por la manera de componer la imagen, *Crepúsculo* puede relacionarse con *Sunset on the river Oise* (1866, Cleveland Museum) o con *Landscape with ducks* (1872, Metropolitan Museum, Nueva York).

La tabla fue legada al museo por Celia Astengo en 1981 y había pertenecido a la colección de su padre, Enrique J. Astengo (1867-1939). **MPLC**

Jacob Abraham Camille Pissarro
(Saint Thomas, Islas Vírgenes, 1830 – París, 1903)
La gardeuse de vaches, Saint Charles, Egarny o ***Prairie a Saint Charles***, 1889*
Óleo sobre tela - 81,5 x 65 cm
Donación Maria Antonia Astengo, 2009
Firma en ángulo inferior izquierdo "C. Pissarro. 1889"

Desde 1870, Pissarro se dedicó a la pintura del paisaje a *plain air*. Adhirió a los principios impresionistas, tuvo un papel activo en la organización de las actividades del grupo y participó de todas sus exposiciones realizadas entre 1874 y 1886.

Desde 1880 se inclinó por la técnica divisionista creada por Paul Signac y Georges Seurat. Su desafío fue fusionar el rigor del método científico con una mayor "flexibilidad, libertad y espontaneidad", como él mismo explica a su hijo Lucien en una carta de 1888. El resultado fue la integración de los conceptos a su propia visión. Logró una interpretación personal del divisionismo en la que el entramado de la factura constituye una materia densa, fruto de un trabajo lento y minucioso con el que alcanza un efecto luminoso, suave y unificado. Sus temas fueron vistas de Eragny, que trabajó en el taller luego de ejecutar cantidad de estudios preparatorios. En esta etapa -que se extendió hasta 1889- el tiempo y detalle que le exigía la preparación de cada pintura le obligó a disminuir considerablemente su producción.

En 1889 firmó *La gardeuse de vaches*. El agotamiento de la etapa divisionista lo devuelve al impresionismo con el conocimiento profundo de la teoría del color, pero fascinado más por la vitalidad de la naturaleza que por la demostración de principios teóricos. Continuó pintando los alrededores de Eragny y las campesinas dedicadas a sus tareas, logrando una producción fecunda a la que Gustave Geoffroy -que prologó el catálogo de la exposición del 90- le descubre un origen místico y espiritual.

La gardeuse de vaches fue expuesta por primera vez en *Camille Pisarro, oeuvres recentes*, en *Boussod & Valadon* de Theo Van Gogh en 1890. Luego, salió a la venta en 1929 en Drouot y en 1930, fue exhibida en la "Exposition Centennaire de la naissance de Camille Pisarro" en el Museé de l´Orangerie de Tuileries. En octubre de ese año, fue comprada por Enrique Astengo en la galería Allard de París y trasladada a Rosario. Fue legada al museo en 2009 por su hija María Antonia. **MPLC**

* Los datos de *provenance*, exhibiciones y referencias bibliográficas fueron proporcionados generosamente por el Dr. Joachim Pissarro y corresponden al catálogo razonado de su autoría: Pissarro, Joachim, y Durand Ruel Snollaerts, Claire. *Pisarro, Critical Catalogue of Paintings*. Wildenstein Institut, 2005.

C. Pissarro. 1889

Willem Roelofs
(Amsterdam, 1822 – Berchen, 1897)
Paisaje
Óleo sobre tela - 95 x 76 cm
Donación María Antonia Astengo, 2009
Firmado en ángulo inferior izquierdo. "W. Roelofs"

Roelofs comenzó su formación artística en Utrecht junto al pintor Abraham Hendrick de Winter (1800-1861). Luego asistió en La Haya a la Academia de Bellas Artes y se convirtió en discípulo del pintor romántico Hendrik van de Sande Bakhuyzen (1795-1860), con quien en 1841 realizó un viaje de estudios a Alemania. A fines de la década del 40, participó en la creación de la sociedad de artistas Pulchri Studio y en 1851 viajó a Francia y conoció a los artistas de la Escuela de Barbizón. A su regreso a Holanda integró la primera generación de pintores de la *Escuela de La Haya*, que encontraron su inspiración en el paisaje holandés y en la vida cotidiana de campesinos y pescadores. Fue condecorado con las órdenes de Leopold y de Francois Joseph.

Luego de su viaje a Francia y de haber frecuentado a los pintores de la Escuela de Barbizón, nuestro artista se inclinó hacia el naturalismo, fundamentando su obra en la observación directa de la naturaleza. *Paisaje* representa una cuidadora de vacas inmersa en un escenario de canales y *polders*, vista característica de la zona de Noorden (Holanda) donde nuestro artista viajó cada verano a practicar la pintura a *plain air*. Roelofs recupera la tradición de la pintura de paisajes holandesa de siglo XVII, pero se vale de los principios de la pintura airelibrista francesa para expresar los efectos de luz en la atmósfera y en el agua. Acentúa el contraluz y recurre a las veladuras y transparencias para definir las capas de aire que vuelve más densas en los planos posteriores.

En 1868 participó de la creación de la Sociedad Libre de Bellas Artes, de la cual los franceses Corot, Daubigny y Millet fueron miembros honorarios. Si bien en *Paisaje* perdura el tono poético del romanticismo, en las últimas décadas del siglo XIX su lenguaje fue cada vez más afín al naturalismo francés.

La pintura integró la colección de Enrique Astengo y fue legada al museo a la muerte de su hija María Antonia. **MPLC**

Alfred Sisley
(París, 1839 – Moret sur Loing, 1899)
Village de Saint Mammès, ca. 1897
Pastel sobre papel - 29,5 x 40 cm
Donación Carlés, 1925
Firma en ángulo inferior izquierdo "Sisley"

Sisley asistió al taller de Charles Gleyre (1806-1874) donde conoció a Monet, Renoir y Bazille. Adhirió a los principios impresionistas y participó de las exposiciones del grupo.

En 1882 Sisley se instaló en Moret y volvió a pintar paisajes de la región de Fontainebleau a *plain air*. El pueblo de Saint-Mammès fue uno de sus sitios favoritos para observar el río, el paisaje pueblerino y su animada actividad local. Continuó fiel a los fundamentos impresionistas, explorando la vibración de los tonos y la articulación de las luces y las sombras. *Village de St Mammes* expresa las características del lenguaje de esta etapa, en la que la composición se estructura a través de la exploración del color intenso de las formas, a veces contorneadas por la línea. El pastel integra la serie de las *cuidadoras de ocas* iniciada en 1897, que realizó sobre papeles azules del mismo tamaño y que incluye *Paysage: bord de rivière* (Musée d´Orsay) y *Le Loing a St. Mammes* (Musee Malreaux, Le Havre). Sisley también realizó litografías inspiradas en estos pasteles, como *Oies* y *Bords de Rivieres. Les oies*, del Museo de Bellas Artes de San Francisco.

En 1898 -un año antes de su muerte- Sisley envió *Village de Saint Mammès* a Carlos Carlés desde Moret sur Loing. En una carta hoy adherida al reverso de la pintura se lee: "Je vous expedie envetour de votre aimable envoi un pastel, representant une vue du pays que j´habite, le village de St. Mammes au bord de la Seine, et pres de Fontainebleau. J´espere qu´il vous arrivera en bon état. Veuilly croire Monsieur a l´ expresion de mes meilleurs sentiments. A. Sisley"

En 1897, el *marchand* Ambroise Vollard visitó a Sisley y éste le cedió uno de los pasteles de la serie para la recopilación de obras de pintores-grabadores que publicaría en 1897 con el título *Album d` estampes originales de la Galerie Vollard*, primera publicación de envergadura de la galería que fue acompañada de una exposición. **MPLC**

Sisley.

Carlo Brancaccio
(Nápoles, 1861–1920)
Una avenida
Óleo sobre tela - 11 x 17,3 cm
Donación Carlés, 1925
Firmado en ángulo inferior izquierdo "C. Brancaccio"

Formado en Nápoles, Brancaccio se inició en la pintura de paisajes junto al maestro Eduardo Dalbono (1841-1915). Expuso regularmente en la Academia de Bellas Artes hasta que realizó un viaje a Francia, durante el cual su pintura fue influida por el color y los encuadres de los impresionistas, especialmente de Monet y Caillebotte. Exhibió sus obras en el Salón de París desde 1902.

Su formación napolitana lo había iniciado en una pintura paisajista que observaba el aire y la luz sin alejarse de la descripción. Durante su prolongada estadía en París pintó vistas de la ciudad, la cual atraía a los artistas de toda Europa a formarse a sus talleres y a frecuentar el animado ambiente artístico local. *Una avenida* expresa la inspiración provocada por la pintura francesa airelibrista, de pincelada espontánea y empastes de color. Se trata de una perspectiva de la avenida Champs Elyseés con el Arco de Triunfo en el último plano, en la que logra transmitir la intensa actividad de la vida en la gran urbe. Brancaccio utiliza acentos de colores puros y enfatiza el perfil del Arco de Triunfo a través del contraluz, creando una atmósfera dinámica vinculada a la renovación modernista. La tela integró el legado de Carlos Carlés e ingresó al Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino en 1925. **MPLC**

Eduardo Schiaffino
(Buenos Aires, 1858–1935)
Boulevard de París, 1888
Pastel sobre tela - 47 x 28 cm
Compra, 1930
Firma en ángulo inferior derecho "E. Schiaffino. 88"

Eduardo Schiaffino fue discípulo de José Aguyari (1843-1885). Junto a su maestro, los hermanos Sívori y Carlos Gutiérrez fundaría la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1876. En 1884 recibió una beca otorgada por el ministro de Instrucción Pública Eduardo Wilde -que fue prolongada mas tarde por el entonces diputado Lucio V. Mansilla- que lo llevó primero a Venecia y luego a París. Allí asistió a la Academia Libre de Colarossi, fue discípulo de Raphael Collin y de Puvis de Chavannes y escribió crónicas y reflexiones de su viaje que fueron publicadas en *El Diario* y *Sud-América*. En 1889 expuso *La toilette* en el Salón de París -que fue premiada con una medalla de bronce- y *El Reposo* en la "Exposición Universal". A su regreso a Buenos Aires, su producción fue escasa. Se dedicó a la crítica y a otras actividades relacionadas con el arte. En 1895 fundó el Museo Nacional de Bellas Artes que dirigió hasta 1910.

Boulevard de París ha sido fechado en 1888, apenas unos años después de que la capital francesa se viera sometida a los trabajos edilicios que demandó el trazado de los amplios *boulevards* diseñados por el Baron Haussmann. La nueva imagen de la ciudad expresaba la vida moderna. El movimiento de las multitudes, el tráfico en las avenidas, los juegos de luces y las vistas amplias y profundas que el nuevo diseño urbano permitía, resultaron temas atractivos para los pintores. Entre otros, los paisajes urbanos de París de Jean George Beraud, Gustave Caillebotte, Claude Monet y Camille Pisarro, registraron la apariencia de las agitadas calles parisinas de fin de siglo XIX.

Con un encuadre a la manera impresionista, Schiaffino pinta una perspectiva de un boulevard -¿Boulevard des Capuchines?- en el que se adivina una *colonne Morris*, típica columna de propagandas de espectáculos instaladas desde 1868 en la ciudad. Era el momento en que la ciudad atraía artistas del mundo a sus talleres y era concebida como centro del arte internacional. **MPLC**

E. SCHIAFFINO - 88

Jean Francois Raffaëlli
(París, 1850–1924)
Eglise de St. Germain L'Auxerrois
(St Germain. L'Auxerrois), ca. 1909
Óleo sobre tela - 69 x 81 cm
Donación Celia Astengo, 1981
Firma en ángulo inferior derecho "J F Raffaëlli"

Rafaelli asistió a la Escuela de Bellas Artes de París y fue alumno de Jean Leon Gerome (1824-1904). Desde 1870 participó del Salón de París. Luego frecuentó a los escritores naturalistas del Café Guerbois -Zolá, Duranty, Huysmans-, quienes lo relacionaron con los pintores impresionistas y en 1880 y 1881 fue invitado a participar de las exhibiciones del grupo. Recibió una Mención Honorable en el Salón de París de 1885 y Medalla de Oro en la "Exposición Universal" de 1889. Le fue otorgada la Legión de Honor en 1889.

Luego de 1890, las reformas de Haussmann habían modernizado la ciudad. La actividad y el movimiento constante de la "nueva" París capturaron el ojo de Raffaelli. Instalado en su taller de la Rue de Courcelles, recorrió los diferentes barrios registrando la transformación del paisaje urbano, en el que convivían las nuevas construcciones y los monumentos antiguos. Los temas de su pintura celebraron el espectáculo de la vida moderna con un estilo de influencia impresionista. En esta etapa pintó *Eglise de St. Germain L'Auxerrois*. El paisaje urbano adquiere carácter con la presencia de quienes lo habitan, es un escenario para la circulación de los peatones, entre ellos un grupo de niñas guiadas por una monja que circulan en dirección al Museo del Louvre, ubicado a espaldas del espectador. El artista detalla los faroles a gas -que dieron a París el nombre de *ciudad luz-* y la *columna Morris*, símbolos de la ciudad moderna al despuntar el siglo XX.

Una tela de exacto tamaño y composición se reproduce en la monografía que Alexandre Arsene dedica a nuestro pintor en 1909. Se diferencia de la que nos ocupa por la ubicación de la firma en el ángulo inferior izquierdo. Nuestra versión fue adquirida por Enrique Astengo en la en la Galería Georges Petit de París a través de la Galería Viau de Buenos Aires. Fue legada al Museo Municipal de Bellas Artes por su hija Celia en 1981. **MPLC**

J.FRAPPELLI

Enrique J. Astengo

Enrique J. Astengo (1867-1939) fue el arquetipo del *self made man* que amasó una considerable fortuna gracias a las oportunidades brindadas por el desarrollo del modelo agroexportador en la región. Tallista de oficio, se radicó en Rosario a fines del siglo XIX y se destacó rápidamente dentro del mercado inmobiliario como rematador. Sus primeras ganancias fueron reinvertidas en la creación de establecimientos agropecuarios que sobresalieron por la cría de ganado vacuno de raza. También ocupó el directorio de las instituciones bancarias y comerciales más importantes de la ciudad. Su espíritu emprendedor lo llevó a aprovechar los adoquines de granito que servían de lastre en las embarcaciones que llegaban desde Europa al puerto de Rosario para crear una empresa de pavimentos y afirmados que contó con más de 2.000 obreros.

Una vez consolidada su posición económica se distinguió no sólo por sus actividades filantrópicas sino por apoyar las actividades teatrales de la ciudad al construir el Teatro Odeón (hoy Auditorio Fundación Astengo) y ser propietario del Teatro Colón. Su vivienda, un *petit hôtel* (Córdoba 1860) edificado en 1906 bajo las líneas del neobarroco francés y decorado con la pintura mural de Salvador Zaino, despuntó en la transformación que hizo la alta burguesía rosarina de sus espacios residenciales a comienzo del siglo XX y que la obligó a insertarse de manera directa en el mercado de bienes artísticos. En los viajes a Europa, en las galerías porteñas, en anticuarios y remates, Astengo formó una valiosa colección de pintura y de arte decorativo europeo bajo mirada atenta de lo que sucedía en París, combinando el arte *pompier* de sus salones oficiales con el realismo de la escuela de Barbizon sin descartar obra del movimiento impresionista.

Charles Emile Jacque
(París, 1813–1894)
Interieur de Bergerie
Óleo sobre tabla - 54 x 86,5 cm
Donación Héctor Astengo, 1981
Firma en ángulo inferior izquierdo "Ch. Jacque"

Charles Emile Jacque comenzó su carrera artística como grabador. Participó del Salón de París desde 1933. En 1836 en Londres realizó grabados de inspiración holandesa investigando las técnicas de siglo XVII y regresó a Francia con sólida reputación como aguafuertista. Luego de 1845 se inclinó por la pintura naturalista y frecuentó a los pintores de la Escuela de Barbizón, especialmente a Jean Francois Millet (1814-1875). Pintó en los alrededores del bosque de Fontainebleau temas bucólicos y campesinos, especialmente interiores de establos y estudios de animales. En 1867 fue destacado con la Legión de Honor y en 1889 recibió la medalla de Oro en la "Exposición Universal".

Interieur de Bergerie es un tema preferido por Jacque, inspirado por el mismo modelo utilizado en *Sheepfold* (1857, Metropolitan Museum de Nueva York), en *Sheepcot* (1859, Museo del Louvre) y en *La petite bergerie. Paysanne arrangeant les râteliers*, (datada entre 1875 et 1885, Musee d´Orsay), entre otras. Considerado un pintor animalista de la Escuela de Barbizon, Jacque recurre a los principios naturalistas y compone sus interiores creando una atmósfera de gamas monocromas. Estudia texturas y posturas de los animales, que destaca en la composición con focos de luz.

La obra integró la colección de Enrique Astengo y fue legada a la colección del Museo Municipal de Bellas Artes por su hijo Héctor en 1981. **MPLC**

Louis-Eugene-Gabriel Isabey
(París, 1803 – Monevrain, 1886)
Sin título, 1868
Óleo sobre tela - 81 x 56 cm
Donación María Antonia Astengo, 2009
Firma en ángulo inferior izquierdo "E. Isabey 68"

Se formó con su padre, el miniaturista Jean-Baptiste Isabey (1767-1855). En 1824 debutó en el Salón de París. Influenciado por la pintura británica se inclinó por una concepción romántica en la pintura de marinas. Ilustró *Voyages pittoresques et romantiques dans l´ancienne France*, *París 1820-1878* y luego, al ser designado artista oficial de la expedición francesa a Argelia, *Precis historique et administratif de la campagne d´Afrique*. Fue galardonado con la Legión de Honor en 1852.

Desde 1840, Isabey derivó a la pintura de género e historia *(La partida de Isabel de Francia hacia España, Episodio del casamiento de Enrique IV)*. El tema de las iglesias fue frecuente en esta etapa, en paisajes o en composiciones mas complejas como *La sortie de l´eglise* (1858, Musée d´Orsay). Entre los dibujos, *Vue de l´interieur d´une eglise a Dreux* (Departamento de Artes Gráficas del Louvre), *Procession à l'intérieur d'une église* (1870, Musée National du Château de Compiègne) o *Une ceremonie dans l´eglise de Delft* (1847, Museo del Louvre) se relacionan con nuestra pintura por la escala y el uso dramático de la luz. Inspirado por el arte flamenco de siglo XVII, Isabey se detiene en los detalles. Describe los objetos logrando texturas que se destacan en la atmósfera opaca del interior de piedra: la madera del confesionario, el brillo de las imágenes religiosas en las hornacinas de medio punto, las sedas y satenes de los trajes. Los barcos suspendidos del techo aluden a la antigua práctica pagana de ofrecer maquetas como *ex-votos* en memoria de marinos y tripulaciones o en agradecimiento de viajes seguros y prolongados. Esta costumbre, frecuente en las iglesias de la costa europea del Mar del Norte, tal vez haya sido conocida por Isabey durante sus itinerarios por las costas de Normandía y Bretaña. Desde otra perspectiva, sugiere los temas de naufragios y catástrofes marinas que lo cautivaron en su etapa 1820-1840.

La tela fue adquirida por Enrique Astengo en la Galería Georges Petit en mayo de 1930 y luego legada a la colección del museo por su hija María Antonia en 2009. **MPLC**

Narcisse Virgile Díaz de la Peña
(Bordeaux, 1807 – Menton, 1876)
Enfants turcs jouant aux boules, 1851
Óleo sobre tela - 24 x 35 cm
Donación María Antonia Astengo, 2009
Firma en ángulo inferior izquierdo "N. Diaz 51"

Díaz de la Peña asistió al taller de François Souchon (1787-1857) y participó del Salón de París desde 1831. En su primera etapa se inspiró en el orientalismo fantástico, originado en su admiración por Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) y Eugène Delacroix (1798-1863). Desde 1833 pintó paisajes a *plain air* junto a los pintores de la Escuela de Barbizón.

Enfants turcs jouant aux boules fue realizada en 1851, en el mismo año en que fue reconocido con la Legión de Honor. Cautivado por las imágenes de Medio Oriente reveladas por los pintores viajeros de occidente -el Islam no permitía el realismo a sus adeptos- mantuvo su inclinación romántica por el *orientalismo*. Las composiciones de grupos de niños turcos jugando (*Enfants turcs: cinq filletes jouant a l`ombre de grands arbres*, colección Taft Museum, Cincinatti, USA; *Enfants turcs jouant avec un Lizard*, venta 1895, Christie`s, 2007) fueron frecuentes en su producción y le permitieron desplegar su habilidad de colorista en el detalle de vestimentas y texturas de telas y adornos, con una personal interpretación de sus hábitos y tradiciones. El juego de bolas o *jeu de boules*, parece haber nacido en la antigua Grecia, pero hacia la Edad Media se había extendido por toda Europa; durante el siglo XIX se jugaba en toda Francia e incluso ha sido representado por otros pintores, como Jean-Louis-Ernest Meissonier en *Playing Jeu de Boules*.

En el reverso, la tela posee el sello *Deforges. Vt. De Couleurs*. Marchand parisino y proveedor de materiales para artistas, Armand Deforges (1802-1886) promovió la obra de Díaz de la Peña a mediados del siglo en París realizando exposiciones colectivas e individuales. La tela procede de la colección del Conde Cecil Pecci Blunt, heredada de la antigua colección Ferdinant Blumenthal, célebre por el gran conjunto de pinturas de la escuela francesa de 1850. En 1930 fue adquirida por Astengo en la galería *La Pinture Contemporaine* (Suiza), representante de Georges Petit de París. También perteneció a la colección Bayer y aparece en el catálogo *Tableaux anciens et modernes par suite du déces de M. Bayer*, París, Hotel Drouot, 1905. **MPLC**

Constant Troyon
(Sevres, 1810 – París, 1865)
Vaca perseguida por un can. Pág. 224 y 225
(Vache blanche poursuivi par un chien au milieu d´une prairie
o ***Vache blanche poursuivi par un chien)***, ca. 1852/1854
Óleo sobre lienzo - 82 x 118 cm
Donación Celia Astengo, 1981
Firma en ángulo inferior izquierdo “C. Troyon”
Incluye el sello de la venta Troyon, 1866

Considerado autodidacta como muchos de los paisajistas de su generación, Troyon había iniciado su formación junto a su padre. Hacia 1830 Paul Huet (1803-1869) lo introdujo en la pintura de paisaje naturalista y se unió al grupo de Barbizón. Luego de un viaje a Holanda en 1847 e inspirado por Paulus Potter (I625-1654) y Aelbert Cuyp (1620-1691), la pintura animalista constituyó su principal interés. Participó del Salón de París desde 18 30 y en 1849 le fue otorgada la Legión de Honor.

Desde 1850, Troyon obtuvo proyección internacional gracias a la pintura animalista que también lo destacó entre los artistas de su generación. Retrató animales de la campiña como protagonistas de sus paisajes naturalistas, tratados de manera realista y con minuciosa atención al detalle de pelajes y texturas.

En la década del 50, nuestro artista se había instalado en Normandía, región de pastoreos y de ganadería, a observar la vida campesina. Allí pintó cantidad de telas de bueyes y vacas, como *Vache paissant dans un enclos; un chien aboie après elle* del Museo de Brooklyn, fechada hacia 1852. Es posible datar *Vaca perseguida por un can* en esta etapa. En un paisaje que el pintor dramatiza con el avance de nubes oscuras incluye una típica vaca de su repertorio y un perro de pastoreo, cuya función es dirigir el ganado hacia el corral. El Gabinete de Artes Gráficas del Louvre conserva estudios de perros de caza y pastoreo que pueden considerarse estudios previos a nuestra pintura (*Etudes de chiens*, RF 34540, Recto). Desde 1854, Troyon visitó con frecuencia a Léon Félix Loysel en Touraine y allí realizó pinturas y dibujos con sus perros de caza como protagonistas.

Nuestra tela fue comprada por Enrique Astengo en 1927 en la Galería Georges Petit de París. La obra participó de la venta del Hotel Drouot de 1866 luego de la muerte del artista y ostenta el sello "Vente Troyon". Perteneció a la colección Freret, a la del Conde del Aquila (1866) y a la Sedelmeyer (1877). Fue legada al museo por Celia Astengo en 1981. **MPLC**

Bibliografía

1er Salón de Bellas Artes de Rosario. Rosario, Círculo de la Biblioteca, 1913.

50 años de Pintura Argentina 1930-1980. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, 1986.

Actas de la Comisión Municipal de Bellas Artes. Rosario, Nº 101, 1925.

Ageorges, Joseph. "Fernand Maillaud", *Le mois Litteraire et pittoresque,* París, T 10, Nº 60, p. 666.

Aldao de Díaz, Elvira. *Recuerdos de antaño*. Rosario, Editorial Diario La Capital, 2009. 1ra. edición: Buenos Aires, J. Peuser, 1931.

Álvarez, Juan. *Historia de Rosario (1689-1939).* UNR Editora /EMR, Rosario, 1998.

Ametrano, Silvia, Margaret Lopes, María y Podgomy, Irina. "Buenos Aires, 1884. De cómo la fragilidad de unos esqueletos derrumbaron el proyecto de un Gran Museo Nacional", *Revista del Museo Argentino de Ciencias Naturales*, Vol. XIV, Nº 2, 2012.

Amigo, Roberto. "El arte español en la Argentina, entre el mercado y la política", en Artundo, Patricia. *El arte español en la Argentina 1890-1960*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.

Amigo, Roberto. "El resplandor de la cultura de bazar", en *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*. Buenos Aires, FFyL, UBA, 1998.

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

Armando, Adriana. "Alfredo Guido y el mundo rural: atmósferas espiritualistas y épica campesina", *Avances*, Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades/Universidad Nacional de Córdoba, Nº 9, 2005-2006, p. 27.

Armando, Adriana. "Silenciosos mares de tierra arada", *Studi Latinoamericani*, Udine, CIASLA/FORUM, Nº 3, 2007, pp. 369-383.

Arsene, Alexandre. *A-F Cals, Le bonheur de peindre.* París, G. Petit, 1900.

Arsene, Alexandre. *Jean Francois Raffaelli*. París, H. Floury Editeur, 1909.

Artundo, Patricia. *El arte francés en la Argentina 1890-1950*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.

Aurier, Albert. "Camille Pissarro", en *Textes Critiques 1889-1892. De l´impressionisme au Symbolisme*. París, Ecole National Superieure des Beaux Arts, 1995, p. 56.

Balandier, Georges. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona, Paidós, 1994.

Baldasarre, María Isabel. "Representación y auto representación en el arte argentino: retratos de artistas en la primera mitad del siglo XX", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México*. Volumen XXXIV, Nº 100, 2012, pp. 171-203.

Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, La balsa de la Medusa, 1996.

Benezit, E. *Dictionaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. París, Librarie Grund, 1966.

Biagi, Luigi. *L'Accademia di Belle Arti di Firenze*. Florencia, Felice Le Monnier, 1941.

Blotta, Erminio. *"El arte pictórico y escultórico"*, *La Nación*, 4 de Octubre de 1925, p. 12.

Boni, Nicolás. "Confluencia de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904", *Separata*, Año VIII, N° 13, CIAAL/UNR, 2008, pp. 21-53.

Boni, Nicolás. "De Jurados y exámenes: La visita de Lola Mora a la Academia de Bellas Artes Doménico Morelli", *Avances*, Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Nº 18, 2010-2011, pp. 77-87.

Boni, Nicolás. "Entre Mascagni y Puccini. Orígenes y desarrollo de la Asociación Filantrópica Fomento de Bellas Artes", en *Cuadernos de trabajo Nº 4*. Rosario, FHUMYAR Ediciones, UNR, 2015, pp. 27-42.

Boni, Nicolás. "Ferruccio Pagni, de Torrel del Lago a Rosario: itinerario estético y vida bohemia", *Avances*, Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Nº 14, 2008-2009, pp. 95-114.

Boni, Nicolás. "Salvador Zaino, Dante Verati y Ferruccio Pagni, improntas divisionistas hacia 1900 en Rosario", en *IX Jornadas- Estudios e investigaciones Artes Visuales y Música. El arte de dos siglos, balance y futuros desafíos.* Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, UBA, 2010.

Boni, Nicolás. "Salvador Zaino, relatos y retratos de una ciudad moderna", *Avances*, Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Nº 16, 2009-2010, pp. 59-76.

Boni, Nicolás. *La llegada de los modernos: pintores y maestros europeos en Rosario a comienzos del siglo XX*. Tesina de licenciatura inédita, Rosario, UNR, 2008.

Bose, Walter. *Historia de las comunicaciones*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1967.

Boudin, Eugene. "Notes d´un voyage en Bretagne (1867)", *Mercure de France*. Francia, 15 de julio de 1924, p. 325.

Bouret, Jean. *L'Ecole de Barbizon et le paysage francais au XIX siecle*. Neuchatel, Editions Ides et Calendes, 1972.

Brettell, Richard. *XIX and XX Century European Drawing in the R. Lehman Collection.* Nueva York, Metropolitan Museum, 2002.

Brughetti, Romualdo. *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina*. Buenos Aires, Gaglianone, 1991.

Burucúa, José Emilio y Telesca, Ana María. "El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y Crítica", *Boletín del Instituto Payró*, Nº 5, 1989.

Cafferata, Antonio F. *Estudios Numismáticos. Descripción de las medallas papales de mi colección*. Rosario, 1922, manuscrito.

Cafferata, Antonio F. *Motivos históricos y anecdóticos*. [s.n.], [s.f.].

Cahen, Gustave. *Eugène Boudin*. H. Floury Éditeur, París, 1900.

Caramelo. Argentina, domingo 7 de abril de 1890.

Carlés, Carlos. *Códigos postal y Telegráfico*. Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1892.

Carlés, Carlos. *Jurisprudencia Postal y Telegráfica*. Vol. VII. Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1895.

Carlés, Carlos. *Valores postales argentinos*. Buenos Aires, Talleres S. Ostwald & Cia, 1898.

Catálogo *Charles Lebourg*. París, Galería Georges Petit, 1918.

Catálogo *Clotilde de Sorolla*. Madrid, Museo Sorolla-Valencia, 2012.

Catálogo *Collection de M. le Comte Armand Doria.* Tomo I, George Petit, París, 1899.

Catálogo *Exposición de Arte Retrospectivo*. Rosario, Asociación El Círculo, 1923.

Catálogo *Exposition des oeuvres d'Eugène Boudin*. Ecole de Beaux Arts, París, 9 al 30 de enero de 1899.

Catálogo *Fantin-Latour, de la réalité au rêve***.** Fondation de l'Hermitage, Lausanne, 2007**.**

Catálogo *Pintura Italiana del Ochocientos*. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, 1961.

Catálogo *Retrospective Alfred Roll*. París, Palais de Beaux Arts de la Ville de París, marzo-abril, 1931.

Catálogo *Sedelmeyer*. Hotel Drouot, París, 1877.

Catálogo *Segunda Exposición Anual de Pinturas, Dibujos y Esculturas*. Buenos Aires, Ed. de La Nación, 1894.

Catálogo *Tableaux anciens et modernes par suite du déces de M. Bayer.* Hotel Drouot, París, 27 de junio de 1905.

Catálogo *Troyon.* Hotel Drouot, París, 1866.

Catalogue *Illustré du Salon de Peinture & Sculpture*. París, 1906.

Centenaire de la naissance de Camille Pissarro. París, Musee de l´Orangerie, 1930.

Claretie, J. *Peintres & Sculpteurs contemporains*. París, Librarie des Bibliophiles, 1884.

Comanducci, Agostino Maria. *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei.* Milán, Leonilde M. Patuzzi Editore, 1962.

Compin, Isabelle y Roquebert, Anne. *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay*. París, 1986.

Cragnolino, Silvia. "Rosario. Del poblado a la ciudad", *Rosario. Historias de aquí a la vuelta*, Nº 3, 1990.

Cunetti, Ferrando y Arnaldo J. "Medallas y diplomas en la fotografía argentina del siglo XIX", en *Historia de la fotografía. Memoria del 1er Congreso de historia de la fotografía en la Argentina*. Buenos Aires, Comité ejecutivo para los Congresos de historia de la fotografía, 1992.

Daulte François. *Alfred Sisley. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. Lausanne, Éditions Durand-Ruel, 1959.

De Contreras, Juan. *Historia del arte hispánico.* Tomo V. Madrid, Salvat Editores, 1949.

De Marco, Miguel Ángel. "La ciudad de los cosmopolitas", *Teatro El Círculo, 1904-2007*. Rosario, Borsellino Impresos.

Devoto, Fernando y Pagano, Nora. *Historia de la historiografía argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2009.

Dizionario biografico degli italiani al Plata. Buenos Aires, Editorial Argos, 1899. (1ra ed., curada por Barozzi, Baldassini y Cía.).

Durbé, D. Damigella. *La Scuola di Barbizon*. Milan, Fratelli Fabbri Editori, 1967.

Edouard, Joseph. *Dictionaire Biographique des Artistes Contemporains*. París, Art & Edition, 1930.

El Cronista. Semanario ilustrado. Argentina, 20 de junio, 1903, II, Nº 66.

"El Museo Municipal de Bellas Artes. Impresiones I", *La Capital*. Argentina, 14 de enero de 1920.

El Municipio. Argentina, 18 de noviembre de 1887.

El Municipio. Argentina, 10 de noviembre de 1888.

El Municipio. Argentina, 17 de noviembre de 1888.

El Municipio. Argentina, 18 de noviembre de 1888.

El Municipio. Argentina, 25 de noviembre de 1888.

El Municipio. Argentina, 23 de enero de 1889.

El Municipio. Argentina, 28 de noviembre de 1889.

"Exposición", *El Municipio*. Argentina, 17 de noviembre de 1888.

"Exposición Nacional de Bellas Artes. Los premiados", *La Nación*. Argentina, 28 de mayo de 1903.

Exposition d'oeuvres récentes de Camille Pissarro. París, Boussod, Valadon & Cie, Février, 1890.

Fantoni, Guillermo. *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas.* Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2014.

Farkas, Mónica. "La República Sentada: la imagen política y la política de emisión de sellos postales en Argentina", *Revista Chilena de Antropología Visual*, Nº 14, 2009, pp. 133-154, http://www.antropologiavisual.cl/farka.

Farkas, Mónica. "Mirar con otros ojos. Cultura postal, cultura visual en las tarjetas postales con vistas fotográficas del Correo Argentino (1897)", en Szir, Sandra (coord.) *Ilustrar e Imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires 1830-1930*. Buenos Aires, Ampersand, 2016.

Farkas, Mónica. "Reforma postal y circulación de saberes: la Escuela Nacional de Ingenieros de Correos y Telégrafos de la República Argentina", en *XVII Congreso Internacional de AHILA Entre espacios. La historia latinoamericana en el contexto global*. Berlin, Institute for Latinoamerican Studies, Freie Universität, 9 al 13 de septiembre de 2014.

Fernández García, A.M. *La pintura española en Buenos Aires 1880-1930*. Universidad de Oviedo, 1997.

Frances, José. "Leo Putz", en *Anuario Plástica*, Buenos Aires, Vol. II, Nº 9, 1936.

Frijhoff, W. y Spies, M. *Dutch Culture in a European Perspective: Accounting for the past, 1650-2000*. Londres, Palgrave Mac Millan, 2004.

Frisby, Daniel. *Paisajes urbanos de la modernidad. Exploraciones críticas*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes/Prometeo Libros, 2007.

Gálvez, Manuel. *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires, Taurus, 2001.

Geffroy, Gustave. "Camille Pisarro", en *Camille Pissarro, Oeuvres Recentes.* Boussod & Valadon, París, 1890.

Gesualdo, Vicente. *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*. Buenos Aires, Ediciones El Inca, 1988.

Gos, F. "Leo Putz", *Augusta*, Buenos Aires, Vol. II, Nº 10, 1919, pp. 125-131.

Gschwind, Juan José. "Antecedentes para la historia económica de Rosario". Publicación correspondiente a la Filial Rosario de la *Academia Nacional de la Historia*, Nº 25, Rosario, 1948.

Henkin, David. *The Postal Age: The Emergence of Modern Communications in Nineteenth-Century America*. Chicago, University of Chicago Press, 2006.

Historia General del Arte en la Argentina. Tomo IV. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988.

Hourcade, Eduardo. "Ricardo Rojas hagiógrafo (A propósito de *El santo de la espada*)", *Estudios Sociales*, Nº 15, UNL, Santa Fe, 1998.

Huret, Jules. *La Argentina del Plata a la cordillera de los Andes*. París, Sociedad de Ediciones Louis-Michaud, c. 1913.

Hustin, A. *Constant Troyon 1810-1865*. París, Collection Les Artistes Celebres, Librairie de L´Art, 1892.

Ideas y Figuras. Revista semanal de crítica y arte, Buenos Aires, año V, Nº 98 y Nº 99, 1913.

Ielpi, Rafael Oscar. Rosario. *Del 900 a la "década infame". La avalancha inmigratoria. La ciudad del nuevo siglo*. Rosario, Homo Sapiens, 2005.

Illustrirter Katalog der VII Internationalen Kunstausstellurig im Königlichen Glaspalaste. Munich, 1897.

"Inauguración de la exposición", *El Municipio*. Argentina, 16 de noviembre de 1888, p. 1.

Inventario. Comisión Municipal de Bellas Artes. Rosario, 1917, folio I/XX.

Jean Aubry, G. *Eugène Boudin d´apres des documents inédits. L´homme et l´œuvre*. París, Les Editions Bernheim Jeune, 1922.

Keppler, Paul. "Gedanken über die moderne Malerei", *Zeitschrift für Christliche Kunst*, Düsseldorf, Vol. X, 1897.

La Capital. Argentina, 16 de noviembre de 1888.

La Capital. Argentina, 19 de noviembre de 1888.

La Capital. Argentina, 19 de mayo de 1904.

La Capital. Argentina, 7 de junio de 1904, p. 1.

"La escultura en el Rosario. En el estudio del profesor Luis Fontana", *La Capital*. Argentina, 6 de julio de 1891, p. 1.

Lafuente Ferrari, E. *Breve Historia de la pintura española*. Madrid, Akal, 1987.

La pintura francesa de David a nuestros días. Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes, 1939.

"La protesta de los industriales contra el *jury*", *El Municipio*. Argentina, 25 de enero de 1889.

La Provincia. Argentina, 26 de marzo de 1905.

La Provincia. Argentina, 26 de febrero de 1907.

Laran, Jean. *Daubigny.* París, Librairie Centrale des Beaux Arts, 1912.

Larco, J. *La pintura moderna y contemporánea. De Goya al impresionismo*. Madrid, Ediciones Castilla, 1964.

Lecomte, George. "Camille Pissarro", *Les hommes d´aujourd-hui*, Nº 366, 1890.

Ledesma, Oscar. "Henry Murger y *Scènes de la vie de Bohème*: la novela de un joven pobre", *Teatro Colón*, Nº 55, Buenos Aires, 1999.

Leeuw, Ronald. *In the light of Chardin. Chardinesques still lifes by Philippe Rousseau and some contemporaries*. Van Gogh Museum Journal, 1995.

Libros de Correspondencia de la Comisión Municipal de Bellas Artes. Rosario, Nº 252, 1925.

Llanes, Ricardo. "Nicolás Gullì: un escultor olvidado", *La Prensa*. Argentina, febrero de 1960.

Lopez Anaya, Jorge. *Enio Iommi. Escultor*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 2000.

López Anaya, Jorge. *Historia del arte argentino*. Buenos Aires, Emecé, 1997.

Lozano Mouján, José María. *Apuntes para la historia de nuestra pintura*. Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1922.

Luis Fontana. Monumentos y Esculturas. Rosario, B. Tamburini y Cia., 1907.

Malosetti Costa, Laura y otros. *Primeros modernos en Buenos Aires*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.

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 (coord.) *Italia en el horizonte de las artes plásticas: Argentina, siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri e Instituto Italiano de Cultura, 2000.

Malosetti Costa, Laura. "Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario", en Burucúa, José Emilio (dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte sociedad y política*. Tomo I. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.

Malosetti Costa, Laura**.** *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines de siglo XIX.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Malosetti Costa, Laura. *Yo, nosotros, el arte.* Buenos Aires, Fundación OSDE, 2014, pp. 36-37.

Malosetti Costa, Laura; López Carvajal, María de la Paz y Montini, Pablo. *Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario.* Rosario, Ediciones Castagnino+macro, 2013. E-book.

Marfieri, Raúl. "César Caggiano", *Ideas y Figuras. Revista semanal de crítica y arte*, Buenos Aires, año V, Nº 99, 1913, [s.p.].

Marfieri, Raúl. "Editorial: Primera Parte – El presente", *Ideas y Figuras. Revista semanal de crítica y arte*, Buenos Aires, año V, Nº 98, 1913, [s.p.].

Marfieri, Raúl. "Vibraciones del ambiente", *Ideas y Figuras. Revista semanal de crítica y arte*, Buenos Aires, año V, Nº 98, 15 de octubre de 1913, [s.p.].

Marius, Hermine. *Dutch painting introduction*. Londres, Alexander Moring, 1908.

McKean Fisher, Jay. *The essence of line: french drawings from Ingres to Degas*. Pennsylvania State Press, 2005.

Megias, Alicia. *La formación de una élite de notables-dirigentes: Rosario 1860-1890*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1996.

Merlino, Adrián. *Diccionario de Artistas Plásticos de la Argentina*. Buenos Aires, Adrian Merlino Editorial, 1954.

Michel, Wilhem. *Leo Putz. Ein deutcher Kunstler der Gegenwart*. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1909.

Mikielievich, Wladimir C. "La imprenta en Rosario", *La imprenta en Rosario. Edición especial con motivo del 50 aniversario de la Sociedad Industrial Gráfica de Rosario 1919-1969*. Rosario, Sociedad Industrial Gráfica de Rosario, 1969.

Miquel, P. *Eugene Isabey, 1803-1886: La marine au XIX siecle*. Maurs-le-jolie, Editions De La Martinelle, 1980.

Monti, Raffaele. *Fattori. El impresionismo y los inicios de la pintura moderna*. Barcelona, Planeta, 1998.

Mouguelar, Lorena. "Pintores, ilustradores y caricaturistas. El arte como profesión en Rosario a comienzos del siglo XX", *Caiana*, Nº 6, primer semestre 2015, pp. 119-132. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=188&vol=6

Municipalidad de Rosario. Primer Censo Municipal de población con datos sobre edificación, comercio e industria de la Ciudad del Rosario de Santa Fe. Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1902.

Municipalidad de Rosario. Tercer Censo Municipal del Rosario de Santa Fe. Rosario, Talleres de la República, 1910.

Obras del Museo Castagnino. Buenos Aires, Gaglianone, 1997.

Orpen, William. *The outline of art*. Londres, G. Newnes, 1953.

Pagano, José León. *El arte de los argentinos*. Buenos Aires, Edición del Autor, 1937.

Papeles Reencontrados. Conservación y catalogación de la colección de dibujos. Rosario, Ediciones Castagnino+macro, 2008.

Pasolini, Ricardo. "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales", en Devoto, Fernando y Madero, Marta (dirs.) *Historia de la vida privada en argentina. La argentina plural 1870-1930*. Tomo II. Buenos Aires, Taurus, 1999.

Payró, Julio. *23 pintores de la Argentina 1810-1910*. Buenos Aires, Eudeba, 1978.

Payró, Julio. *Colección Castagnino-Obras de Arte Antiguo*. Rosario, [s.n.], 1943.

Peluffo Linari, Gabriel. *Historia de la Pintura Uruguaya*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1986.

Penhos, Martha. "Sin pan y sin trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina. El envío argentino a la Exposición de Saint Louis 1904", en *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia del Arte*. Buenos Aires, CAIA, 1997.

Pérez Rojas, Francisco Javier. "Ignacio Pinazo en Italia", en *Catálogo Ignacio Pinazo en Italia.* Valencia, IVAM, 2008.

Petriella, D. y Miatello, S. "Fontana, Luis", en *Dizionario biografico Italo-argentino*. Buenos Aires, Societá Dante Alighieri, 1976, pp. 539-540.

Pezzimenti, Héctor. "Primeras tarjetas postales con fotografías editadas por el Correo de Argentina", en *2da Jornada Histórico Fotográfica en Quilmes. Buenos Aires*. Museo Histórico Víctor Roverano-Museo Histórico Fotográfico de Quilmes, 6 de septiembre de 2003.

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

Pintura Italiana del Ochocientos. Rosario, Museo Castagnino, 1961.

Pissarro, Joachim y Durand-Ruel Snollaerts, Claire. *Pisarro, Critical Catalogue of Paintings*. París, Wildenstein Institut, 2005.

"Premios a los expositores", *El Municipio*. Argentina, 23 de enero de 1889.

Príamo, Luis. "Fotografía y vida privada (1870-1930)", en Devoto, Fernando y Madero, Marta (dirs.) *Historia de la vida privada en Argentina. La Argentina Plural (1870-1930)* Tomo II. Buenos Aires, Taurus, 1999.

Prieto, Verónica. "El archivo del Museo Municipal de Bellas Artes", *Colección Histórica del Museo Juan B. Castagnino*. Rosario, Ediciones Castagnino+macro, 2007.

Prieto, Verónica. "La colección Amuchástegui", en *Papeles reencontrados. Conservación y catalogación de los dibujos de la colección Castagnino Macro.* Rosario, Ediciones Castagnino+macro, 2008.

Putz, Helmut. *Leo Putz 1869-1940. Umfassendes* Werkverzeichnis in zwei Bänden. Kastner, Wolnzach, 1994.

Raimeix, Christophe. *L'école de Crozant. Les peintres de la Creuse et de Gargilesse 1850-1950*. París, Lucien Souny, 1991.

Registro della popolazione residente (1861-1911). (Registro civil del municipio de Gazzada, Varese).

Resasco, Fernando. *En las riberas del Plata*. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1891.

"Rosarinas. Un museo histórico", *Fray Mocho*, Buenos Aires, N° 42, 14 de febrero de 1913, [s.p.].

Rota, Tiziana. *Michele Vedani scultore: testimone di un'epoca*. Lecco, Amici dei musei del territorio lecchese, 2013.

Ruffo, Miguel. "La colección Manuel Ricardo Trelles en el Museo Histórico Nacional", en *1er Encuentro Miradas Críticas sobre Arte organizadas por el C.A.I.A*. Luján, septiembre de 2004.

Sábato, Hilda. *Historia de la Argentina 1852-1890*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

Sbaraglia, Daniela. "Cavalier Luigi Fontana. Scultore (1865-1946)", *L'uomo nero*, Nº 11, 2015, pp. 216-239.

Sbaraglia, Daniela. *Luigi Fontana. Scultore (1865-1946)*. Tesis doctoral inédita, Roma, Universidad Tor Vergata-Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2016.

Schiaffino, Eduardo. *La pintura y la escultura en la Argentina (1783-1894)*. Buenos Aires, Editorial Eduardo Schiaffino, 1933.

Schiaffino, Eduardo. *La evolución del gusto artístico, Buenos Aires*. Francisco A. Colombo, 1982.

Scotti, A. *Pellizza da Volpedo. Catálogo generale*. Milán, Electa, 1986.

Segundo Censo de la República Argentina mayo 10 de 1895. Second recensement de la République Argentine: decretado en la administración del Dr. Saéz Peña verificado en la del Dr. Uriburu. Buenos Aires, Taller tipográfico de la Penitenciaria Nacional, 1898.

Sendra, Rafael. "Eduardo Sívori", en *Catálogo Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino*. Rosario, 1996, pp. 30-31.

Sendra, Rafael. "El pintor y decorador Salvador Zaino. Inicios de la temática del litoral", en *Rosario, ciudad y artes plásticas*. Rosario, Dirección de Publicaciones UNR, 1990.

Sillevis, John. "Introduction to the Hague School", en *Dutch Drawings from the Age of Van Gogh from the Collection of the Haags Gemeentemuseum*. Cincinnati, 1992.

Simmel, Georg. *Sobre la individualidad y las formas sociales*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Ediciones, 2002.

Slullitel, Isidoro. *Cronología del Arte en Rosario*. Rosario, Editorial Biblioteca, 1968.

Spalletti, Ettore. "Per Antonio Ciseri. Un regesto antologico di Documenti dall'Archivio dell'Artista", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia,* Serie III, Vol. V, Nº 2, 1975, pp. 563-778.

Spinelli, María Eugenia. "El Salón Witcomb de Rosario: primera década de actividades", en Artundo, Patricia, Dell' Aquilla, Analía *et. al. El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*. Fundación Espigas/CEHIPE, 2008.

Stein, Ruth. *Leo Putz. Mit einem Verzeichnis der Gemälde und bildartigen Entwürfe.* Viena, Edition Tusch, 1974.

"Sueltos", *El Mosquito*, Vol. XXVII, N° 1426, 11 de mayo de 1890, [s.p.].

Suríguez y Acha, Carlos. *Germinar*. Buenos Aires, N. Tomassi, c. 1910.

Suríguez y Acha, Carlos. *La Comedia Social*. Rosario, Vidaurreta, 1904.

Taurus. Boletín de Cultura Intelectual. Rosario, Vol. I, Nº 11.

Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Castagnino. Buenos Aires, Ediciones Fundación Antorchas, 2003.

Unterberger, Siegfried. "Herbststurm", Der Schlern, Vol. LXXVIII, 2004, p. 50-56.

Vera de Flachs, Maria Cristina y Viglione, Hebe. "Empresas y empresarios italianos de la Región Centro de la Argentina en el tránsito del siglo XIX al XX", *RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, Nº 6, junio de 2011.

Wickenden, R. "Charles Francois Daubigny", *The Century Magazine*, Vol. XLIV, Nº 3, 1892.

Wierzchowiecka, Iwona. "The basic promise of a universal postage tax: the 1892 project", en Le Roux, Muriel (ed.) *Post Offices of Europe 18th-21st Century. A Comparative History*. París, Comité pour l'histoire de La Poste, 2007.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Madrid, Ediciones Península, 1988.

MUSEO CASTAGNINO+MACRO

Director
Raúl D'Amelio

Coordinación
Melania Toia (Sede Castagnino)
Florencia Lucchesi (Sede Macro)

MUNICIPALIDAD DE ROSARIO

Intendenta
Mónica Fein

Secretario de Cultura y Educación
Dr. Guillermo A. Ríos

Subsecretaria de Industrias Culturales y Creativas
Sra. Lila Siegrist

Subsecretario de Fortalecimiento Institucional
Sr. Federico Valentini

CASTAGNINO + macro

Rosario

ENTRESIGLOS

terminó de imprimirse en Akian Gráfica
Editora S.A., Clay 2992, CABA Argentina,
en agosto de 2017.

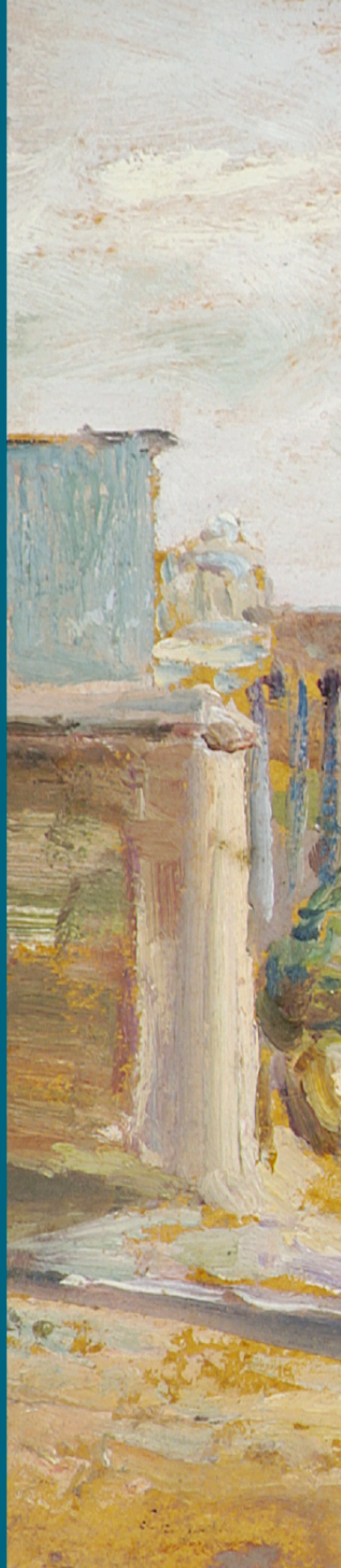
CASTAGNINO + macro

ENTRESIGLOS. *El impulso cosmopolita en Rosario*

Ediciones Castagnino+macro, continuando con su tarea de relevar la historia de las prácticas culturales de la ciudad, presenta una nueva mirada sobre las colecciones de arte europeo y argentino de nuestro museo.

Los ensayos —a cargo de especialistas y coordinados por Laura Malosetti Costa— señalan el gran dinamismo de la vida cultural de la ciudad de Rosario, entre fines del siglo XIX y principios del XX, aportado por el coleccionismo, el amateurismo y las artes aplicadas.

"Este volumen recupera, entonces, un momento de particular impulso en favor de políticas e instituciones públicas que contribuyeron a enriquecer una cultura moderna y cosmopolita y a la vez sentimientos de comunidad a partir de la historia local y nacional en una sociedad nueva, rica y heterogénea."

ISBN 978-987-29180-7-1

Rosario=