

*Entre artistas y gráficos.  
El lugar de la fotografía y de los fotógrafos de Córdoba entre 1870 y 1930.*

Cristina Boixadós (CIFFyH)

Entre 1850 y 1930 la fotografía recorrió a nivel mundial un largo derrotero del cual no tuvo vuelta atrás. La supuesta objetividad de su técnica abrió un panorama muy atractivo al mundo de las ciencias positivistas al ofrecer una pretendida veracidad que hasta ese momento las demás artes gráficas no habían podido brindar. Junto con esto, se convirtió en el “espejo” sugestivo de una sociedad que se procuraba inmortalizar y hacer trascender más allá de su tiempo y espacio. Los avances en las técnicas de impresión multiplicaron los efectos nemotécnicos de la fotografía y contribuyeron a acentuar rostros y lugares, encuadrando espacios, seleccionando o reafirmando intencionalidades.

En Córdoba, las primeras fotografías de la ciudad surgieron en 1852, a partir de la experiencia inédita del inquieto comerciante Juan Roqué, quien dejó en calotipos aquellas impresiones.

Veinte años después, las albúminas de Cesare Rocca conformaron otras imágenes de la ciudad y de sus puntos emblemáticos: plaza, catedral, etc. Estas fotografías salieron a la venta junto a otras, tomadas por el fotógrafo en ocasión de la Exposición de las Artes y las Industrias de 1871 -evento para el cual fue contratado de manera exclusiva por el Gobierno Nacional-, y se conocen en nuestros días gracias a la compilación en álbumes que el mismo Rocca realizó para obsequiar al por entonces Presidente Domingo Faustino Sarmiento y a su antecesor, Bartolomé Mitre.

Treinta años más tarde, a principios de siglo XX, la industria editorial y la prensa gráfica vehiculizaron otras maneras de divulgación de las imágenes, sujetas a nóveles parámetros de autoría, crítica y premiación, dictados por nuevas entidades.

En este espectro diverso de visualidades y avances tecnológicos que enmarcamos entre 1870 y 1930, nos interesa analizar el lugar que ocuparon en la sociedad cordobesa tanto la práctica de la fotografía como sus oficiantes, teniendo en cuenta que estos eran inmigrantes recién llegados de países europeos, por lo general, sin capital ni pertenencias, e incluso, algunos de ellos, sin oficio. Aspiramos en definitiva a responder de qué manera la práctica del oficio fotográfico influyó en el relacionamiento

de estas personas con la sociedad cordobesa y en qué medida el alto posicionamiento social alcanzado en algunos casos repercutió en el desarrollo de su actividad laboral.

En este sentido, la noción de “*trayectoria social*” de Bourdieu permite guiar nuestro análisis al entender que “los individuos no se desplazan al azar en el espacio social”. Existen fuerzas propias de este espacio que se imponen y otras inherentes a los individuos, a *sus propiedades*, “que pueden existir en estado incorporado, bajo la forma de disposiciones, o en estado objetivo, en los bienes, titulaciones”. A un volumen determinado de capital heredado corresponde un haz de trayectorias o posibilidades. El paso de una trayectoria a otra, sigue señalando Bourdieu, depende a menudo de acontecimientos colectivos (guerras, crisis o migraciones, destacamos nosotros) o individuales (ocasiones, amistades) e intervenciones institucionalizadas (clubes, reuniones familiares, asociaciones).<sup>1</sup>

Nuestro análisis pretende, por un lado, abordar las trayectorias de cuatro inmigrantes marcadas por un acontecimiento colectivo como fue la migración europea ocurrida en las décadas previas y posteriores al giro del siglo XX, y el arraigo en ciudades tan alejadas de sus países de origen; por otro, indagar en las *propiedades* de estas personas y en cómo estas características les permitieron insertarse en una sociedad con pocas oportunidades de inclusión.

Es posible que a fuerza de necesidad y azar se aventuraran en el negocio fotográfico, un intersticio distinguido y reconocido por los sectores de elite, a través del cual se afianzaron en diferentes grados y de diferentes maneras en la pirámide social. Maneras que caracterizaron los dos subperiodos elegidos para nuestro análisis: 1870-1910 / 1910-1930.

Partimos de suponer que una mayor inserción en la vida política y en el entramado de la sociedad cordobesa brindó a los primeros fotógrafos una considerable visibilidad y presencia laboral, puesto que quienes actuaron entre 1905 y 1930, contando incluso con ciertos rasgos de profesionalización -participación en certámenes y exposiciones<sup>2</sup>-, no poseyeron encumbramiento político ni social y sus nombres y actuaciones pasaron más desapercibidos en el campo fotográfico.

---

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1998)108.

<sup>2</sup> Éstas serían características del campo artístico según Pierre Bourdieu. Ver: *Campo de poder, campo intelectual, Itinerario de un concepto*. (Capital Federal: Montessori Jungla simbólica, 2002), 31.

Al respecto, cabe aclarar que nuestro análisis es una aproximación cuantitativa que se apoya en un relevamiento de fotografías tanto privadas como públicas que aún se conservan, así como en información proveniente de censos, guías, periódicos y en entrevistas a descendientes de cuatro fotógrafos, que tomamos como casos.

Como veremos más adelante, los artífices de las primeras fotografías de Córdoba no provienen del campo artístico, hecho que sí es común en otros países sudamericanos. Sin embargo, otros condicionamientos y factores que enumera Ana María Mauad al referirse a la práctica fotográfica en Río de Janeiro, sí están presentes en el circuito social de la fotografía cordobesa, como son: el acceso a las innovaciones técnicas, opciones estéticas adecuadas a patrones internacionales, localización geográfica del atelier, premiación en exposiciones, proximidad al poder del estado, clientela consolidada, contactos comerciales con el mercado internacional de *vistas*, postales y retratos.<sup>3</sup> Estos aspectos serán analizados para el caso cordobés en cada uno de los apartados siguientes.

### **Entre vidrieras e imprentas: adecuación a patrones internacionales**

Desde la actuación de Cesare Rocca en 1871, a la implementación de nuevas técnicas de reproducción en los albores del siglo XX, distintos fotógrafos se asentaron en la ciudad adecuándose a los patrones señalados por una visualidad que imponía enmarcar también monumentos, calles, fachadas y obras públicas en construcción, visibilizando así la transformación de las ciudades. Los artistas de la cámara, además de trabajar en sus estudios satisfaciendo los requerimientos de distinción y representación de sus exquisitos clientes que se immortalizaban más de una vez en *cartes de visites* o en *portrait cabinet*, cumplían ahora con esta nueva demanda y se encaramaban en puntos estratégicos de la ciudad para abarcar los ángulos más sugestivos de las transformaciones urbanas.

Entre los primeros radicados en Córdoba, estuvieron Carlos Wetzell, Clemente Correge y los fotógrafos del Observatorio Astronómico, quienes dejaron improntas

---

<sup>3</sup> Ana María Mauad, *Poses E Fragrantes. Ensaio sobre história e fotografias*. (Niteroi: Universidad Federal Fluminense, 2008), 97 y 114.

visuales de la ciudad en placas de colodión húmedo o seco antes del paso al siglo XX.<sup>4</sup> La fotografía se instituyó como herramienta de representación, en este caso, no de la sociedad y sus miembros, sino del espacio urbano, sus usos y progresos. Presentaba el perfil, el paisaje, el equipamiento, la monumentalidad de la ciudad y el contraste entre lo construido y la naturaleza, y permitía que esas imágenes impresas en papel denominadas *vistas* recorrieran el mundo. Estas *vistas* que generalmente el autor titulaba y ordenaba en grandes álbumes empastados en cuero rojo, con título y monograma grabados en letras doradas, se ofrecían por suscripción y se exhibían en librerías y en las mismas casas fotográficas.

Para 1900, otras maneras de exhibición de ciudades y escenas urbanas se instauraron como moda y divertimento. Los salones ópticos de antaño, transformados en biógrafos, se convertían en lugar de reunión, de socialización de curiosos, intelectuales y miembros de una elite que se recreaba contemplando espacios ajenos y lejanos.

La estereoscopia hizo sus primeros avances en 1890, dando un efecto de tridimensionalidad a la escena. Las empresas norteamericanas fueron las primeras en comercializar estas imágenes en placas obtenidas con dos lentes. También era común que más de una familia de alta sociedad tuviera su aparato de proyección y que un miembro de ella se ocupara de registrar los íntimos acontecimientos vitales, reuniones, viajes, etc. Simultáneamente, la industria de la impresión fotomecánica inició un camino de perfeccionamientos que revolucionó no sólo el alcance y la circulación de las imágenes, sino que redundó en la mecanización, sobre todo en Capital Federal, de innumerables talleres gráficos. Uno de los tantos ejemplos de esto fue la gran cantidad de álbumes que se editaron en 1910 en conmemoración de los 100 años de la Revolución de Mayo.

En el cambio de siglo surge al compás de la cada vez más competitiva industria gráfica, la divulgación de la *tarjeta postal*. Probablemente, diversos factores como el sentimiento de desarraigo, el incipiente turismo, la mayor alfabetización y el establecimiento de precios especiales de envío postal, incidieron en su rápida y masiva difusión. En un pequeño cartón de fácil circulación el remitente manifestaba su extrañeza, sus recuerdos, sus afectos, retenía el lugar que visitaba y lo hacía extensivo al

---

<sup>4</sup> Agradezco a Santiago Paolantonio el haberme hecho conocer una serie de fotografías urbanas tomadas desde el Observatorio que, aunque no están firmadas, son fácilmente atribuibles a los primeros fotógrafos de esa institución, entre ellos Juan A. Heard y Carl S. Sellack. Ver: Edgardo Minniti y Santiago Paolantonio, *Córdoba Estelar. Historia del Observatorio Nacional Argentino*. (Córdoba: Editorial de la Univ. Nacional de Córdoba. OAC, 2009) 128 y 307.

destinatario. La tarjeta postal fue quizá el objeto más económico y popular que acercó distancias entre millones de migrantes. Así, las postales románticas, con un delicado trabajo de filigrana en papel, o las eróticas, compitieron con aquéllas que estamparon motivos urbanos y/o paisajes. Estas últimas actuaron como generadoras de emblemas representativos de la geografía nacional y acentuaron el rol social y político de la fotografía como formadora de una nación cuya clase dirigente no escatimó esfuerzos en la construcción de una identidad y de un imaginario común.<sup>5</sup>

En este sentido, los fotógrafos de Córdoba proveyeron de innumerables imágenes al mundo editorial de la postal, tanto a casas extranjeras como a las asentadas en Buenos Aires, donde estaban las más perfeccionadas imprentas.<sup>6</sup> Estos registros fueron demandados desde la Capital con la intención de construir y reafirmar el rol que se le pretendía asignar a la provincia de Córdoba en el imaginario nacional: el de sitio turístico de sierras, arroyos y cascadas; de ambiente hospitalario y curativo; ciudad docta y tradicional, con sus espacios universitarios e iglesias.

Los cambios en los usos, producción y circulación de la fotografía determinaron su lugar y el de sus oficientes, por ello podemos entender que el Censo Nacional de 1895 incluya a los fotógrafos junto con arquitectos, escultores, artistas y dibujantes, dentro de las “*Actividades artísticas*”<sup>7</sup>; y que el censo de 1906 contabilice a la fotografía dentro de las “*Artes gráficas, papel y anexos*” junto a fabricantes de cartón, de papel, encuadernadores, impresores y litógrafos.<sup>8</sup> En este sentido, también se puede comprender las exquisitas iconografías adosadas a las monturas de las fotos de la primera etapa, que señalan esa relación entre pintura y fotografía.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Carlos Massota “Representación e iconografía de dos tipos nacionales”, en *VVAA: Arte y Antropología en Argentina*, VIII Premio de la Fundación Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas (Argentina: Fundación Espigas, 2004), 65-114

<sup>6</sup> La producción local de postales recién tendrá lugar, dice Mariana Eguía, a finales de la década del 20, con la iniciativa de un fotógrafo inglés, Lorenzo Adolfo Squire, quien con su rúbrica L.A.S marca la combinación de los tres pasos en su sola empresa. Ver: Mariana Eguía: “Productores de las primeras tarjetas postales de Córdoba”, en M. Cristina Boixadós y Ana Sofía Maizón, coords., *Estudios de la Historia de Córdoba en el siglo XX*, Tomo 1 (Córdoba: Ferreyra editor. 2010), 81.

<sup>7</sup> Segundo Censo de la República Argentina, mayo de 1895, decretado en la administración del Dr. Sáenz Peña, verificado en la de Uriburu (Buenos Aires, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría Nacional, 1898) (Tabla XXVI d).

<sup>8</sup> *Censo General de la Población, Edificación, Comercio, Industria, Ganadería y Agricultura de la ciudad de Córdoba*, Capital de la Provincia del mismo nombre (República Argentina). Levantado en los días 31 de agosto y 1º de setiembre de 1906, dirigido, compilado y publicado por Juan Biatet Massé- 1906/7 y Nicolás Agüero -1907/10-, (Córdoba, Establecimiento Tipográfico La Italia, 1910).

<sup>9</sup> Por ejemplo, Pablo Barth dibuja su nombre en un sello ricamente ilustrado: el grabado de una mujer pintando un cuadro -entre los pliegues de su amplia falda resalta un álbum que bien puede ser de fotografías- ocupa todo el reverso acartonado en color marrón y su tapa tiene inscripto nuevamente el nombre del fotógrafo. Pedro Sabaris utiliza el mismo recurso: el grabado de similar estética ilustra una

## Fotógrafos en acción y sus marcas de distinción

Entre 1870 y 1914 la afluencia inmigratoria predominantemente europea fue el principal factor del incremento demográfico. La proporción de extranjeros en la ciudad fue del 1,8 % en 1869, del 11,5% en 1895, del 14 % en 1906 y del 22,50% en 1914. Este crecimiento sólo se vio alterado por la crisis de 1890 y posteriormente por el desenlace de la 1ª Guerra Mundial.<sup>10</sup> La población capitalina pasó de 34.000 habitantes en 1869, a 54.000 en 1895 y a 92.000 en 1906.

En la cada vez más creciente diversificación de oficios la fotografía pareció ser una actividad cautivadora para algunos europeos radicados en esta ciudad. El relevamiento censal de 1869 señala que de los cinco fotógrafos residentes en Córdoba, dos eran nacidos en Francia y otros dos en Italia. El otro, argentino proveniente de San Juan, contaba sólo con 18 años, por lo que podría haber sido aprendiz o empleado en alguno de estos estudios.

En 1895, de 14 fotógrafos, ocho eran de origen extranjero, uno provenía de Santa Fe y otro de Tucumán y los cuatro restantes eran nacidos en Córdoba. Entre éstos, Jonás Castro, de 34 años, era el único provinciano que poseía desde la década del 70 una casa reconocida llamada *Fotografía Cordobesa*. Por la corta edad del resto de los cordobeses o argentinos, cuyos nombres no trascendieron, al menos en esta ciudad, es fácil pensar que se empadronaron con esta ocupación por ser empleados o aprendices en casas renombradas. Sólo el español Ramón Ramón Casas, de quince años de edad en 1895, logró más tarde ser propietario de una importante casa fotográfica, primero junto a sus hermanos y luego como único dueño.<sup>11</sup> Vale citar también a Francisco Sappia, de 18 años de edad, quien se relacionó posteriormente con el cordobés Jonás Castro.

En el censo municipal de 1906, la presencia extranjera en el rubro fotográfico es mayoritaria: son siete extranjeros y un argentino, todos propietarios que dicen emplear

---

escena donde dos figuras femeninas aladas pintan en caballete. La máquina de foto se entromete entre la paleta y las niñas.

<sup>10</sup> Esta población ocupó una diversidad de ramas del sector primario, secundario y terciario que contrasta con la uniformidad de ocupaciones de la población nativa, todavía visible para la fecha del primer Censo Nacional de 1869. En este relevamiento se contabilizan 256 oficios y servicios, en cambio, en 1895, estos aumentan a 450, es decir, crece la diversificación del empleo y la burocracia. Ver: M. Cristina Boixadós, y Guillermo Poca, "La población de la ciudad de Córdoba según los datos censales de 1869 y 1895". *Documentos de Trabajo N° 6 del Área de Historia del Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades*. (Córdoba, 2005).

<sup>11</sup> Tengamos en cuenta que fueron tres los hermanos españoles de apellido Ramón Casas: Ramón, Antonio, Julio. Comentarios escritos y facilitados por la nieta del primero, Ana María Martínez, en 2008.

catorce varones y cinco mujeres, sin especificar sus orígenes.<sup>12</sup> Este empadronamiento es el único documento que menciona el empleo de mujeres en el arte fotográfico, seguramente desempeñándose en las tareas de iluminación y retoque de copias, por lo que su presencia en el rubro ha pasado desapercibida.<sup>13</sup> En otros países, en cambio, la mujer ocupó un lugar destacado, llegando en algunos casos a ser responsable del estudio o protagonista de diversos viajes y aventuras en busca de imágenes.<sup>14</sup>

En síntesis, los datos censales de 1869, 1895 y 1906 muestran un paulatino aumento del número de fotógrafos empadronados en la ciudad capital: cinco en la primera fecha y 14 en la segunda; mientras que en 1906 se contabilizan 19 empleados y 8 establecimientos. Empero, al considerar otras fuentes reconocemos que existieron otras firmas y fotógrafos, situación que bien podría aumentar la cifra a más de cuarenta estudios abiertos entre 1870 y 1930.<sup>15</sup>

Los “pie de autor” permitieron la identificación de la autoría e inscribieron ese rol de notoriedad y distinción en el interior mismo del campo fotográfico.<sup>16</sup> En este sentido, los primeros inmigrantes que practicaron el oficio se empeñaron en remarcar su nacionalidad consignando en su firma comercial el nombre del país o región europea de donde provenían. Así, vemos que los primeros estudios se llamaron: “Fotografía Inglesa”, “Fotografía Alemana”, “Fotografía Catalana”, “Fotografía Hispano Alemana”, “Fotografía Cordobesa” y “Fotografía Nacional”, y sólo dos hacían alarde de su calidad: “Fotografía Artística” o “Fotografía Modelo”.

Sus sellos, adosados al cartón, presentaban trabajados monogramas y/o el nombre completo de la firma societaria inscriptos en dorado; consignaban la dirección y otros servicios y en algunos casos llevaban dibujadas las banderas y/o escudos del país de procedencia y el de residencia.<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> Para 1912, el estudio de Troisi tiene como dependientes tres personas, entre ellas un nombrado fotógrafo, Ignacio Durán, posiblemente socio, Martín Ludueña y el menor Silverio Bustos, según reza el expediente judicial, Juzgado de 3ª Nominación en lo Criminal, Legajo 14. Exp. 1, Año 1912. Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba (en adelante A. H.P.C.)

<sup>13</sup> Entrevista con la familia Agostinelli y descendientes realizada el 16 de mayo 2006.

<sup>14</sup> Ver Alejandra Niedermaier, *La mujer y la fotografía. Una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. (Buenos Aires: Ed. Leviatán, 2008).

<sup>15</sup> Cristina Boixadós: “Estudios fotográficos de la ciudad de Córdoba existentes hasta 1940” en *Memorias del 9º Congreso de Historia de la Fotografía de la Argentina*, (Rosario: Santa Fe, 2007), 59-66. Las fuentes consultadas fueron guías comerciales e industriales, publicidades, avisos calificados, notas periodísticas, sellos fotográficos, comentarios orales que se especifican en ese trabajo.

<sup>16</sup> Ana María, Mauad op.cit, 97 y 114.

<sup>17</sup> Jorge Briscoe Pilcher imprime su monograma de difícil lectura, junto a las banderas argentina e inglesa, y siempre escribe “Fotografía Inglesa”. Las insignias de José Paganelli se van recargando a

Entre 1910 y 1930, la razón social cambió haciendo alusión al apellido del propietario: “Fotografía Bosch”, “Tuysuz”, “Papalía”, “Martín Henin”, “Antonio Novello”, o bien, recurriendo a un nombre alegórico como “Foto Art Studio” o “Luz y Sombra”.

También fue usual que la firma o la razón social se escribiesen en los bordes de la imagen, como inalterable presencia del autor, por ejemplo “Foto Art Studio”, “Foto Martín Henin”, “Foto Santiago Troisi”. En el caso de los dos últimos, debemos pensar que su rúbrica obedecía a la protección de sus derechos como autor ya que sus productos se comercializaban en la industria de tarjetas postales y en revistas ilustradas, como veremos más adelante.

La distinción de los primeros fotógrafos se sustentó, al parecer, en remarcar su origen foráneo, aunque sus apellidos son de difícil lectura debido al uso de una tipografía rebuscada. Para el segundo periodo, el fotógrafo ya no necesitó agregar simbologías y otras características a su sello publicitario, sólo su apellido y/o razón social eran suficientes para ser reconocido por su clientela, quién sabía dónde procurar sus servicios. El hecho de ser extranjeros debió también crear vínculos más fuertes entre coterráneos. Así, el italiano Rocca dejó ver sus fotos en la casa de Paganelli y el inglés Pilcher se asoció en noviembre de 1870 a Alejandro Witcomb.

Pero más allá de que los primeros fotógrafos resaltaron su extranjería, tanto éstos como los del segundo periodo, debieron sobresalir y competir con otras artimañas y estrategias para construir su propia trayectoria. Una de ellas fue demostrar y publicitar su actualización a nivel técnico -como veremos a través de sus ofrecimientos publicitarios-; actualización que estuvo sujeta a modas y cánones que superaban las fronteras locales.

### **Publicidades y estrategias comerciales: acceso a innovaciones técnicas**

A medida que la técnica fotográfica se imponía con fines testimoniales, de registro de la obra pública o del movimiento de las ciudades, las estrategias publicitarias se enriquecían para llamar la atención de la clientela. Es esta información la que permite inferir el grado de tecnificación de los procesos utilizados, así como la adaptación a los

---

medida que pasa el tiempo, aunque siempre está presente su nombre y apellido, impreso con un sello de goma de tinta azul. Jonás Castro, además de hacer alusión a su origen cordobés, coloca el escudo de la provincia como parte de su sello, que después perfeccionará en letras doradas. Quien también coloca el escudo de nuestra provincia, junto al escudo argentino, es Carlos Wetzell, a pesar de su origen alemán.



nuevos regímenes de visualización. En los reversos de las monturas, además de sellos y monogramas, se grababa, por lo general, una leyenda que especificaba los servicios que ofertaba la casa. Frases tales como “*especialidad para retratar criaturas*”, “*con este número se consiguen retratos iguales a éste o a tamaño natural al lápiz o al óleo*”, “*se conservarán los negativos*” o “*queda archivado el cliché*” eran comunes a todos los estudios fotográficos. En el caso de los cartones de fotografías de Christiano Junior se consignaba además su premiación en la Exposición de Córdoba de 1871.

La prensa gráfica fue la mayor promotora de estas campañas publicitarias. Este tipo de anuncios se destacaban del resto gracias al uso de importantes recuadros de variada tipografía. Entre otras noticias también era común encontrar comentarios sobre novedades de una casa de fotografía. Una relectura de los mismos permite conocer la capacidad técnica de las firmas, las relaciones con otros lugares e identificar los tipos de anzuelos publicitarios utilizados. En este sentido, no todos los fotógrafos recurrieron a las mismas artimañas. Algunos publicitaron más que otros sus servicios en la prensa local y/o fueron parte de las noticias por sus adelantos en la práctica fotográfica.

Por ejemplo, las casas fotográficas de 1870 ofrecían “*retratos de tamaño natural con fondos desvanecidos*” y rebajas de precios por cantidad. Hacían alarde de las innovaciones -que siempre provenían de Europa o Estados Unidos-, que posicionaban sus estudios al nivel de las mejores casas de Buenos Aires. Así se expresaba un periodista del diario *El Progreso* refiriéndose a la casa de Clemente Correge: “*hemos visto las excelentes máquinas que ha recibido de Europa y de Buenos Aires, como también las magníficas vistas y retratos de tamaño natural que ha sacado en estos días. La fotografía de Correge está a la altura de las de Buenos Aires*”.<sup>18</sup>

Tanto éste como José Paganelli atraían a su clientela vendiendo retratos de personalidades. Entre ellos, la imagen del presidente Sarmiento se mezclaba con la de los revolucionarios franceses.

A un mes de la definitiva inauguración de la Exposición de 1871, el diario *El Progreso* promocionaba, como transcribimos a continuación, las novedades de la casa Witcomb, por ese entonces asociada con Pilcher: “*Se sacan retratos sencillos hasta los más modernos, como los notables sistemas de Crocat y Rembrandt. Estos sistemas que han hecho tanto furor en Europa como en los Estados Unidos, por su finura en el brillo, colores y también por el efecto doble luz. También se hacen retratos sobre porcelana,*

---

<sup>18</sup> *El Progreso*, 21 de noviembre de 1870.

*pañuelos de mano*". Se ofrecía también allí la dirección del local, el horario de atención, garantía por los trabajos realizados y la venta de *vistas* de esta ciudad.<sup>19</sup>

En los años 70, las excentricidades de clase incluían el uso del retrato fotografiado sobre tela o porcelana. Debido a su fragilidad, los ejemplares realizados con esta técnica no han llegado a nuestros días. La *vistas*, en cambio, fueron objetos muy buscados en los negocios del rubro y su comercialización tuvo un público más amplio. Algunas de ellas, recopiladas en álbumes, se han conservado hasta hoy.

Desde Cesare Rocca hasta Félix Tey, o sea, a lo largo de cuarenta años, las *vistas* conformaron el anzuelo de las publicidades, aún habiendo variado sus contenidos temáticos, su forma de exhibición y de promoción, según los cambiantes patrones de visualidad.

Rocca, Correge, Pilcher, Sabaris, fueron los cultores de vistas urbanas, como afirman sus publicidades y los testimonios conservados, y la sociedad Tey-Palà, -luego sólo Tey-, fue la que se especializó en testimoniar y documentar lugares urbanos, eventos sociales, políticos, religiosos, catástrofes, etc., con el valor agregado de obtener la imagen en estereoscopia.

Asentados primeramente frente a la plaza San Martín, en 1889 anunciaron su nueva dirección en calle Santa Fe 32 n/n (altos), entre Rivadavia y San Martín, y promocionaron sus "*importantes y notables mejoras, haciendo retratos timbres-poste, tarjetas visita, finas y brillantadas, tarjetas álbumes, tarjetas promenade y tarjetas imperial*". Es posible que las estereoscopias obtenidas días después de la gran inundación del arroyo de La Cañada, ocurrida el 15 de diciembre de 1890,<sup>20</sup> fueran las primeras de una larga serie de registros que el mismo Tey promocionó luego como series coleccionables.

Largos avisos clasificados dan cuenta del itinerario de sus viajes: trasladando equipos por Villa María cuando ocurrió la gran inundación de 1903, por las fiestas de coronación de Nuestra Señora del Valle de Catamarca, por Río Cuarto, Rosario, Santa

---

<sup>19</sup> *El Progreso*, 8 de setiembre de 1871. Por contrato protocolizado el 23 de diciembre de 1870, conocemos que Pilcher se asoció con Alejandro Witcomb para establecer una casa de Fotografía en la calle 27 de Abril, por el término de dos años. El primero pondría el capital de \$3.000 bolivianos y el segundo, su trabajo, bajo sueldo mensual de \$ 50 bolivianos y la cuarta parte de las utilidades de la sociedad. Su comercio debió ser un referente en las calles céntricas, ya que otro aviso del año 1872, anunciaba los servicios de un cirujano flebotomo frente a la Fotografía de Witcomb, en calle 27 de Abril N. 12.A.H.P.C, Protocolos Notariales, Reg. 3, F. 1739, 23 de diciembre de 1870.

<sup>20</sup> Roberto Ferrari ha dedicado un trabajo a este estudio a través de las imágenes de la inundación de 1890, en "Temprano reportaje de Tey y Palà. La inundación de Córdoba en 1890", en *Memorias del 9º Congreso de Historia de la Fotografía*, (Rosario: Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 2007), 121-130.

Fe, Paraná, La Paz, Resistencia, Juárez Celman. El aviso del 19 de abril de 1892 promocionaba “*vistas para estereoscopio a 4 pesos la docena surtida de infinidad de pasajes de las ricas colonias y bosques del Chaco y pintorescos márgenes del Río Paraná, vistas de los principales puntos de todas las provincias*”. Queda saber si los propios dueños del estudio eran quienes recorrían estos vastos lugares tan dispares de nuestra geografía. A la par, su firma comercial se perfeccionaba y especializaba en la estereoscopia, en parte, vendiendo los aparatos de proyección y fabricando placas secas extra rápidas al gelatino-bromuro de plata, hacia 1894. Esta noticia fue toda una innovación ya que no era común la fabricación de placas a nivel nacional, y decía así: “*Laboratorio e instalaciones especiales para la fabricación de placas secas, cuya industria constituye un paso mas adelantado en la senda del progreso, que las personas competentes sabrán apreciar*”.<sup>21</sup>

Aún más, en años posteriores, Tey publicitó otros servicios de su casa fotográfica, como el anexo a su estudio de una “*imprensa propia para los trabajos que requieran una inscripción explicativa especial*”, como dice la publicidad del diario *Los Principios* de 1905. Cabe comentar aquí que Tey se había declarado “impresor” en su partida de casamiento de 1887<sup>22</sup>. Cinco años después, una nota periodística sobre esta razón comercial, señalaba la adquisición de nuevos modelos de máquinas y la incorporación de un competente operador, y hacía alarde de su “*especialidad en retratos para novios, primera comunión y tarjetas postales*”.

La técnica fotográfica seguía ganando espacio y los motivos de registro se ampliaban: ritos cotidianos y vitales quedaban fijados en distintos tamaños de cartón, casi siempre protegido por una solapa gofrada de color marrón. La fotografía social se convertía ahora en una veta muy atractiva en el mercado fotográfico, más cuando las rutinas periodísticas incorporaban una galería social en la diagramación de las páginas, anoticiando fiestas de graduación, casamientos, aniversarios, etc. Por eso, no es casual

---

<sup>21</sup> *La Patria*, 11 de agosto de 1895.

<sup>22</sup> Agradezco a Antenor Tey Castellano, bisnieto de este fotógrafo, su disposición y confianza para acercarme información de su familia en las entrevistas personales que mantuvimos en mayo de 2008, enero de 2011 y el 30 de julio 2012. A través de estos encuentros tomo conocimiento de que el apellido “Tey” que el catalán usó en Córdoba era el de su madre y que su apellido paterno era “Torrens” –el que indicó con una “T”-. En la última conversación que mantuvimos, Antenor Tey Castellano comentó que el fotógrafo cuando residía en Salto, provincia de Buenos Aires, firmaba “Félix Torrens”. Sobre su actuación escribió Enrique César Virto en “Antiguas fotografías del Salto Argentino” en *Memorias del 3er. Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, (Buenos Aires: Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 1994), 137-140.

que Antonio Novello, foto reportero de *la Voz del Interior* promocionara este servicio: “*Le interesa!! Si usted desea tener un recuerdo de su enlace o de una reunión social, solicite con anticipación los servicios del fotógrafo A. Novello*”.<sup>23</sup>

De este modo los fotógrafos se fueron adaptando a las nuevas pautas de comercialización de sus productos comprando equipos e insumos, según declaraban, en Europa o Estados Unidos, o bien, fabricándolos en su propio estudio, ajustándose a los nuevos usos que imponían las modas y costumbres y desplegando diferentes estrategias de venta para captar al cliente. Sus habilidades estaban en ganar un público cada vez más amplio haciendo campañas publicitarias en la prensa, en la fachada o medianeras de su propio local o por medio de carteles que cruzaban de vereda a vereda, atrayendo tanto al lector de periódicos como al caminante desprevenido.

### **La localización de los estudios fotográficos en la ciudad**

El poder ocupar un espacio adecuado al oficio, situado en la zona comercial y céntrica, habla también de sus disposiciones para ganar un lugar en el medio local, para obtener reconocimiento y éxito.

Debemos reconocer que no debieron ser muchas las edificaciones existentes en la ciudad capaces de reunir las características edilicias necesarias para estos estudios, por lo general de dos plantas, con amplios ventanales o techos corredizos que dejaran pasar la luz natural. Esto explica las reformas que Pilcher hizo en su inmueble alquilado<sup>24</sup> o la reiterada demanda que tuvo una edificación en la calle San Jerónimo, frente al Banco Provincial, ocupada por once fotógrafos en el transcurso de 40 años.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Revista *La Semana* Año 1, N° 19, Córdoba, setiembre 6 de 1930. Archivo Histórico Municipal Córdoba. Agradezco a Ana Sofía Maizón este aporte.

<sup>24</sup> Para 1869, las casas de dos plantas alcanzaban a 125 y solo había 4 de tres niveles, de un total de 4.989 edificaciones; para 1895 suman 21 las casas de tres pisos y 332 las de dos, sobre un total de viviendas 8.156 censadas. Ver: Cristina Boixadós: “Población y Hábitat, Córdoba, 1870 /1895”, en II Jornadas Interescuelas y/o Departamentales de Historia, (Universidad Nacional de Rosario, setiembre de 1988) Inédita.

<sup>25</sup> En 1860, los fotógrafos Villa y Amezaga atendían a su clientela en San Jerónimo 45; en los años 80, los hermanos Gigena tenían ‘Fotografía Americana’ en el número 81; Carlos Wetzell, Ignacio Durán y Pablo Barth en años sucesivos; después Francisco Nix inscribe esta numeración en sus timbres, mientras Santiago Troisi publicita más tarde su estudio en la misma dirección, según un comentario del diario de 1905. La casa de Vaudzte también especifica este domicilio, y luego Antonio Ramón Casas, utiliza estos cartones superponiendo su sello en fotos tomadas en 1904. Años más tarde, Antonio Novello tiene su propio estudio frente al Banco de Córdoba.

Lamentablemente el cambio de numeración realizado en 1909, que numeró de 100 en 100 las cuadras y no de 50 en 50, puede haber ocasionado alguna interpretación errónea en la lectura de las fuentes que,

Esta calle, San Jerónimo, y su continuación, 27 de Abril, parecen haber sido las más solicitadas. El estudio de Pilcher en sociedad con Witcomb, luego ya el de Pilcher solo, y el de Félix Tey, se ubicaron en las primeras cuadras de aquella vía. Vale remarcar que la sociedad de Pilcher y Witcomb, que giraría bajo la razón social de “Witcomb y Cia”, consignaba en el reverso de sus fotografías la ubicación de su estudio “*a media cuadra de la iglesia catedral y otra media del hotel de la Paz*”. El Banco de Córdoba recién inaugurado, la plaza principal, la Catedral y el hotel de la Paz, fueron hitos referentes en la ciudad chica de 1870.

Otra arteria demandada por este oficio fue la Calle 9 de Julio. Allí estaba ubicado, en la segunda cuadra, Jonás Castro, quien como se señaló anteriormente, fue el único cordobés que mantuvo su negocio a lo largo de tres décadas. Según dice López Cepeda, era una antigua casona de amplio patio, y “*en ambas manos del zaguán había sendas vitrinas que exhibían muestras de las fotos de la clientela y un pañuelo blando de seda, en uno de cuyos ángulos se hallaba impresa la foto de Castro.*”<sup>26</sup>

No nos detendremos aquí a señalar los cambios que debió experimentar la disposición de las habitaciones en estas construcciones; los que inferimos de expedientes periciales sobre incendios. Sólo diremos que para fines de 1900 otros diseños constructivos facilitados por la incorporación del hierro harán primar el uso de la planta alta, a la que se accedía por largas escaleras. Pequeñas vidrieras adosadas a la puerta, al zaguán y a la misma escalera, constituían el exhibidor publicitario, tal como se recuerda la casa de Ramón Ramón Casas en calle San Martín, la de Tuysuz y la de Tey en la actual Av. Olmos<sup>27</sup> Estas casas competían con la Antonio Ramón Casas, instalada a escasos metros, en un local de planta baja en la misma calle.

Esto nos indica también que para 1900 el lugar de la fotografía se había extendido una cuadra hacia el norte, a la calle Colón, y a su continuación, Olmos, en

---

sumados a errores de tipiado, confunden aún más la interpretación, por lo que no podemos confirmar con exactitud lo arriba expresado; de todas maneras,, nos referimos a un local existente en la misma cuadra.

<sup>26</sup> Manuel López Cepeda, *Gentes, casas y calles de Córdoba*, (Córdoba: Imprenta Biffignandi, 1966), 161.

<sup>27</sup> Con estas palabras recuerda Filloy el estudio de Tey: *Cuando la calle 24 de setiembre (la actual avenida Olmos) era estrecha y empedrada, estuvo ubicada media cuadra antes de San Martín, la Fotografía Catalana, de don Félix A. Tey. Tal vez la circunstancia de ir juntos al Colegio con su hijo Antenor, me hizo observador asiduo de las fotografías en exhibición mientras éste bajaba la escalera de madera del local.* En Juan Filloy, *Esto fui, memoria de la infancia*. (Córdoba: Secretaría de Cultura de la Provincia de Córdoba, Dirección de Patrimonio Cultural. Área de Letras y Publicaciones, Marcos Lerner Editora, 1º edición ,1994), 67.

donde pasacalles anunciadores, letras de mampostería en los frontis de sus edificios o pintadas en sus medianeras publicitaban el comercio fotográfico.

Otros fotógrafos, menos audaces, se asentaron en las calles perpendiculares como Rivadavia, San Martín, Alvear, entre las calles Colón y San Jerónimo. Indudablemente, el mapa de la fotografía se cerraba entre estas arterias, y aquellos que en las primeras décadas se aventuraron por fuera de este radio, por la calle Santa Rosa o Entre Ríos, se mudaron posteriormente a locales más céntricos.

El único que se instaló fuera de las calles céntricas fue Martín Henin, quien lo hizo en el barrio General Paz, donde posiblemente el desarrollo alcanzado en la zona requería ya de un comercio como éste. En todas sus monturas Henin remarca la dirección de su estudio ubicado en el número 435 de la calle 6 -luego llamada Félix Frías-, en donde además residía con su numerosa familia, como veremos más adelante.<sup>28</sup>

Con esta distribución geográfica llama la atención que la calle Deán Funes -o su continuación, Constitución (Rosario de Santa Fe, actualmente)-, la arteria de librerías, imprentas y de artículos de pintura, no fuera también la de la fotografía. Más aún, si sabemos que durante un tiempo la obra fotográfica se vendía y exhibía en librerías o en imprentas para suplir la falta de vidrieras y/o garantizar otras vías de circulación de las obras.<sup>29</sup> Vale aclarar que los insumos del oficio fotográfico (cartones, álbumes, monturas, etc.), provenían directamente de casas especializadas, como lo corrobora la publicidad de la *Pinturería Artística*,<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Las cédulas censales de 1895 acusan también que Clemente Corregge vive en barrio San Martín, pero no conocemos por sellos o timbres si tenía su local comercial en la misma dirección.

<sup>29</sup> Hay más de un ejemplo donde la fotografía e imprenta o fotografía y arte están vinculados. Cesare Rocca al finalizar su contrato dejó sus obras primeramente en la casa de su colega Paganelli y luego sus álbumes se exhibieron en la librería de Pedro Rivas. La imprenta del diario *El Progreso* recibió las suscripciones de los interesados para adquirir las fotos *a vuelo de pájaro* de Cesare Rocca. VER en M. Cristina Boixadós: “Una ciudad en exposición, Córdoba. 1871, en María Silvia Di Lisia y Andrea Lluch: *Argentina en exposición, ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX*, Colección Universos Americanos, 4, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Sevilla. 2008”, 147.

Vale resaltar otro vínculo entre fotografía e imprenta manifiesto en los lazos de parentesco entre Jonás Castro y Ángel Sappia. Al morir Castro (dueño como ya dijimos de la Fotografía Cordobesa en la calle 9 de Julio) sin descendencia, su cuñado, Ángel Sappia, propietario de la tradicional casa artística Pinturería Sappia, erige en el local fotográfico de la 9 de Julio, un salón de exposición de arte, que se conoció durante décadas como Salón Fasce. Ver en Manuel López Cepeda, op.cit., 161. En el censo de 1895, Castro tiene 34 años, es viudo, pero declara un hijo de 19 años, que se registra como “empleado”, quedando como interrogante su existencia.

<sup>30</sup> En Buenos Aires, centro comercial por excelencia donde recalaban todos los productos de importación y desde donde se distribuían al país, un negocio dedicado a las artes gráficas también se especializaba en el rubro de la fotografía, pintura, dibujo, litografía, papelería, etc, como lo atestigua la publicidad de *Papelería Artística* del semanario *EL Mosquito*, del 6 de setiembre de 1891, que detalla en más de cincuenta renglones los diferentes artículos en venta para cada sección. Vale señalar que Félix Tey puede

El rubro fotográfico sólo llegó a la calle Deán Funes en la segunda década del siglo XX cuando las casas de óptica anexaron artículos de fotografía e insumos diversos.<sup>31</sup>

En una ciudad donde predominaban edificaciones de una sola planta y por lo tanto, con escasa oferta de casas apropiadas para el funcionamiento del rubro, la demanda se incrementó siempre en los mismos puntos estratégicos: frente a bancos, a la plaza principal, etc.,.

Hasta aquí vimos como las estrategias comerciales y técnicas de los fotógrafos locales parecen haber sido similares. Queda por ver cuál fue la inserción de éstos en la sociedad cordobesa -en donde apellidos y títulos constituían los resortes de integración- y en cuánto incidieron sus redes parentales, sociales y políticas, para escalar en la pirámide social.

Nos detendremos a continuación en cuatro estudios de caso que hemos reconstruido, como dijimos, a través de recopilación documental e historia oral y por medio de entrevistas realizadas a sus descendientes.

### **Trayectorias sociales y políticas**

El caso del fotógrafo Jorge B. Pilcher es quizá el más emblemático en cuanto a su trayectoria, enormemente favorecida por pertenecer al círculo político de los años 1880. Nacido en Liverpool el 28 de junio de 1841, hijo legítimo de Eduardo Pilcher y de Sara Herfeld, se radicó en Córdoba en 1870, al año del primer censo de 1869, por lo que su nombre no se encuentra dentro de los 28 británicos allí registrados. Tampoco entre los 183 ingleses del segundo Censo, porque entonces vivía en el Departamento Totoral, donde se empadronó, ya viudo, junto a sus hijas.

Su casamiento en 1873 con Josefa Fleurquin, proveniente del Uruguay,<sup>32</sup> le debe haber provisto de algún capital económico y social que él supo incrementar. En este

---

haber sido uno de los pocos fotógrafos que ofreció a sus clientes la impresión de trabajos, al sumar una imprenta a su negocio.

<sup>31</sup> Así la firma de Pedernera y Cia. promocionaba su negocio como Instituto Óptico y Fotográfico *La Estrella*, ubicado en la esquina de Deán Funes y Rivera Indarte. Además de ofrecer anteojos y lentes, revelaba y ampliaba material fotográfico. Luego la Casa Amuchastegui ocupó el mismo inmueble publicitando en sus sobres *la venta de la nueva y exclusiva colección de Postales de la Sierra* y agregando al dorso la promoción de *las siluetas recortadas en madera e iluminadas a todo color*.

<sup>32</sup> Son varias las formas en que se escribe el apellido de su esposa en los distintos documentos y actas: Fleurquin, Flurquin, Flurguin, Heurguin, Eleuhuein. Este último corresponde a lo que se lee en la lápida de la tumba de los Pilcher en el cementerio El Salvador de Córdoba. Fue hija de Juan Deseré Fleurquin y

sentido, recibió como consorte derechos de un amplio campo en el norte cordobés, entre Santa Catalina y Ascochinga, donde emplazó hacia finales de 1880, un enorme establecimiento hotelero de catorce pabellones que denominó San Jorge.<sup>33</sup> La conformación de la sociedad con Alejandro Witcomb en diciembre de 1870, pone de manifiesto la mentalidad empresarial de Pilcher, al asociarse como capitalista a un reconocido fotógrafo de Buenos Aires, en momentos previos a la apertura de la gran “muestra del progreso” de 1871, bajo la razón social de “Witcomb y Cia”. En esa oportunidad, desembolsó el alquiler de una casa ubicada a escasos metros de la plaza principal y los costos de un constructor que la refaccionó incorporando una galería en planta alta.<sup>34</sup> Indudablemente él no conocía el oficio porque era Witcomb, o su reemplazante en caso de viajar éste, quien atendía el negocio bajo apercibimiento de un sueldo y una parte de las ganancias. A los dos años de finalizado el contrato fue Pilcher quien mantuvo el negocio, seguramente ya formado en el oficio después de las instrucciones recibidas de su “socio industrial”.<sup>35</sup>

Entre 1885 y 1886 participó en la fundación del Club Inglés, desempeñándose como vicepresidente y secretario en una primera comisión. En los mismos años también fue vocal del Centro Industrial de Córdoba<sup>36</sup>. Como tantos extranjeros, Pilcher formó parte de la masonería lo que, además del idioma, lo llevó a estar muy cerca de los

Gregoria Barboza. Nació en 1845 y murió en 1901. En Cristina Boixadós, “Las Fotografías casi perdidas de un inglés radicado en Córdoba entre 1870 y 1900”, en 3º Encuentro *La problemática del viaje y los viajeros. América Latina y sus miradas. Imágenes, representaciones e identidades*, (Tandil: Centro de Estudios Sociales de América Latina e Investigaciones Socio Históricas Regionales, agosto de 2008).

Conocemos la actuación de un fotógrafo en Montevideo entre 1870 y 1890, Anselmo Fleurquin, francés, que bien puede tratarse de un familiar. En Broquetas Magdalena, *Fotografía en Uruguay Historia y Usos sociales, 1840-1930*. (Montevideo: Centro de Fotografía, Intendencia de Montevideo, 2011).

<sup>33</sup> *Guía General de Córdoba, Año 1899*, (Córdoba: Editada por los Sres. Aveta, Padilla y Cia.), 37. La agudeza comercial que ya había manifestado como socio capitalista de una casa fotográfica se pone en juego nuevamente al tratar de salvar de ejecuciones y embargos al hotel, propiedad que finalmente fue rematada en 1905, cuatro años antes de su fallecimiento.

Una larga secuencia de escrituras y expedientes judiciales, sistematizados en un trabajo de mi autoría, pone de manifiesto prácticas comunes de enriquecimiento y financiación. Pilcher, al igual que tantos otros, recibió créditos bancarios e invirtió en tierras, en los años finales de 1880. Luego de la crisis de 1890 debió responder a estas obligaciones a costa de sus bienes, a pesar de los mecanismos que desplegó para salvarlas. Ver Cristina Boixadós: “El derrotero de un fotógrafo inglés en el norte cordobés” (Estación Juárez Celman, XXIX Jornadas de Historia del Norte de Córdoba, 28 y 29 de octubre 2011).

<sup>34</sup> A. H. P. C, Protocolos Notariales, Registro de Escribanos, No 3. Año 1871, 3 de mayo, F. 621.

<sup>35</sup> A. H. P. C, Protocolos Notariales, Registro de Escribanos No 3. Año 1870, 23 de diciembre, F. 1730.

<sup>36</sup> Ricardo A Marlatto, La inmigración británica en la ciudad de Córdoba (1869-1895)”, *Trabajo Final de Licenciatura, Escuela de Historia*, Univ. Nac. de Córdoba, 2002, 81. El Club Inglés fijó su domicilio en la misma calle de su estudio, sobre San Jerónimo 79, numeración que bien podría haber sido la su propio local, sin embargo, no podemos corroborar esta situación debido a los cambios sufridos en la época. El Club Industrial conformado por políticos e industriales figura con domicilio en San Jerónimo 39, lo que puede ser un error tipográfico de la fuente consultada. *Guía Industrial y Comercial de Córdoba y Tucumán para el año 1886*, Córdoba, editada por Isaías Villafañe, 1885, 89 y 95



científicos del primer Observatorio Nacional inaugurado en Córdoba en 1871. Si bien no parece haber conformado el plantel de sus fotógrafos, debió haber habido una relación fuerte con Benjamin A. Gould, director del Observatorio entre los años 1871 y 1885.<sup>37</sup>

En diciembre de 1880 fue designado miembro de la Comisión de Obras Públicas de la Municipalidad cuyo presidente era Gregorio Gavier y vicepresidente, José Echenique. Estos hombres pertenecientes al círculo del gobernador Miguel Juárez Celman fueron a posteriori nombrados gobernadores. Desde este lugar es posible que Pilcher obtuviera una serie de beneficios relacionados a su práctica: fue el responsable de fotografiar el trabajo catastral relevado por Ángel Machado entre los años 1883 y 1888; sus fotografías ilustran el texto propagandístico de los hombres del 80, firmado por Santiago Albarracín; y además siguió con su cámara las obras del mayor emprendimiento hidráulico de Latinoamérica del momento, como lo fue la construcción del Dique San Roque y los canales de riego.

Sin lugar a dudas, Pilcher había ganado prestigio con su oficio, pero fue su posicionamiento en el sector dirigente lo que determinó que este enorme encargo recayera en él. Encargo que supo cumplir con profesionalidad, según atestigua la calidad del registro. Quizá la compensación económica que tendría que haber recibido nunca llegó a materializarse debido, seguramente, a la situación financiera de la provincia al momento de terminar las obras y a las peripecias judiciales que debieron enfrentar los directores del emprendimiento, las que no cabe reseñar aquí.

En este sentido, es posible que el registro quedara en manos de su autor y que hayan sido sus descendientes, después de muchos años, quienes buscaron una remuneración económica. Las notas dirigidas al Ministro de Obras Públicas en 1924, firmadas por su hija y su yerno, manifiestan tal intención que debió ser en algún momento atendida, pues este exquisito registro se resguarda en un repositorio oficial hasta el día de hoy.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Edgardo Minniti y Santiago Paolantonio. *Córdoba estelar. Historia del Observatorio Nacional Astronómico*. Op.cit. 78 y 164. No es casual que algunos retratos obtenidos por él se encuentren entre la colección de fotografías formada por la hija de Gould, Alice Bache Gould, en Boston, Massachusetts. Agradezco esta información bajada de Internet a Mariana Eguía, extraída del Massachusetts Historical Society en <http://www.masshist.org/findingaids/doc.cfm?fa=fap042>

<sup>38</sup> En una de estas cartas dirigidas al Ministro de Obras Públicas, su hija M. Leticia autorizaba a su cuñado, Rodríguez de la Torre, a vender al gobierno tres álbumes “*de mi propiedad conteniendo una colección completa de fotografías de las obras de irrigación que fue formado por mi señor padre, Jorge B. Pilcher a medida que las obras se realizaban*”<sup>38</sup>. En la otra, Rodríguez de la Torre se dirigía al Ministro de Obras Públicas, Daniel Gavier, diciendo: “*Poseo una colección fotográfica completa de las obras de irrigación del Dique San Roque, que comprende desde la excavación para los cimientos del*

La intromisión de Pilcher en ciertos escenarios habla de su relación con los hombres del poder, por ejemplo: fotografía de escenas campestres en las estancias del político y futuro gobernador Ramón Cárcano; reuniones en la estancia *La Paz* del presidente de la República Julio Argentino Roca; o bien, la casa ubicada en la ciudad de Córdoba del gobernador José Echenique. Su registro fotográfico alude a los cambios que experimenta la ciudad en la década del 80 y señala quiénes son sus protagonistas. Él mismo, fotógrafo, inmigrante inglés, se sintió incluido en ese elenco. Esto explica su retiro al norte provincial después de 1890 -luego de la dimisión del Gobernador Marcos N. Juárez y la crisis financiera- donde veraneaban las más conspicuas familias de Buenos Aires y de Córdoba y se tejían las relaciones de poder de la clase política nacional y provincial.

Proveniente de Inglaterra, el derrotero inmigratorio de este fotógrafo responde a las pautas generales de la comunidad británica. Como parte de su itinerario, es posible que haya pasado por Uruguay, donde creemos, conoció a su esposa. Ya en Córdoba, participó en actividades sociales propias de la comunidad: fue miembro de clubes y testigo de actas de bautismos de coterráneos, aún sin ser miembro de la iglesia Anglicana.<sup>39</sup> Para fines de 1880 ya había escalado un lugar encumbrado en la sociedad, aunque su posición se elevó aún más cuando sus hijas se casaron por Iglesia Católica con hombres pertenecientes a familias distinguidas del entorno local y nacional.<sup>40</sup> Su nombre había integrado instituciones y comisiones que consolidaron sus redes sociales

---

*murallón, diversos estados de las obras; campamentos generales de obreros; canales del norte y del sud; obras de arte, trabajos del Dique Mal Paso. Considero esta colección es la más completa que existe y a merito del interés histórico que ella tiene para la provincia, me permito ofrecerla en venta al gobierno por la suma de 2.000 p. nacionales".* Las notas pasaron por la Oficina General de Riego, cuyo director hace un inventario de las piezas, contenidas en tres álbumes, que comprende tres secuencias numéricas diferentes, y concluye: *"El valor de estas fotografías no puede apreciarse, pues depende de muchos factores, no tienen ningún interés técnico y solo puede tener un valor histórico que es imposible justipreciar. Un cálculo material del trabajo daría a razón de \$ 5.00 (valor que tienen hoy las fotografías de ese género) siendo su número 170 harían un total de \$ 850.00"* (Archivo de Gobierno- M.O.P- Tomo 4.F. 274/275 y 282). Lamentablemente, este material se encuentra en deplorable estado de preservación en una repartición provincial.

<sup>39</sup> El matrimonio de Pilcher y su esposa uruguaya tuvo cinco hijos: los dos primeros, varones, mueren a muy temprana edad, las tres mujeres siguientes conformaron el núcleo familiar de Pilcher hasta 1909, fecha en que fallece. Datos extraídos de la lápida de su tumba localizada en el cementerio de disidentes 'El Salvador' de la ciudad de Córdoba, el 18 de febrero de 2008.

<sup>40</sup> Habían sido bautizadas en la Iglesia Catedral apenas nacidas. Delia, casada con el teniente coronel Leandro Artigas, vivió primeramente en Uruguay y en 1912, junto a sus dos hermanas, en la calle Comercio, hoy Figueroa Alcorta, sobre la margen oeste del arroyo de la Cañada. Luego se trasladaron a Buenos Aires. Estela se casa con Julio Rodríguez de la Torre, viudo, 20 años mayor que ella, diferencia de edad que ocasiona un gran descontento entre los primeros hijos de aquel. El nuevo matrimonio y Leticia se trasladan a una casa de dos pisos de la calle Duarte Quirós al 100 y disfrutan el verano en la residencia de Rodríguez de la Torre en el Kilómetro 14 del F. C. A. del Norte, en Arguello. Ver: Anuario Echenique, 1912. La Industrial Establecimiento Gráfico. Córdoba. 238 y reconstrucción oral.

y políticas, mientras su descendencia supo estrechar esos lazos entre la prosapia cordobesa.

Pilcher cierra su taller afectado financieramente por la crisis de 1890, la misma que llevó al alejamiento del poder de los hermanos Juárez, fracción política con la que él parece haber comulgado. En los primeros años de 1900 también su hotel entra en bancarrota. Las relaciones y amistades que supo tejer, quizá le permitieron obtener un puesto en el Banco Provincial, pero no le sirvieron para salvar esta propiedad.

Otro caso es el de Félix T. Tey, fotógrafo entre 1890 y 1910, quien cubrió con otros parámetros visuales los espacios que Pilcher había dejado de recorrer. No es nuestra intención hablar ahora de los aspectos figurativos y formales de los registros de estos profesionales, pero reconocemos que es Tey, junto con Juan Pàla, su socio, quienes iniciaron en Córdoba la modalidad de una fotografía que documenta acontecimientos, catástrofes, festividades. Ellos plasmaron estas imágenes en albúminas estereoscópicas y las ofrecieron en llamativos avisos en la prensa local y en Guías Comerciales e Industriales.

El derrotero inmigratorio de Tey es conocido en parte gracias a los datos aportados por su bisnieto, como ya hemos dicho. Nació en Barcelona en 1852 y llegó a esta ciudad entre 1887 y 1889. La primera de estas fechas corresponde a su partida de casamiento, obtenida en la localidad de Salto, provincia de Buenos Aires; la segunda, es la de la primera publicidad de su casa fotográfica en la prensa local.

Como sucede con otros fotógrafos, desconocemos su formación: sabemos que se desempeñó como fotógrafo en Salto pero se declara ‘impresor’ al contraer matrimonio. Indudablemente debió tener algo de capital para instalar su comercio desde el primer momento en la vereda del costado sur de la plaza principal, emplazamiento más que estratégico, al estar ubicado a una cuadra del Banco Provincial en línea recta por la calle San Jerónimo. Pasado un año Tey se trasladó, como dijimos, a una calle algo más alejada -la actual Av. Olmos- que comenzaba a distinguirse con comercios y residencias modernas. Allí continuó hasta su fallecimiento que debió ser aproximadamente en 1912, momento en que la casa fotográfica figura ya a nombre de su esposa.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> La viuda, Ventura Fierro, figura con domicilio en la calle Rioja 735, donde vivía con sus tres hijos. Su descendiente recuerda haber escuchado, en cambio, que vivían en la calle Duarte Quirós, entre Independencia y Trejo. Ventura muere aproximadamente en 1930. La hija mujer hereda una propiedad en la zona turística de Carlos Paz. Los dos varones, Antenor y Juan, estudiaron en el Colegio del Monserrat e ingresaron a la Facultad de Medicina donde se destacaron en sus respectivas especialidades, fisiología y

Su riqueza y estrategia debió haber consistido en proveerse de los más sofisticados avances técnicos para la obtención de fotografías, en montar una fábrica de placas, en innovar por medio de la estereoscopia y en contar con una imprenta en su propio negocio. Si bien no parece haber estado próximo al poder ni haber actuado como el fotógrafo oficial de la obra pública, sus registros y publicidades señalan el interés documentario de su obra realizada en placas de vidrios. Acontecimientos oficiales, religiosos, naturales, etc., se ofertaron cotidianamente en la prensa local.

En el mismo año de su llegada a Córdoba, en 1889, se vincula con la Sociedad Española de Socorros Mutuos, aunque sus clientes excedieron este círculo según atestiguan las innumerables fotografías que hoy se conservan. Su actividad y recorrido, que en un principio compartió con su socio, también catalán, trascendió los límites provinciales al documentar procesiones, inundaciones y las excentricidades del territorio chaqueño. Pudo darles a sus hijos varones la educación de la elite cordobesa y ellos constituyeron ese grupo de hijos de inmigrantes que se laurearon como médicos de esta “docta” ciudad. La fotografía y las estrategias que desplegó Tey en este campo le facilitaron contraer lazos sociales que sus descendientes supieron estrechar aún más.

Hemos reseñado hasta aquí dos trayectorias: la de un inglés y la de un catalán, quienes actuaron en tiempos distintos en la ciudad, pero cuyos nombres perduran en las monturas de infinitas fotografías que han llegado hasta nosotros.

La trayectoria del italiano Santiago Troisi resulta menos conocida, así como también es menos visible su actuación en el campo fotográfico, quizá por nuevos patrones de visualidad que provocaron que su nombre se desdibujara en las imágenes reproducidas en revistas o en postales. En este sentido, nos sorprende también la poca publicidad de su atelier en la prensa y en las guías comerciales, situación que hizo pasar desapercibido su nombre en un primer relevamiento, además de haber encontrado sólo una o dos fotografías firmadas por él en aquella instancia.

No conocemos la fecha precisa de su llegada a esta ciudad y tampoco si recibió estudios específicos sobre fotografía; más aún, parece haberse dedicado a la actividad mercantil primeramente, después a la fotografía. En 1913, luego del incendio sufrido en

---

bacteriología. Fueron ampliamente reconocidos en el medio local hasta mediados del siglo XX, ocupando cargos académicos y públicos. Sus lugares de residencia corroboran el espacio social que supieron abrirse: Antenor, a pocas cuadras de la plaza principal, sobre la calle Rivera Indarte; Juan, a pocos metros de la Av. Colón, sobre la calle Sucre.

su estudio, no dudó en solicitar el título de Martillero. En este acto de certificación, las palabras de los testigos nos informan más de su derrotero: declaran conocer a Troisi desde hace 20 años, y agregan que *“ha ejercido el comercio por cuenta propia en la compra y venta de mercaderías generales durante muchos años y con posterioridad en el ramo de la fotografía hasta hace un años mas o menos, radicado siempre en esta ciudad, en sus negocios, con algunos intervalos en que se ausentaba por razón de los mismos”*.<sup>42</sup>

Con esta diversidad de oficios y actividades, Troisi fue el fotógrafo más requerido por instituciones académicas e intelectuales del medio local y por las editoriales que rastrillaron el territorio nacional buscando el suceso social y el paisaje serrano para ilustrar las páginas de las tantas revistas de moda impresas en la Capital Federal o en el exterior. Efectivamente, su firma apenas legible se descifra en las reproducciones de la *Revista Athenas*, publicación de la intelectualidad cordobesa, cuyo ejemplar de 1903 se dedicó exclusivamente a cubrir el emplazamiento de la estatua del Obispo de Trejo y Sanabria en el centro del patio universitario.

De igual manera se lee su rúbrica en algunas de las imágenes que acompañan al Atlas de la Provincia de Córdoba que editó la Provincia bajo la responsabilidad del ingeniero Manuel Río y su colega Luis Achaval, ambos catedráticos de la misma universidad. Manuel Río se convirtió además en un destacado personaje de la intelectualidad cordobesa al conformar y dirigir una conocida asociación de intelectuales, periodistas, médicos y artistas de Córdoba que tuvo vigencia en los años interseculares, llamada El Ateneo.<sup>43</sup> Fotos de Troisi acompañan el escrito publicado por Manuel Río para el diario *La Nación*, con motivo del Centenario; también le pertenecen las imágenes reproducidas por *La Voz del Interior* en la misma fecha y las que ilustran los sucesos cordobeses de la Revista *Caras y Caretas*.<sup>44</sup>

La búsqueda de imágenes obtenidas por fotógrafos locales permitió que éstos se catapultaran y fueran reconocidos fuera de su provincia, en los casos en que se respetaron los derechos de autor. Estas imágenes se estamparon luego en postales y en

---

<sup>42</sup>A. H. P. C., Juzgado 1era. Comercial, 1913, 11-19.

<sup>43</sup> Para conocer esta asociación intelectual de Córdoba ver: M. Victoria López, “Instituciones, asociaciones y formaciones de “alta cultura” en el giro de siglo cordobés: entre universalismo y especialización” en Ana Clarisa Agüero y Diego García, edits, *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*, (Córdoba: Ediciones al Margen, 2010), 29-51.

<sup>44</sup> Para más información de esta Revista quincenal ver: Verónica Tell, “Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX” en Laura Malosetti Costa, Marcela Gené, comps.: *Impresiones porteñas, Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, (Buenos Aires: Ensayo Edhasa, 2009), 141-164.

otras publicaciones, seguramente bajo estricto contrato comercial. Él es uno de los pocos fotógrafos que conocemos que haya consignado su rúbrica, “S. Troisi”, en el reverso de una postal. Su especialidad, además de retratos, era la fotografía de exteriores e interiores del mundo empresarial, industrial y de comercio. Los propietarios le abrían sus puertas para dejarse fotografiar junto con empleados. Salones, escritorios, fachadas, maquinarias, podían verse en estas imágenes. Muchos de estos registros fueron vendidos a los necesitados editorialistas de grandes álbumes y catálogos, quienes pretendían representar en miles de páginas la estampa de una Nación que se debía mostrar infinita en cuanto a riqueza y territorios.

Los acontecimientos sociales fueron entonces los temas que engrosaron las páginas de las revistas, y también la fotografía paisajística, con la cual Troisi parece haber expuesto y competido en el extranjero.

En el diario *La Voz del Interior*, al producirse el citado incendio de su estudio, bajo el título “*Pérdida sensible. El arte y el fuego*” se lee : “*Es Troisi el primero y el más eficaz propagandista de las bellezas incomparables de nuestras serranías cordobesas y tal vez no halla colección universal, revista gráfica, álbum alguno en que se registre los paisajes y encantos de nuestras sierras, en que no haya puesto Troisi, la colaboración descollante, la mejor*”.<sup>45</sup> La nota concluye remarcando sus exposiciones en Buenos Aires y en Francia.

Hacia 1900, ya es reconocido como fotógrafo por académicos universitarios. En 1905 instala su estudio frente al Banco Provincial, ubicado en la arteria mas cotizada y requerida para este oficio.<sup>46</sup> En 1912 se produce el incendio que arrasa con sus registros y aparatos, pero del que pudo salir airoso judicialmente y al parecer, también económicamente, ya que su actividad, respaldada por una importante póliza de seguros, continuó hasta su trágica muerte en 1921.<sup>47</sup> Aunque pudo entonces recuperarse del

---

<sup>45</sup> *La Voz del Interior*, 12 de abril de 1912. Al respecto, otro fotógrafo, Arturo Francisco, con actividad en la provincia de Santa Fe y en Córdoba, expuso en varias ocasiones.

<sup>46</sup> El diario *Los Principios* decía “San Jerónimo 82” pero debió decir 81. Esto fue producto de un error involuntario del tipiado litográfico. La guía de 1912 registra a Troisi con comercio -sin especificar rubro- en San Jerónimo 166, y aunque sabemos que continuó ocupando ese sitio hasta su muerte en 1921, la Guía de este último año tampoco lo registra como fotógrafo. En ese año moría trágicamente en su estudio y vivienda, donde residía ya separado de Emilia Leal Ordóñez, con sus tres hijas, educadas en colegios católicos.

<sup>47</sup> El inmueble incendiado era de dos plantas y contaba de dos patios y dos zaguanes, el laboratorio ocupaba una habitación del segundo zaguán, entre una “pieza toilet” y el cuarto de impresiones, desde donde se originó el incendio, debido a una complicada instalación eléctrica según determina el peritaje de Adolfo Doering, cuyo informe libera a Troisi de culpa y cargo según el juez Carlos Tagle. Juzgado de 3ª Nominación en lo criminal, A.H.P.C , Legajo 14. Exp. 1, Año 1912.

incendio parece haber buscado otras actividades y otros recursos al certificar su título de Martillero.

Sabemos por su nieta de su inscripción en la Sociedad Italiana Unione y Benevolenza, asociación que, como señala M. Teresa Monterisi, congregó a lo largo de su historia *al sector medio e intelectual vinculado a la masonería o al naciente socialismo*.<sup>48</sup> Asimismo, su hermano Eugenio, encumbrado miembro de círculos intelectuales, periodísticos y culturales, le debió allanar más de un camino, tanto en esta ciudad como en Buenos Aires y en el exterior. En este sentido, la proximidad ideológica de su hermano con el anarquismo no interfirió en su relacionamiento con el círculo católico, al mismo tiempo que le abrió otras redes sociales y emprendimientos inmobiliarios que al parecer no tuvieron éxito. Su nieta recuerda que entre los amigos de su abuelo se contaban ricos comerciantes y políticos, como Benjamin Galíndez, Rogelio Martínez, los hermanos Minetti y García Faure.

En este caso observamos estrategias propias del campo fotográfico: contratos comerciales con el mercado de postales y *vistas* para edición de revistas y periódicos nacionales y extranjeros; exposiciones en salones nacionales e internacionales; localización de su atelier en un lugar estratégico. En cambio, no parece haber utilizado la publicidad y avisos comerciales para ganar clientela.

Todo indica que son sus redes con intelectuales las que le abren el camino para sobresalir y destacarse en el campo fotográfico. Sin embargo, el éxito de su actividad no fue suficiente para resguardarlo del olvido. Quizá la tragedia del incendio ayudó en ese sentido.

Otra es la trayectoria del belga Martín Henin quien, aunque tuvo contactos comerciales con el mercado editorial de revistas y de postales, no parece haber desplegado un espectro de redes sociales que le facilitaran el camino hacia un mejor pasar económico y social. Tampoco le conocemos estudios o algún tipo de oficio previo que lo llevara más tarde a ocuparse de este *métier* y a empadronarse como fotógrafo en el Registro Cívico Municipal de 1922.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> M. Teresa Monterisi, “El asociacionismo católico de los inmigrantes italianos en la ciudad de Córdoba desde fines del siglo XIX hasta 1914”, en Gardenia Vidal y Pablo Vagliante: *Por la señal de la cruz, estudios sobre la iglesia católica y sociedad en Córdoba, s. XVII -XX*, (Córdoba: Ed.Ferreyra, 2002),209-237.

<sup>49</sup> Dato extraído del Registro Cívico Municipal de 1922, Arch. Hist. Municipal por Ana Sofía Maizón.

La particularidad de Henin fue radicar su estudio y vivienda en un barrio donde si bien sus habitantes podían requerir y hacer un uso social de la fotografía, la afluencia de vecinos no era tan alta como para obtener los beneficios que le hubiera dado una más amplia y diversa clientela. Fue el fotógrafo de retratos y sucesos del propio barrio. Efectivamente, sus registros incursionan en cierta actividad documentalista de las actividades barriales: la instalación de un circo, actos escolares, la llegada del Príncipe de Saboya, etc.

Llegó a la Argentina en 1889, a la edad de 17 años. Se radicó con su familia -padres y cuatro hermanos- en una pequeña localidad provincial, Villa Concepción del Tío, y fue la trágica muerte de su padre lo que provocó el desmembramiento familiar y la llegada de nuestro fotógrafo a la capital cordobesa.<sup>50</sup> No fue posible determinar cuáles fueron sus oficios o estudios, si los tuvo. Sus primeros registros datan de 1905 y, como ya se señaló, siempre consignó su rúbrica y dirección exacta, con tinta blanca. Según palabras de su nieta era un profesante de la religión católica y asiduo asistente a la Sociedad Francesa de Socorros Mutuos en donde había conocido a su esposa, María Lambandt, con quien tuvo siete hijos.<sup>51</sup>

Las necesidades económicas que la nieta confiesa, lo habrían llevado a impulsar la proyección de cintas y *vistas* en el biógrafo *Paris-Londres* que funcionaba en el bar de la esquina de la actual Ovidio Lagos y 24 de Setiembre. Los recuerdos de su hija, relatados por la nieta, rememoran las vacaciones de los años 30 y 40 en la localidad de Tanti, alojados en el hotel de Villa García o el Hotel Castaño, cuando el fotógrafo se trasladaba para trabajar en la temporada veraniega obteniendo la imagen del turista en el paisaje serrano. De allí se explica que la mayoría de las postales cordobesas editadas por Kapelusz y Rosauer lleven la firma de Henin. Otra manera de obtener reconocimiento y quizá algún rédito económico era exponer sus fotos en las vidrieras de la Casa Muñoz

---

<sup>50</sup> Cuando en 1894 Martín Henin, de origen belga, declara el asesinato de su padre, Martín Henin, de 62 años –también belga (quien no ha testado, dice la partida) y viudo de Desideria Baquete-, contaba con 22 años de edad y domicilio en Villa Concepción del Tío. Según declaraciones del vice cónsul belga, se conoció que los bienes fueron distribuidos entre sus cuatro hijos, dos de los cuales vivían en casa de Juan Vencenat, en Departamento San Justo, y dos en la casa de Carlos Bracke, de esta ciudad. Este último era propietario de una fábrica de carruajes, donde seguramente se formó como armador su hermano Arturo, quien años más tarde llegó a ser propietario de una fábrica de carros. A.H.P.C, Juzgado de 3era. en lo Civil, 1907, 34 -15.

Seguramente quienes se quedaron en la primera vivienda fueron sus dos hijas, Natalia y Julia, las que sabemos que regresaron a Europa y murieron en la 2da. Guerra Mundial.

<sup>51</sup> Allí pudo haber estrechado vínculos con la familia Despontin y Chammás, empresarios y comerciantes de larga data en la historia cordobesa. Entrevistas realizadas el 31 de agosto, el 15 de setiembre de 2006 y el 11 de diciembre de 2007 a su nieta, Alicia Binetti Henin.



con motivo de los concursos organizados para el aniversario de la fundación de la ciudad.

Henin se adaptó a los requerimientos del campo fotográfico como proveedor de imágenes del mercado gráfico; fue reconocido en su barrio y requerido por la Iglesia Católica para perpetuar eventos singulares. Su descendencia no cruzó la frontera de su propia trayectoria.<sup>52</sup>

### **Algunas reflexiones**

En comparación con otras ciudades americanas, la profesionalización de las artes en el territorio argentino tuvo un desarrollo más tardío. Esta aseveración es entendible si comprendemos las diferentes formas en que se fueron insertando los países en el mundo colonial, formas que conllevaron también experiencias y manifestaciones de representaciones diversas.

Como explica Graciela Silvestri, la escasa importancia simbólica de estas lejanas tierras para la Corona Española permiten entender y sintetizar estas diferencias que llevaron a que en el resto de Latinoamérica y en Brasil, por distintos motivos, hubiera una temprana institucionalización de los saberes y de las artes.<sup>53</sup> En esos países fueron muchos los nativos que descollaron en el campo fotográfico a base de formación y de premiaciones. Por ejemplo, en Arequipa, Emilio Díaz y Max T. Vargas competían por ganarse la clientela de elite con sus retratos. Ambos formados en el campo de la plástica conformaron el Centro Artístico fundado en 1890. El segundo, con sagacidad empresarial, llegó a otras ciudades de Perú y Bolivia exponiendo en diferentes salones sin dejar de lado la venta de sus imágenes en revistas, publicaciones ilustradas y postales.<sup>54</sup> Otro es el caso de Carlos Endara Andrade, ecuatoriano, radicado en Panamá en 1886, quien después de haber estudiado dibujo y pintura en la Academia de Bellas

---

<sup>52</sup> De sus dos hijas, Julia se radicó en un barrio alejado, en Los Bulevares. Allí, ella y su marido francés cultivaban flores para vender en la ciudad, trasladadas por su marido en una jardinera. La más pequeña, Natalia, a quien alcancé a conocer en 2007, cuidada por su hija, ocupaba una casita precaria de un barrio popular de Córdoba. Ninguno de los siete hijos continuó con el oficio del padre, y menos aún resguardaron la colección de negativos. Sus nietos dismantelaron la casa quemando todo rastro, solo parecen haberse salvando los negativos de vidrio, que podrían haber sido resguardados si el Archivo Provincial hubiera aceptado el importe solicitado, en los años '80. Hasta ahora no he logrado saber de su paradero. Entrevista a Alicia Binetti Henin, 31 de julio 2012.

<sup>53</sup> Graciela Silvestri, *El Lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. (Buenos Aires: Edhasa, 2011). 69.

<sup>54</sup> VVVV, *Max T. Vargas y Emilio Díaz, Dos figuras fundacionales de la fotografía del Sur Andino Peruano (1896-1926)* (Perú, Instituto Peruano de Arte y Diseño, 2007).

Artes y en la escuela de Pintura de su país de origen, ancló en Panamá su trayectoria, diversificada entre la fotografía y la pintura.<sup>55</sup>

En Córdoba, a fines del siglo XIX -como analiza Victoria López-, el Ateneo congregó a una elite de universitarios, ingenieros, médicos, artistas, entre los que no habrían estado presente nuestros fotógrafos. En Buenos Aires, la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, en 1898, pudo haber sido la base de alguna forma de institucionalización, al compartir sus miembros, derroteros, prestigio, premios e intercambio de información.<sup>56</sup>

Los cuatro fotógrafos que hemos presentado aquí fueron parte de esta legión de inmigrantes que bien pudieron hacerse de un oficio sin aprendizaje previo ni estudios.<sup>57</sup> Ni artistas ni gráficos, obtuvieron un lugar y reconocimiento en la sociedad cordobesa. Conformaron ese espectro de individualidades que se inscriben en la gran movilidad social que caracterizó el desarrollo aluvional de Argentina; desarrollo que también llevó implícita la fuerza de las relaciones sociales y políticas, facilitadoras de logros y espacios. La gran movilidad social de los fotógrafos locales contrasta con su escasa movilidad geográfica, tan característica en los oficiantes andinos. Éstos, con empresas familiares, podían dejar a su socio y trasladarse a ciudades como La Paz, Santiago de Chile, etc. En algunos casos, estas empresas continuaron entre sus descendientes: varones o mujeres que conocieron el oficio y sobre todo, cómo salvaguardar del olvido los innumerables registros fotográficos.

En Córdoba, y por esta movilidad social, los hijos varones de Tey se destacaron en la medicina. Los hijos de Henin parecen haber desechado la opción de continuar con el oficio de su padre quien, aparentemente, no pudo brindarles la posibilidad de cursar estudios o alcanzar profesiones “destacadas”. Las hijas de Pilcher, dos de ellas “bien casadas” y otra soltera, no fueron las “señaladas” para continuar con el oficio del padre, quien, en 1892, debió rematar todo su equipamiento debido a deudas contraídas.

¿Y las hijas de Troisi y de Henin? Al parecer, la fotografía no era aún un oficio común entre mujeres en una sociedad conservadora donde la distinción se medía en

---

<sup>55</sup> Mario Lewis Morgan, *100 Años Panamá, 100 Portadas de Épocas, vida y Obra de Carlos Endara Andrade. (1865-1954)*, (Panamá: Edit. Panamericana Formas e Impresos. S.A. 2009). Agradezco a Tomas Bondone el obsequio de este libro.

<sup>56</sup> Laura Malosetti Costa, “Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario”, en José Emilio Burucúa, *Historia Argentina, Arte, sociedad y política*, (Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 2010).195.

<sup>57</sup> No conocemos sus maestros, salvo el de Ramón Ramón Casas quien recibió instrucción en el oficio del alemán Otto Graenitz, siendo todavía muy joven, en la ciudad de Rosario, según cuenta su nieta.

títulos de doctor, en habilidades para relacionarse y contraer matrimonio, o bien, en el hecho de ser un extranjero excéntrico.

Aunque marcados por un acontecimiento colectivo como fue la migración, fueron distintas disposiciones las que llevaron a los oficiantes del primer subperíodo a cruzar la frontera de sus *propiedades*. Fotógrafos sin premios ni titulaciones, supieron ganarse un lugar en el oficio y hoy sus testimonios están presentes en archivos y colecciones privadas y sus apellidos se entremezclaron con la elite cordobesa y nacional. En este sentido, si bien reconocemos que los fotógrafos de los dos subperiodos actuaron en épocas con posibilidades de movilidad social diferentes, el circuito social de las imágenes también fue otro, al presentar distintas dinámicas de producción, circulación y consumo de las mismas y al existir nuevos patrones de visualidad. Esta situación podría haber incidido en el ocultamiento de la autoría de los últimos fotógrafos.

Ni artistas, ni gráficos, son parte de esa legión de trayectorias insertas en la pirámide social con sus intrincadas redes no tan inclusivas. Hoy sus miradas nos devuelven los códigos de visualidad imperantes durante siete décadas, además de fragmentos de una ciudad que ha conservado muy poco su memoria fotográfica.

#### Bibliografía:

AGÜERO, Ana Carisa, GARCÍA, Diego (edits.), 2010, *Cultura interiores, Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*. Argentina: Ediciones Al Margen.

BOIXADÓS, M Cristina. 2008. *Córdoba Fotografiada entre 1870 y 1930. Imágenes urbanas*. Córdoba: Editorial de la Universidad de Córdoba.

BOURDIEU, Pierre. 2002. *Campo de poder, campo intelectual, Itinerario de un concepto*. Capital Federal: Montessor Jungla Simbólica

BURUCÚA, José Emilio. 2010. *Historia Argentina, Arte, sociedad y política*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

MALOSETTI Costa, Laura, GENÉ, Marcela (comps.). 2009. *Impresiones porteñas, Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ensayo Edhasa.

MAUAD, Ana María. 2008. *Poses E Fragrantes. Ensaio sobre história e fotografias*. Niteroi: Universidad Federal Fluminense.

GUTIÉRREZ, Ramón: "Historia de la fotografía en Iberoamérica, Siglos XIX y XX" en GUTIÉRREZ VIÑUALES Rodrigo y GUTIÉRREZ Ramón (Coords.). 1997. *Pintura*,

*Escultura y Fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX.* Madrid: Manuales Arte Cátedra, Ediciones Cátedra.