

El espacio del arte



**El espacio del arte.
Una microhistoria del Museo Politécnico de
Córdoba entre 1911 y 1916.**

Ana Clarisa Agüero



COMITÉ EDITORIAL

Director de la Editorial de la FFyH: Dr. Andrés G. Laguens
Directora de la Serie "Tesis de posgrado": Dra. Patricia Morey

SERIE COLECCIONES:

Producción literaria / Estudios literarios, lingüísticos y del discurso: Dr. Oscar Caeiro
Estudios filosóficos: Dr. Diego Letzen
Estudios históricos: Dr. Adrián C.A. Carbonetti
Estudios sobre educación: Mgtr. Lucía Garay
Estudios sociales y políticos: Dra. Alicia Gutiérrez
Producción artística / Estudios sobre arte: Dra. Mónica Gudemos

Este libro ha sido recomendado para la publicación por referencistas externos, tal como lo establece la Res. 750/03 de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba

ISBN: 978-950-33-0713-7

Primera edición: Noviembre de 2009

Catalogación en fuente:

Agüero, Ana Clarisa

El espacio del arte : una microhistoria del Museo Politécnico de Córdoba entre 1911 y 1916. -
1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba, 2009.

142 p. ; 21x15 cm.

ISBN 978-950-33-0713-7

I. Historia de Córdoba. I. Título
CDD 982.54

Fecha de catalogación: 24/08/2009

© Facultad de Filosofía y Humanidades

La reproducción de las obras del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa fue autorizada por la institución en 2007 y se hace a partir de su archivo de imágenes.

Coordinación editorial: Dr. Andrés D. Izeta

Impresión: Centro de Publicaciones FFyH. Pab. Francia Anexo, Ciudad Universitaria, CP
5000. Córdoba. Te.: ++54 351 4334059. E-mail: imprensa@ffyh.unc.edu.ar

Prohibida su reproducción, almacenamiento y distribución por cualquier medio, total o parcial, sin permiso previo y por escrito de los autores y/o editor. Está también totalmente prohibido su tratamiento informático y distribución por internet o por cualquier otra red. Se pueden reproducir párrafos citando al autor y editorial y enviando un ejemplar del material publicado a esta editorial.

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

A mi madre, el comienzo de esta historia.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	ix
Prólogo por Adrián Gorelik.....	xi
Introducción.....	1
1- El ciclo del viejo al nuevo museo.....	5
2- La colección.....	15
3- Guardarropía I.....	29
a) el sitio.....	30
b) el proyecto.....	33
4- La inauguración. Miradas y obras cruzadas.....	47
5- Cárcano.....	57
6- Kronfuss.....	67
7- Guardarropía II.....	81
8- Pinto.....	91
A modo de cierre.....	111
Repositorios, fuentes documentales y bibliografía.....	115

Agradecimientos

Como suele suceder en estos casos, este trabajo tiene una prolongada e intensa deuda con muchas personas que fueron parte de sus condiciones de existencia. Sin agotar la nómina, las menciones efectivas intentan repararla en algo aunque, como siempre, deban deslindarse de toda responsabilidad por las limitaciones del texto.

En primer término, ni este libro ni la tesis de la cual se desgaja hubieran dado, siquiera, sus primeros pasos sin el gran estímulo representado por Adrián Gorelik, mi director. Su inteligente acompañamiento y su inusual disposición (algo que entenderán bien muchos doctorandos) han marcado bastante más que algún texto puntual y están entre las mejores cosas de estos años. A un ya lejano 2003 remonta también el apreciado vínculo con Daniel Capardi, cuyo saber y cuya lucidez fueron temprano incentivo de este trabajo. Frente al protagonismo próximo de estas dos figuras, debo apuntar mi respetuosa gratitud por lo aprendido en los cursos realizados con José Emilio Burucúa (2003) y Fernando Aliata (2005), centrales en la definición del objeto y las herramientas de este estudio.

En distintos momentos de la redada, la inigualable disposición de Silvia Fois, de la Sección Americanistas de la Biblioteca de la FFyH, resultó fundamental. A ella y a Marta Fuentes, amiga y *pieza* principal del Museo Caraffa, debo un especial reconocimiento. Isabel Castro, amiga también y estudiosa de la colonia, participó de esa instancia acercando un Cárcano primordial que pudo, entonces, ser desmontado a gusto.

Final pero primordialmente -porque en este caso un camino individual se anuda a una propuesta colectiva-, una versión anterior de este texto fue discutida en el Programa *Cultura Escrita, Mundo Impreso, Campo Intelectual*, con sede en el Museo de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba; núcleo que, junto a Gustavo Sorá y un grupo de jóvenes con preocupaciones histórico-culturales, alentamos desde el año

2006 y hoy avanza sobre una agenda impostergable. Allí nos acompaña ocasionalmente Fabián Iglesias, quien efectuó las tareas preliminares de edición de este libro que tocó concretar pacientemente a Andrés Izeta. Y allí, también, se cuenta entre los fundadores Diego García, a quien debo agradecer el haber gustado especialmente de estas páginas y el haberlas, en mucho, preparado.

Córdoba, Agosto de 2009

Prólogo

Las múltiples tramas de un museo provinciano

La coincidencia de la *vague* microhistórica internacional con la primera experiencia sostenida de consolidación académica de los estudios de historia en la Argentina llevó a un difuso malentendido –quizás nunca expresado, pero fácil de detectar en muchos de los trabajos de quienes iniciaban su carrera de investigación a finales de los años ochenta y comienzos de los noventa–, por el cual parecían homologarse a aquella corriente renovadora los estudios monográficos que enfocaban cuestiones locales o casos menudos, como si el prefijo “micro” equivaliera por igual a todo lo pequeño. Y esto a pesar de la enfática advertencia de Clifford Geertz –leída por todos en aquellos años– de que si se estudiaba un pueblo pequeño no debía esperarse encontrar más que los asuntos y las tramas de relaciones de un pueblo pequeño. De tal modo, la densidad de la interpretación quedaba como anhelo teórico a la espera de la aparición de algún Menocchio providencial, mientras se realizaban más pragmáticamente las monografías por cierto imprescindibles, tanto para el proceso de aprendizaje de la historia, como también para la conformación de un cuerpo básico de fuentes secundarias como sostén de cualquier historiografía (sostén ausente todavía en la nuestra, si se tiene en cuenta que casi no contamos, por poner un solo ejemplo y de los más básicos, con biografías de las figuras más importantes de la política y la cultura nacionales).

Como sea, desde entonces se formó más de una generación de historiadores y se fue haciendo evidente cierta insatisfacción con el trabajo monográfico y cierta necesidad de producir panoramas generales que hace eco a una persistente demanda editorial, como se advierte en la aparición reciente de varias colecciones que proponen narrativas abarcales sobre temáticas de larga duración en la historia nacional. Pero entre los *corsi e ricorsi* del humor historiográfico, lo cierto es que

la *vague* microhistórica pasó de largo sin haber dejado entre nosotros casi ninguna huella. Esto es lo primero que llama la atención en el libro de Ana Clarisa Agüero, el rigor con que encara el análisis microhistórico, aunque es claro que éste aparece no como resultado de una premisa teórica o historiográfica, sino respondiendo a las demandas del material que tiene entre manos, es decir, como recurso inmejorable para recomponer todas las líneas de significación que se traman en el episodio del proyecto y la construcción del Museo Politécnico de Córdoba y lo convierten en un objeto de enorme potencialidad para la interpretación cultural. Y leyendo el trabajo se advierte la naturalidad con que ciertas obras de arte o arquitectura se prestan para el enfoque microhistórico, pero también la gran dificultad del mismo, porque la diferencia principal entre una pequeña historia y una historia “micro” es que aquella recomposición de una totalidad cultural en un episodio puntual obliga a explorar con igual solvencia los mundos de la política, la sociedad, la arquitectura y el arte, para comprender, a partir de las lógicas intransferibles de cada uno de ellos, su rica interrelación.

Pero hay otra cuestión en *El espacio del arte* que convierte al Museo Politécnico en un universo en expansión: el modo en que la autora identifica en su accidentada concreción la presencia de diferentes imaginarios urbanos o, mejor, el rol en la propia historia del Museo de las miradas cruzadas entre ciudades. En primer lugar, las miradas a veces francas, a veces desconfiadas, pero siempre llenas de matices entre Córdoba y Buenos Aires, formando un circuito de trayectorias y campañas, de prestigios, encomiendas y deseos desplazados que compone un primer estadio fundamental para comprender las topografías culturales con que se construyeron las representaciones de la nación. Una relación siempre triangulada con otras ciudades, más o menos centrales, como Viena y Madrid y, por supuesto, París, todas activas en el proyecto del Museo como dentro de la cabeza de Bloom estaban todas las ciudades y todos sus tiempos sin que se moviera de Dublín. Porque ningún proceso cultural

urbano, en el largo ciclo de la modernidad, se da por fuera de esas presencias multitudinarias, de esos diálogos espejados entre ciudades que cumplen todas las restricciones de las relaciones entre metrópoli y provincia, pero no siguen el orden causal de una jerarquía externa a la lógica misma del asunto en cuestión, ni externa a las redes efectivas que construyen los viajes, los intereses, los contactos y las interlocuciones, rastreadas por Agüero con especial sagacidad.

Así, vemos que para formar su colección de arte los cordobeses modernizadores mirarán a París a través de los lentes de Buenos Aires, pero orientarán sus becas de estudio a España e Italia y comprarán obras a los pintores de Barcelona o Madrid –en movimientos que hablan tanto de los límites implícitos para la formación de un mercado de arte cordobés, como de búsquedas explícitas por tentar otras geografías intelectuales. Así también, vemos que las indagaciones arquitectónicas por un “estilo nacional” –neocolonial– se piensan desde Buenos Aires pero toman a Córdoba como cantera de explotación –ya que no de experimentación, como testimonia la acción de Kronfuss en el propio Museo–; y si esas indagaciones habían surgido en la academia parisina como uno de los efectos de su crisis, ella abrió una caja de Pandora que en América floreció como una mezcla de romanticismo moral –el programa Arts & Crafts aplicado a la revisión de los lazos con España– y severidad neoclásica –que en los Estados Unidos le puso el sello al movimiento City Beautiful–, una mezcla que organizará *décalages* muy diferentes de los habituales entre Córdoba y Buenos Aires.

No se trata, como se ve, de “influencias” que viajan como testigos de modernidad a través de un sistema de postas inmutable. Hace ya mucho tiempo Richard Morse mostró que en los temas culturales no se podía partir de la simple geometría concéntrica que los historiadores económicos postulaban para el sistema centro-periferia. Y es cierto, aunque sea imposible coincidir con la ambición reparadora –típicamente morsiana– que yacía detrás de aquel postulado, por la cual se invertía en

espejo el esquema mostrando que, si de cultura se trata, cuanto más alejada estuviese la periferia, más creatividad y originalidad cabría encontrar. Porque es indudable que la cultura es una parte fundamental de la concentración del poder, y donde más asentado está, más tiende a concentrarse también la creatividad y la originalidad, resultando de ello las típicas asimetrías metrópoli-provincia que formalizó Edward Shils en su sociología de las relaciones intelectuales. Revisar la idea de “influencia” y la simplicidad de una geometría centro-periferia no significa desconocer esas reglas básicas del funcionamiento cultural en la modernidad, sino atender a la complejidad que las mismas generan en provincia. Porque para cada periferia nunca hay un solo centro y, especialmente, porque cada provincia cultural realiza, como mostró Ángel Rama, operaciones muy sofisticadas con aquello que selecciona de los más diversos centros, en un proceso de transculturación que supone pérdidas, pero también resistencias y, sobre todo, invenciones y redescubrimientos de los propios legados –y qué sino una sorprendente reinención de sus valencias culturales implica la recolocación de las “tradiciones” cordobesas en el imaginario de la nación moderna a comienzos del siglo XX, tan bien analizado por Agüero a través del *affaire* neocolonial.

Todas estas cuestiones comparecen con singular precisión en el interior del proceso de construcción del Museo, parecen llamadas por él con sentido estricto de la necesidad; cada una de las líneas que recorre la narración va completando una a una las múltiples capas que demanda su comprensión, reponiendo también ese algo de detectivesco que las búsquedas microhistóricas alentaron. Y si algunas de esas líneas narrativas están centradas en las trayectorias de protagonistas distinguidos de este episodio –Ramón J. Cárcano, Johannes Kronfuss, Octavio Pinto, intelectuales tan diversos entre sí, pero unidos por el tránsito, por la aguda conciencia de su rol de *traductores e importadores*–, es porque en estas tramas, que cruzan tiempos y espacios diferentes, el elemento biográfico demuestra ser un

nexo explicativo fundamental. Historia del arte, historia de la arquitectura, historia política, historia social, sociología de los intelectuales: ¿demasiada artillería para descargar sobre un museo provinciano –tan fallido como éste, por añadidura? Más bien, la demostración auspiciosa de que la realización de una historia cultural de provincias *recentra* todos los contextos nacionales e internacionales que definen justamente la provincianidad –y al definirla, se resignifican–, y de que esa operación es una tarea –mayormente pendiente en nuestra historiografía– que no tiene nada de provinciana.

Adrián Gorelik

Introducción

“...sin cierto tipo de espacio, cierto tipo de historia simplemente se vuelve imposible.”

Franco Moretti, *Atlas de la novela europea. 1800-1900*

Toda historia social del arte procura alumbrar aquellas operaciones mediante las cuales un determinado tipo de bienes, de actividades y de figuras es segregado del espacio social más general y filiado a una serie de ámbitos particulares de promoción, exhibición y consagración. Desde esa perspectiva, la elaboración de un espacio para el arte puede ser pensada en un doble sentido: como creación de un medio social que vincula productores, intermediarios y público aficionado, y como fábrica de los recintos físicos que, en cierto modo, circunscriben el conjunto acotado de sus prácticas. Pocas instituciones han cumplido en occidente esta función de manera tan cabal como el museo, artefacto capaz de concentrar y poner en recinto un determinado legado y unas determinadas actividades, a la vez que de resaltar con ello su interés y valor universales. Acaso esa misma duplicidad constitutiva propició las oscilaciones habidas en las manifestaciones históricas del museo, de la concentración generalista a la especialización de sus colecciones; del miserabilismo elitista que guió las galerías reales de pintura de la modernidad, al pedagogismo más o menos populista que caracterizó a muchos museos avanzada la era de los estados nacionales. Una caracterización tal no describe puntualmente ningún desarrollo museístico particular, pero la aceptable generalidad de sus trazos puede contribuir a situar nuestra cuestión; sobre la cual, por lo demás, avanzaremos casi en un sentido inverso.

Este trabajo analiza un momento altamente significativo en la historia de un museo en particular: casi nada, si se piensa

respecto de los museos del mundo; más de lo que su carácter restringido sugiere, si se acuerda que la institución expresa siempre un estado de cultura y sociedad más vasto. Nuestro tema es la reformulación *culturalista* del Museo Politécnico Provincial de Córdoba; o, dicho de otro modo, el proceso por el cual un viejo museo *generalista* comenzó a ser objeto de una secuencia de acciones que acabarían transformándolo en un museo *orientado* a la historia y el arte, y prefigurando la serie de museos especializados que hoy conocemos. A nuestro juicio, esa reformulación tuvo lugar en un lapso muy concentrado entre los años 1911 y 1916, trascendió las diferencias existentes entre las sucesivas gestiones de gobierno, y revistió un carácter unitario que afectó todos los costados de la institución. Visto en perspectiva, la gran pieza de esa transformación fue la creación de las llamadas Salas de Pintura y Escultura dado que, en gran medida, en función de ellas fueron redefinidos la tipología, el perfil coleccionista y la edilicia de la institución.

Puesto que el fenómeno reviste gran unidad intrínseca, describe un ciclo temporalmente acotado y compromete múltiples factores, hemos optado por una aproximación de inspiración microhistórica, entendiendo por ello la adopción de la pequeña escala y la sujeción del objeto a preguntas generales sobre la dinámica de la cultura.¹ Así, la transformación culturalista del museo es pensada como un único *evento* cuyas dimensiones tipológica, coleccionista y edilicia son desmontadas y rearticuladas, intentando poner en evidencia su unidad a la vez que restituir algo de su efectiva complejidad histórica. Porque, en rigor, se trata de un evento denso, capaz de informar no sólo sobre el devenir institucional del museo sino, también, sobre la más vasta trama de la cultura local. Y porque esa trama se revela, cada vez más, fruto de una dinámica compleja y expandida que vincula hombres, ciudades y continentes.

Una sensible cantidad y variedad de fuentes hacen posible esta microhistoria. Entre ellas se cuentan documentos

oficiales, memorias y biografías, planos urbanos y edificios, periódicos y folletos, libros de época y edificios de época. Todos testimonios que imponen su propio régimen de lectura y todas fuentes, también, que ganan inteligibilidad en su confrontación. Esperamos haber acertado en el modo de hilvanarlas, aunque no desconocemos que, en el caso que nos ocupa, su mera invocación hace bastante. Precisamente por ello, por el valor intrínseco de la documentación aludida y por la variedad de series representadas, se ha optado por un régimen profuso de notas al pie. Las mismas, sin ser imprescindibles a la economía general del relato, permiten apuntar esa diversidad documental y, en ciertos casos, sugerir relaciones novedosas y pertinentes.

La exposición entrelaza las cronologías relativas de las distintas dimensiones involucradas y el tratamiento de algunas trayectorias individuales que tuvieron especial relevancia en su desenvolvimiento. Así, los apartados relativos a las Salas de Pintura del Museo Provincial (2 y 4) y a los sucesivos proyectos edificios (3 y 7) siguen una cronología simple, mientras que los destinados a tratar el viraje tipológico del museo (1) y las cruciales trayectorias de Ramón J. Cárcano (5), Juan Kronfuss (6) y Octavio Pinto (8) -apartados que expanden el arco temporal- se insertan según un criterio analítico. Se trata de una historia mínima y compleja; tal vez por eso, porque su contraída brevedad condensa un universo dilatado y sugerente, esperamos que invite a la lectura.

¹ Ginzburg, Carlo - Poni, Carlo, “El nombre y el cómo: intercambio desigual y mercado historiográfico”, Ginzburg, Carlo, *Tentativas*, Prohistoria, Rosario, 2004; Levi, Giovanni, “Un problema de escala”, *Contrahistorias* N° 2, Morelia, marzo-agosto 2004.

1- El ciclo del viejo al nuevo museo

“-Vengo, señor -me dijo en buen español, pero con acento italiano- desde Tarija, en viaje de estudio, realizado a pie, en la mayor parte. Soy un naturalista y he reunido una colección importante de plantas y minerales, que acondicionados en cajones y cueros, irán llegando a esta ciudad. No tengo el menor recurso, ni para pagar mi hospedaje, y se me ha ocurrido ofrecer al gobierno mi colección por lo que pueda abonarme, y si esto no fuera posible, le entregaría en donación para iniciar la formación de un pequeño museo, que atendería y desarrollaría con mi trabajo [...] He procurado especialmente, plantas y minerales para teñir, buscando la aplicación industrial, y he logrado reunir un grupo interesante. Traigo también algunos huesos fósiles, y muchos manuscritos conseguidos de personas y familias notables, referentes a las guerras, la política y costumbres de las provincias del norte y de los indios del Chaco boliviano, donde he residido algún tiempo. Todo lo donaría al superior gobierno.”

Jerónimo Lavagna según Ramón J. Cárcano, *En el camino*

“A la verdad, señores, por largo tiempo este museo no fue otra cosa que un depósito variado e informe de objetos antiguos [...] este instituto no se exteriorizaba; no despertaba interés, no hacía vinculaciones ni afectos; no era escuela ni estímulo; sus salones permanecían desiertos y su existencia era casi ignorada; pero surgió una idea y apareció una fuerza que removió el viejo material, lo ordenó, lo acrecentó, le dio vida y movimiento, y tenéis aquí al Museo de Córdoba transformado y convertido en sitio hermoso que deleita el espíritu, ilustra la mente y prestigia el pensamiento que lo creó.”

Justino César, *Discurso...*, 1914¹

El Museo Politécnico Provincial fue creado en 1887 a partir de una colección particular de objetos históricos, etnográficos y naturales. Pese a su heterogeneidad y a su origen relativamente azaroso, el Decreto de creación enfatizaba las razones históricas y culturales del museo, virtual depósito de una memoria nacional e individual de grandes hombres, e inventario de estados de civilización más generales.² Entre sus principales objetivos, subrayaba el de reunir la mayor cantidad posible de documentos para el desarrollo de una historia local sobre la que, decía, “se ha escrito muy poco, y generalmente con un criterio extraviado en el juicio de los hombres como de los sucesos”. De esta manera, al tiempo que reconocía su naturaleza *generalista*, el texto fundacional invitaba a concentrar en la institución toda una documentación dispersa o mal atesorada por manos privadas, absorbiendo con esto la función del archivo, y sugiriendo a las “personas de estudio” como su primer público.³

Más allá de formalizar la propia creación, el Decreto intentaba regular el crecimiento del museo reforzando su costado coleccionista más débil y, por qué no, el que mayor novedad revestía en la ciudad.⁴ Si una intervención tal era muy propia de las disposiciones históricas de Cárcano, su mentor, su carácter correctivo no estaba reñido ni con la tipología integral por él defendida, ni con la heterogeneidad real del museo. Se trataba, en todo caso, de compensar la contingente orientación naturalista de una institución que se quería *generalista*, reforzando su verdadero *novum*.

La colección inicial pertenecía a Jerónimo Lavagna, presbítero italiano que entre 1870 y 1886 había combinado función eclesiástica y afán coleccionista en el norte del país. En esa última fecha, sus desavenencias con la Iglesia lo impulsaron a trasladarse a Buenos Aires, camino a la cual exhibió sus objetos en la cordobesa Exposición Rural de 1886.⁵ De ese momento data el encuentro aludido por Cárcano, cuyo principal resultado fuera la creación del museo y la designación de Lavagna como Director. Azarosa pero significativa, la iniciativa representó la

segunda experiencia provincial de construcción de museo y reprodujo, muchos años después, el gesto universalista de las primeras creaciones en territorio porteño.⁶ En efecto, tanto la disposición triunviral de reunir objetos con vistas a un “museo del país”, en 1812, como su concreción en el Museo Público de Buenos Aires, entre 1822 y 1823,⁷ expresaban el mismo sentido ilustrado; incluso cuando esa institución, como luego los museos de Paraná y Corrientes, desarrollaran especialmente su costado natural y fueran dirigidos en diversos momentos por naturalistas reconocidos.⁸

Comparativamente, no sólo hay demora en la creación del Museo Politécnico de Córdoba sino que su inauguración como museo general, recién en 1889, coincidía precisamente con la diferenciación del museo público porteño que, ese mismo año, daba origen a dos instituciones: el Museo de Ciencias Naturales y el Museo Histórico Nacional. Así, mientras el crecimiento de las colecciones públicas porteñas inclinaba a su especialización -tendencia cuya última confirmación fue la creación del Museo Nacional de Bellas Artes, en 1896-, el modesto inicio de las cordobesas hacía sistema con la voluntad generalista.⁹ Pese a ella, el intento de regular el crecimiento del museo no parece haber tenido las consecuencias esperadas: el fondo creció lenta y desigualmente a través de donaciones, pedidos y algunas pocas compras y expediciones de rescate, y el público mostró tendencias variables conforme se efectuara o no el regular convite a las escuelas -segundo anillo de destinatarios ideales.¹⁰ Múltiples testimonios revelan el escaso arraigo de la institución en sus primeros años de vida, no siendo el menor la media sanción alcanzada por la moción de suprimirla en 1891.¹¹ Y en gran medida, parece, respecto de esa situación debieran pensarse los jalones de la reformulación institucional iniciada en 1911, año en el cual un nuevo decreto señalaba el desmesurado crecimiento de la sección natural y ordenaba entregarla en custodia a la Escuela Alberdi.¹²

Frente a las escasas medidas previas, la de 1911 tiene

una importancia indiscutible, y esto por dos motivos: por un lado, porque evidencia en sí misma una renovada atención estatal al museo; por otro, porque esa atención se expresa en un programa capaz de alterar íntegramente su fisonomía. En efecto, la intervención no se limitaba a la -muy significativa- separación de las colecciones naturales, sino que comprendía también la creación de una galería de Pintura y Escultura, encomendada a la acción conjunta de los directores del Museo y la Academia Provincial. Retracción naturalista y expansión culturalista están así en el umbral mismo de nuestra historia. Antes de avanzar en ella, vayamos a sus antípodas, al menos en términos tipológicos: el *Proyecto* mediante el cual Deodoro Roca, varios años después, intentaría paliar las insuficiencias de un museo que, incluso con muchas limitaciones, había sido notablemente reconfigurado por el breve proceso abierto en 1911.

Deodoro Roca fue el Director designado para el museo por la gestión radical de Eufrasio Loza. A un año de asumir -y uno antes de la reforma universitaria que lo haría célebre-, Roca diseñó una nueva reestructuración museística que introducía fuertes alteraciones tipológicas.¹³ Su *Proyecto*, por un lado, impulsaba la especialización de las colecciones, dando lugar a dos instituciones autónomas: un Museo Histórico y uno Natural -lo que implicaba la reasunción por la Provincia de las colecciones separadas en 1911. Por otro, éste defendía una ampliación de las funciones que habían caracterizado la historia del museo -conservación y exhibición-, mediante la creación de sendos centros de investigación.¹⁴ En conjunto, Roca discutía simultáneamente con la vieja denominación (atacando la idea misma de museo “politécnico” como un anacronismo estéril) y con el nuevo museo (desandando el ciclo culturalista y redoblando la apuesta naturalista).

Si se atiende a sus consecuencias, se advierte que la idea de especialización museística repercutió en el corto plazo en la creación del Museo Escolar de Ciencias.¹⁵ Pero, a la vez, se advierte también que su verdadero *novum*, el diseño de

ámbitos de investigación especializados, se vio confinado a una irrealización definitiva.¹⁶ Esa novedad tenía especial interés respecto del Museo Histórico (al que Roca proponía mantener unidas temporariamente las Salas de Pintura), concebido como fondo especializado y centro de estudios coloniales, tarea para la cual el joven reformista consideraba particularmente dotada a la ciudad. La propuesta de depurar las colecciones existentes e implementar una aceitada política de compras y canjes iba en el sentido de consagrar esta especificidad local en la nación. Si los museos debían ser “focos de investigación científica y centros de alta cultura”, el histórico-colonial debía contribuir al conocimiento de una etapa hasta entonces tratada como mero “fondo de paisaje” sobre el que habría desplegado la gesta nacional.¹⁷ Posiblemente, ninguno de los objetivos planteados por Roca resultó tan desperdiciado como éste que, de haber tenido lugar, hubiera fundado simultáneamente el primer museo colonial y la primera institución local de investigación histórica. Sobre su consideración de la sección artística avanzaremos luego; digamos, de momento, que para Roca esa sección habitaba el futuro y, por ende, sólo podía imaginarse como colección de arte *moderno*, léase contemporáneo.

Puede presumirse que la necesidad de especialización museística que Deodoro Roca defendía en 1917 expresaba un consenso más extendido, ausente respecto de la asunción estatal de la práctica investigadora. Sin embargo, lo que aquí interesa resaltar es que su *Proyecto*, signado por aquella voluntad de diferenciación institucional, venía a cerrar un ciclo anterior de rasgos muy nítidos. Ese ciclo previo, médula de este trabajo, queda definido por el concierto de intervenciones de signo *culturalista* que convirtieron un viejo museo *general* (el que se despliega dificultosamente entre 1887 y 1911) en uno *orientado* a la historia y, notablemente, el arte. Este museo nuevo, que definía sus contenidos en el amparo a la cultura y la exclusión de la naturaleza, fue la necesaria bisagra hacia los ulteriores museos *especializados* y vivió su *era clásica* entre 1911 y 1916.

Se trató de un movimiento *concentrado*, en el cual la alteración de cualquier aspecto comprometía ineludiblemente a los demás, aunque no fuera un movimiento *concertado*. Y esto porque, en rigor, expresó más el efecto acumulativo de ciertas acciones de origen muy determinado, que la presencia de políticas culturales duraderas que lo tuvieran por objeto.¹⁸

¹ Discurso pronunciado por el Ministro de Gobierno, Dr. Justino César, en la inauguración de las Salas de Pintura del MPP de Córdoba, 5/1/1914, *Museo provincial. Antecedentes. Ceremonia de la inauguración de las salas de Pintura de 1914*, Talleres “La Italia”, Córdoba, 1916, pp. 37 a 45.

² Decreto de Creación del Museo Politécnico Provincial [en adelante MPP], 24/01/1887, *Compilación de Leyes, Decretos y Demás Disposiciones de carácter público dictadas en la Provincia de Córdoba* [en adelante *Compilación...*], 1887, Ministerio de Gobierno [en adelante MG]. El documento está firmado por José Echenique, ex Rector de la Universidad y Vicegobernador de Ambrosio Olmos, cuyo mandato concluiría, y por Ramón J. Cárcano, entonces Ministro de Gobierno y, según se admite universalmente, redactor del Decreto. Avalos, Angel, “Museo Politécnico”, artículo publicado el 25/01/1887 y César, Justino, *Discurso...*, ambos compilados en *Museo provincial...*, *op. cit.*. La primera reconstrucción significativa de los orígenes del Museo Provincial, especialmente orientada a su deriva plástica, ha sido efectuada por Mariana Panzetta en “La Creación del Museo Caraffa en el proyecto modernizador de Córdoba”, *Teórica* N° 1, Córdoba, setiembre de 2005. La secuencia institucional ha sido completada y algunos de sus elementos reconsiderados en Agüero, Ana Clarisa, “Artes plásticas en Córdoba entre 1900 y 1930”, informe para la exposición *Arte de Córdoba en Buenos Aires*, Proyecto Federal Imago-Colección Museo Caraffa, Buenos Aires, octubre - noviembre de 2006 (mimeo) y, de modo esquemático, en Agüero, Ana Clarisa, “El sentido de lo museable: Museo Provincial, edificio y colección”, *Modernidades* N° 4, agosto-setiembre de 2006, www.ffyh.unc.edu.ar/modernidades. De publicación más reciente, y con especial énfasis en la colección histórica, puede verse Ferreyra, Carlos, *Museo, ciencia y sociedad en la Córdoba moderna. El Museo Histórico Provincial y el Museo de Antropología: pensamiento y práctica*, Editorial UNC, Córdoba, 2006.

³ Aunque la iniciativa documentalista se fundaba en la ausencia de una “biblioteca pública” (creada recién en 1911, dos meses antes de la reorganización del MPP), es claro que la adjetivación pesaba más que la distinción entre biblioteca y archivo; es decir, era el carácter público del fondo lo que el Decreto subrayaba.

⁴ Siendo el primero de génesis local -y en la órbita del estado provincial-, el museo no era el primero en Córdoba; su antecedente inmediato venía constituido por los naturalistas Museos de Mineralogía, Botánica y Zoología de la Academia Nacional de Ciencias, creados entre 1871 y 1874 y puestos bajo la dirección de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales en 1876. Tognetti, Luis - Page, Carlos, *La Academia Nacional de*

Ciencias. Etapa Fundacional -Siglo XIX, Córdoba, 2000, p. 37.

⁵ Lavagna había llegado en 1870 a Buenos Aires, donde ya residía su hermano. Luego de una breve curia en Cañuelas fue sucesivamente párroco de San José de Metán, Cachi y la Poma, sitios en los que recogió una serie de objetos etnográficos -especialmente calchaquíes- que le valieron un galardón en la Exposición Universal de París de 1878. Al año siguiente retornó a la Argentina portando libros, artículos de culto e instrumental para sus excursiones naturalistas; emprendió entonces el viaje a Bolivia, donde localizó restos fósiles sobre los que alertó a Burmeister, Director del Museo de Buenos Aires. En un lento retorno, aceptó funciones eclesiásticas en la puna y Santiago del Estero, donde reunió objetos que enviaría en 1882 a la Exposición Industrial de Buenos Aires. Edoardo Berruti. *Il museo politecnico di Córdoba e il suo fondatore e direttore Sacerdote Gerolamo Lavagna*, Stabilimento Tipográfico “La Italia”, Córdoba, 1906.

⁶ Tanto el “Museo del País”, previsto en 1812 en Buenos Aires, y concretado sólo entre 1822-23 cuanto el Museo Nacional de la Confederación en Paraná, fueron iniciativas surgidas de poderes que se querían nacionales. Consecuentemente, el único antecedente estrictamente *provincial* que conocemos es el museo de Corrientes, de 1855. Respecto del Museo Nacional de Paraná, especie de “museo de gabinete” dirigido por Marbais du Graty, ver Podgorny, Irina – Schaffner, Wolfgang, ““La intención de observar abre los ojos”: narraciones, datos y medios técnicos en las empresas humboldtianas del siglo XIX”, *Prismas 4. Revista de historia intelectual*, UNQ, Quilmes, 2000. ⁷ Momento en que Bernardino Rivadavia, virtual inspirador del museo en la década del diez, era Ministro de Gobierno de Martín Rodríguez.

⁸ La presencia de naturalistas, suerte de marca dieciochesca que asocia museo y clasificación, es un dato común a todas estas experiencias. Así como Bompland había dirigido el museo correntino en la década del cincuenta, en 1887, por ejemplo, Germán Burmeister dirige el Museo Público de Buenos Aires, Francisco Moreno está a cargo del de La Plata y el propio Lavagna es reputado un “naturalista distinguido”. Avalos, Angel, “Museo Politécnico”, en *Museo provincial...*, *cit.*. Sobre la historia de los museos en el país ver Sarquis, Jorge, “Los museos, depósitos del saber?”, *Materiales* N° 4, CESCA, Buenos Aires, diciembre de 1983; Aliata, Fernando, “Museo”, Jorge Francisco Liernur - Fernando Aliata (Comps.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* [en adelante *Diccionario...*], Clarín, Buenos Aires, 2004; *Guía del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 2006.

⁹ Así fueron definidas las secciones del MPP: “1° Prehistoria, Antropología, Arqueología, Numismática y Etnología. 2° Historia, Obras, Manuscritos, Correspondencias, Autógrafos, Objetos de uso de los hombres eminentes de la Provincia, o que se relacionen con sus acontecimientos políticos y civiles. 3° Geología, Mineralogía y Botánica, Zoología y Paleontología. 4° Artes, Industrias y todo lo que sea producto del trabajo humano”. Decreto de Creación..., *cit.* La integración de colecciones particulares alimentó en diversos momentos las secciones natural e histórica del museo. Así ingresaron, al menos, la referida de Jerónimo Lavagna, por donación, y las históricas de Jacobo Wolff, comprada en 1917, y Monseñor Pablo Cabrera, adquirida entre 1925 y 1926.

¹⁰ Ferreyra, Carlos, *op. cit.*, pp. 23 a 46.

¹¹ Aunque en esa fecha Angel Avalos defendía que lo propio de los museos era crecer lentamente, todavía en 1914 Justino César podía subrayar el “escaso valor científico [de] los materiales e incompletas colecciones que posee [el MPP] en relación al todo de la

obra que se intentó, y al pensamiento grande y progresista que la presidió...”. Avalos, Angel, “El Museo. Una sanción Legislativa”, *Museo provincial...*, op. cit., pp. 19-20; César, Justino, *Discurso...*, cit., pp. 37-38.

¹² Decreto del 24/10/11, *Compilación...*, 1911, MG, pp. 515-516. El museo quedaba así constituido por las secciones de Paleontología, Antropología y Prehistoria, Etnología, Historia, Bellas Artes y Numismática.

¹³ Roca, Deodoro, *Proyecto de Reorganización del Museo Provincial de Córdoba*, Talleres de la Penitenciaría, Córdoba, 1917.

¹⁴ En 1915, Angel Gallardo señalaba el interés de los museos regionales como ámbitos de construcción de series, tan completas como fuera posible, relativas a espacios acotados; series que serían reforzadas por su propio entorno. En esa ocasión, aludía a un programa de reformulación del Museo Provincial de Córdoba que Cárcano habría impulsado y cuyo plan habría sido publicado por Alejandro Gancedo (hijo) en los *Anales del Museo Nacional de Historia Natural de Buenos Aires* de 1914. Según de allí se desprende, ese programa preveía alentar la investigación en el plano arqueológico y colonial; pero, como allí mismo se indica, su pieza fundamental eran las Salas de Pintura. En este sentido, si puede advertirse que la iniciativa de Roca tenía antecedentes, debe también notarse que estos fueron oscurecidos por la impronta efectiva que la primera gestión Cárcano dio al Museo Provincial. Gallardo, Angel, “Museos Regionales”, *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, Año II, N° 6, Córdoba, agosto de 1915.

¹⁵ Como parte del proceso de desagregación institucional, existirán hacia 1930 tres instituciones tributarias del viejo Politécnico: el Museo Escolar de Ciencias Naturales, el Museo Histórico Provincial y el Museo Provincial de Bellas Artes. El primero fue creado por dos veces en 1919, previa reasunción de la colección natural separada en 1911. Decreto 48387, 6/8/19, *Compilación...*, 1919, MG, p. 834. El segundo fue el resultado espontáneo de la subordinación de la colección de bellas artes a la Academia de Pintura -dirigida entonces por Emiliano Gómez Clara- en 1922. Decreto del 5/10/22, *Compilación...*, 1922, MG. El tercero de estos museos surgiría de la total autonomización de esa colección plástica por la intervención golpista de 1930 y se continúa hoy en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa.

¹⁶ Frente a las aisladas expediciones de rescate mediante las cuales el museo había intentado acrecer el fondo desde su creación, la propuesta de Roca reviste un carácter orgánico que afecta directamente la tipología. Se distancia, igualmente, de la relación establecida entre investigación y museo en la Academia de Ciencias, donde el segundo es función de la primera, invirtiéndola. En tanto tipología internacional, la idea de museo como centro de exhibición e investigación guiaba, por ejemplo, a los museos smithsonianos de Washington, y había tenido su primer traducción argentina en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, luego absorbido por la Universidad. Aliata, Fernando, “Museo”, *Diccionario...*, cit..

¹⁷ Roca, Deodoro, *Proyecto...*, cit., pp. 4 y 5. La observación sobre el periodo colonial es muy significativa porque era, en teoría, contra las pervivencias de lo que aquel momento representaba que se alzaría en 1918 la Reforma Universitaria, encarnada por una fracción nueva de las elites que unía a su condición juvenil su rechazo por las formas de ejercicio del poder de sus mayores. Respecto de la sugestiva metáfora pictórica que apunta a la historiografía, ver Agüero, Ana Clarisa, “La fuerza del paisaje. Representación histórica y pictórica de Córdoba”, en Deodoro Roca, *Obra reunida, Vol II: Estética y crítica*,

Editorial UNC, Córdoba, 2008.

¹⁸ Este carácter discontinuo y heterogéneo de las medidas que forjaron el museo debe ser subrayado. Como, a pesar de él, la acumulación imprimió un sentido a la transformación, especialmente en nuestros años, entendemos que ella excedió las diferencias -que en efecto existieron- entre Garzón y Cárcano. A esa accidentada continuidad contribuyeron varios factores. En primer término, la persistencia de Jacobo Wolff al frente de la institución entre 1911 y 1916; en segundo, la vinculación de Emilio Caraffa al proceso de reestructuración museística entre 1911 y 1915; finalmente, la singular comunidad de intereses y preocupaciones culturales de José del Viso y Ramón J. Cárcano, cuya actuación sucesiva (el primero había sido impuesto por Cárcano a Garzón como Ministro de Gobierno) introduce un elemento más de sutura. Debe anotarse, sin embargo, que la creación de la Comisión de Bellas Artes en 1913 parece haber ofrecido a Cárcano un elemento de intervención más directa en la vida del Museo, motivo por el cual desde entonces el protagonismo de Caraffa se desdibuja y el de Wolff se reorienta hacia sus intereses colonialistas. Sobre el particular juego faccioso interno al orden conservador, y sobre su difícil equilibrio con el radicalismo, ver Pavoni, Norma, *Partidos y clientelismo políticos en la Córdoba de entre siglos, 1890-1912*, Córdoba, 2005, (mimeo); Chaves, Liliana, *Sufragio y representación política bajo el régimen oligárquico en Córdoba, 1890-1912. Las elites y el debate sobre las instituciones de la igualdad y el pluralismo políticos*, Ferreya Editor, Córdoba, 2005.

2- La colección

El Decreto de 1911 encomendaba la creación de las salas de pintura a la acción conjunta de los directores del Museo Provincial, Jacobo Wolff, y de la Academia de Bellas Artes, Emilio Caraffa. Resulta probable que la iniciativa proviniera del propio Gobernador Félix Garzón, pariente político y comitente particular del pintor catamarqueño.¹ Lejos de ser excepcional, esta apretada trama de redes sociales fue en parte la condición de la sensible institucionalización de la plástica en el giro de siglo; fenómeno expresado en la oficialización de la Academia particular de Caraffa en 1896, en la realización de los salones del Ateneo entre ese año y 1899, y en esta postrera decisión de constituir una colección pública de arte.² En todas estas iniciativas, al igual que en el caso de las becas de formación europea, la participación en el seno de las elites o su cobijo fueron decisivas. Esas elites, que inicialmente reclamaban sus raíces hispánicas como última marca de distinción, se habían visto en parte alteradas por la presencia de algunas trayectorias inmigrantes de relativo éxito y por la propia dispersión de su patrimonio secular.³ En cualquier caso, respaldado por su poder comercial, inmobiliario o agrícola, este grupo supo sostener el control de la política y la Universidad, y utilizar los recursos del estado para el ejercicio de un mecenazgo tan discreto como discrecional.⁴

Tanto el estímulo a la construcción monumental de los años ochenta cuanto la generalización del retrato como réplica y celebración de clase, sugieren que estas elites ganaban también en sentido de la representación social. Esas ansias representativas también se traducían en el nuevo lugar sugerido para la colección plástica desde 1911, puesto que una colección tal parecía contraponerse casi naturalmente a la pesadez de los museos históricos, a la vez que prometer nuevas instancias de sociabilidad vinculadas a las exhibiciones. La promesa de ese nuevo teatro social demora más de lo esperado pero alienta, sin embargo, múltiples expectativas.

La formación de la colección artística atraviesa, en sus primeros años, una serie de dificultades derivadas de la tensión entre voluntad coleccionista, recursos escasos y limitadas piezas disponibles. Ese condicionamiento estructural se expresa en el programa definido para su crecimiento en 1912, el cual, a la vez, ilumina la serie de presupuestos que guiaban la acción de la comisión encargada. Su actividad reposaba en la certidumbre de que el arte local estaba por hacerse y que, para ello, precisaba de modelos. El acuerdo respecto del carácter europeo de ese modelo obligaba, por su parte, a acordar también que la importación directa de sus productos no era, mayormente, ni viable ni imperiosa. Este conjunto de certezas determinaba, en gran medida, las líneas directrices del programa posible, el cual no apunta a formar una colección de obras maestras europeas sino, en todo caso, a proveer una enciclopedia de lo que se consideraba el gran fondo visual de occidente. En tal sentido, el programa inicial declina pretensiones de autenticidad y valor (estético o mercantil), en beneficio de la congregación de un *repertorio formal antiguo*, representado por copias o reproducciones, y de una colección de *obras modernas* de firmas menores. Todo esto es muy claro en el Decreto de 1912, instrumento que evidencia también las expectativas pedagógicas depositadas en la colección. En él se propone “formar un elemento ilustrativo del desarrollo universal de las bellas artes, sus evoluciones y distintas escuelas, a la vez que dejar constancia de los comienzos de su enseñanza en Córdoba”, conforme el siguiente programa:

“Adquisición de obras antiguas, aunque no tengan firma o sean auténticas, siempre que reúnan condiciones claras y precisas del arte.

Adquisición de obras modernas, aunque no sean de firmas notorias, pero que se hallen en iguales condiciones que las anteriores.

Adquisición de copias, hechas por firmas conocidas con el mismo estilo del autor, de las obras más célebres de los museos europeos.

Adquisición de colecciones completas de fototipias y fotografías carbono de las obras de arte más célebres universalmente, dándoles colocación por escuelas y nacionalidades.

Adquisición de un cuadro original de cada artista de los que hayan actuado en Córdoba desde el mayor tiempo posible y hasta la formación de la Academia de Pintura.

En sala o sección especial, se reunirá un núcleo de cuadros de los ejecutados por las alumnas de la Academia, elegidos entre los pertenecientes a la Honorable Legislatura y que se guardan actualmente en la Academia.”⁵

Entre 1911 y 1914, año de inauguración de las Salas de Pintura, la colección crece mediante la veloz y conflictiva acción de Jacobo Wolff y Emilio Caraffa.⁶ Sus sugerencias se ajustan al programa, señalando tanto originales como copias, obras menores de artistas consagrados y obras de artistas en vías de consagración. La compra de reproducciones, en cambio, no prospera, y esto a pesar de existir posibilidades gratas a ambos personajes.

Las limitaciones a la acción de la comisión, como se dijo, derivaban en buena medida del difícil compromiso entre voluntad coleccionista y recursos escasos, lo que obliga a justificar cada una de las compras en virtud del mérito de las obras en cuestión o de la singularidad de las oportunidades.⁷ Pero su acción, además, quedaba definida por unas coordenadas más amplias, en las que mercado internacional del arte, circuitos de circulación de obras y alteridades urbanas jugaban su papel. En efecto, entre las condiciones de posibilidad de esta colección está la expansión de cierto circuito del mercado artístico que, sin tener por centro a Buenos Aires, se extiende más allá de ella, hacia una ciudad que hasta entonces le era ajena.

Pensado a escala internacional, el mercado del arte reconocía en Francia la sede de la actualidad estética y, en esa medida, su centro. Respecto de ese centro se definían los circuitos principales y subordinados de circulación de obras, algo que

se traducían en desiguales cotizaciones y también en el carácter europeo o extra-europeo de los mercados de consumo efectivo. A comienzos de siglo, ciertas ciudades americanas habían sido articuladas a ese mercado internacional, mayormente mediante su participación en circuitos secundarios en los que circulaban obras españolas, italianas, alemanas o copias de cuadros antiguos. Buenos Aires, por ejemplo, aparecía hacia el novecientos como un mercado consolidado para el arte español, fenómeno estimulado por la existencia de un coleccionismo de proporciones, que sumaba a su poder adquisitivo cierto expertizaje artístico.⁸ La intervención de ese coleccionismo en el mercado internacional del arte, aunque secundaria respecto de los circuitos propiamente europeos, constituía una forma relativamente cualificada de consumo, que se realizaba tanto en la propia Buenos Aires (mediante compras a *marchands*) como en Europa. Cultura coleccionista y cultura del viaje de formación y consumo artísticos, definen entonces la singularidad porteña respecto de las demás ciudades argentinas; singularidad que caracteriza su más temprano proceso de institucionalización artística.⁹ Inaugurado en 1896, el MNBA no sólo había sido materialmente posible por la donación de colecciones particulares sino que estaba, también, permeado por esa cultura coleccionista del siglo XIX.¹⁰

La consideración de esas coordenadas más generales evidencia que la formación de la colección cordobesa es, a la vez que consecuente en los parámetros generales, aleatoria en cuanto a su desarrollo específico. Las adquisiciones vienen condicionadas por la oferta y ésta se restringe a lo que acercan los intermediarios, siendo nula, por ejemplo, la realización de viajes de compra.¹¹ Así, la política de comprar aquello que es ofrecido representa una hospitalaria acogida de segundo orden a aquellas obras que el mercado porteño no absorbe. La inexistencia de un mercado local de arte, de coleccionistas de relieve y, virtualmente, de figuras de indiscutible experticia artística configuran, así, una escena menos informada que la porteña y, por ende, más receptiva a opciones formales que la búsqueda de

sincronía con Europa descartaba. Esto ayuda a comprender en parte la fuerte presencia del realismo, especialmente español, en los inicios de la colección cordobesa; fenómeno que (frente al simultáneo crecimiento del MNBA a partir de obras *plenairistas*, impresionistas o simbolistas) sugiere un modelo tanto espacial como temporalmente desplazado. Europa, pero especialmente España, y géneros y estilos que, en cierto modo, eran parte de su actualidad cronológica pero no estética.¹²

Así las cosas, las compras efectivas expresan más las condiciones impuestas y las posibilidades abiertas por el circuito *posible* -en término de artistas, estilos y obras- que el campo de opciones estéticas de quienes las hacían. O, en todo caso, dentro de un universo previamente recortado por las coordenadas generales, los comisionados ejercitaban una muy limitada capacidad de selección.¹³ De este modo, las adquisiciones se orientan primordialmente a obras de artistas españoles, especialmente catalanes (Dionisio Baixeras, Luis Graner, Modesto Urgell, Santiago Rusiñol), siendo las mejor cotizadas las de Baixeras y Francisco Pradilla.¹⁴ Sus marinas, escenas de puerto o paisajes imponen así, en buena medida, el sesgo de esa primera colección.

Entre los intermediarios sobresale Sappia Hermanos, sociedad constituida por los herederos de Fasce, que ofrece en 1912 una serie de obras “con firmas de notables artistas españoles”, parte de la “numerosa colección” traída por Eduardo Miralles desde Barcelona. Entre sus artífices forman los mencionados artistas catalanes, excepto Rusiñol, y también Francisco Pradilla, Alberto Plá y Rubio y Mariano Fortuny.¹⁵ Todo indica que la colección estaba siendo exhibida entonces en el Salón Fasce y que, a partir de una selección efectuada por Caraffa y Wolff, la casa pasó una lista de precios, acompañada del siguiente estímulo: “Esta hermosa colección de cuadros de afamados artistas no ha sido superada en Córdoba, como Uds. podrán comprobarlo, no siendo fácil que aquí pueda presentarse un conjunto de firmas como las citadas”.¹⁶ La enmienda, que pone

todo en el nombre, elude cualquier consideración comparativa al interior de la producción artística contemporánea o del conjunto de la *obra* de un artista; su eficacia en un marco de escasa oferta local queda evidenciada, sin embargo, por la aparición, en la inauguración de 1914, de varias de las obras entonces rechazadas. De manera semejante un tal Chevallier -que aparentemente está en Córdoba y viaja periódicamente a Europa- había empujado poco antes la compra de obras de artistas franceses como Courbet o Goeneutte.¹⁷

La tabla que sigue resume aquellas adquisiciones de las que hay testimonio hasta 1916, y marca algunos interrogantes que aún deben ser respondidos; entre ellos, los relativos a las compras oficiales previas al decreto de 1911.¹⁸

Fecha	Obra	Artista	Cotización	Modo de ingreso / Intermediario
1911	6 "cuadros antiguos" [¿e' ellos, <i>Piedad</i> , copia de Reni, y las anónimas <i>Anunciación</i> , <i>La virgen de la roca</i> , <i>El pelele</i> y <i>Niño con violín</i> ?]	Indeterminados	?	Indeterminado
antes de 1912	<i>Paisaje de los Baleares</i> (ó <i>Paisaje de Mallorca</i>)	Santiago Rusiñol (1861-1931)	?	Pedidas a Casa de Gobierno en 1912 (integración pendiente aún en 1914)
	<i>Córdoba en el año 1895</i>	Honorio Mossi	?	
1912	Colección de copias de obras europeas (indeterminadas)	Indeterminados	8100	Sappia Hermanos (Pinturerías Fasce)
	?	Anónimo copista de Tiepólo	100	
	?	Anónimo copista de Rubens	300	
	<i>Puesta de sol</i>	Gustave Courbet (1819-1877)	1000	Chevallier
	<i>Puerto en Holanda</i>	Norbert Goeneutte (1854-1894)	200	
	<i>Marina</i>	Adolfo Giráldez y Peñalver (1840-1920)	100	
	?	Anónimo copista de Van Diek	850	Sappia Hermanos (Pinturerías Fasce)
	<i>El Bosque</i>	Pierre Thomas Joaquim Armet	650	
	<i>Pescadores</i>	Dionisio Baixeras (1862-1943)	1450	Sappia Hermanos (Pinturerías Fasce)
	<i>Orillas del mar</i>	Francisco Pradilla (1848-1921)	1450	vía Eduardo Miralles,
	<i>En la fonda</i> (<i>Campeños</i>)	Lluis Graner y Arrufi (1863-1929)	550	llegado de Barcelona)
	<i>Puesta de sol</i>	Modesto Urgell (1839-1919)	600	

Continúa en página 21

	<i>Últimas luces en la sierra de Achala</i>	Guido Buffo	?	Venta directa. (Adeudada en 1914)
	<i>Retrato de mi esposa</i>	Manuel Cardeñosa	600	Venta directa (pago diferido a 1916)
	<i>Distraída</i> [Id. <i>Retrato de mi esposa</i> (1896)?]	Honorio Mossi	600	Venta directa. (Adeudada en 1914)
1912 a 1914	<i>Cabeza de Estudio (Monje en oración)</i>	Anónimo [escuela holandesa?]	200	Sappia hermanos (Pinturería Fasce)
	<i>Combate con los moros (boceto)</i>	Mariano Fortuny (1838-1874)	800	
antes de 1914	<i>La lechera</i>	José María Ortiz	?	?
	<i>Autoretrato</i>	Federico Sick	-	Donación de Eloisa López de Pruneda
	<i>Rayo de sol</i>	Andrés Piñero	?	?
1916	<i>La iglesita azul</i>	Octavio Pinto	1000	Venta directa

Aunque es probable que existan otras obras cuyo ingreso no haya sido documentado, la nómina permite advertir de manera fiable los rasgos centrales del proceso de constitución de la colección en sus primeros años, tanto en lo que hace al universo europeo como local. Puesto que hemos señalado ya ciertos rasgos del circuito internacional que condicionan las adquisiciones europeas, puntualizaremos ahora algunos elementos que pueden colegirse de las elecciones locales.

La presencia de artistas actuantes en el ámbito local, prevista en 1912 como uno de los objetivos del fondo pictórico, es todavía restringida respecto de su significación desde la década del veinte. Acaso por ello, las primeras integraciones prolongan viejos reconocimientos locales. Si *El Ateneo*, por ejemplo, había tenido en la década del noventa a Honorio Mossi, Andrés Piñero o Manuel Cardeñosa como figuras destacadas, el museo, incorporando sus obras, no hacía más que estabilizar una suerte de genealogía del arte local, a la que se irían agregando luego algunos de los becarios de la provincia -como lo había sido Ortiz y estaba por serlo Pinto.¹⁹ En casos, las obras son vendidas directamente por el artista a la Provincia, aunque es muy probable que algunas de ellas ingresaran por donación o -como luego será

habitual- por los propios compromisos contraídos por las becas -quizás, el caso de Ortiz. Más allá de las cuestiones por precisar, tanto las primeras becas como las compras locales ponen de manifiesto la dinámica discrecional de las elites, incluso en sus sectores más liberales y progresistas. Cuando, por ejemplo, la comisión integrada por Caraffa y Wolff decide comprar la obra de Cardeñosa -la primer compra local de la que tengamos certeza-, éste secunda al primero en la Academia de la Provincia.²⁰ El caso de Octavio Pinto, sobre el que nos detendremos luego, es aún más claro.²¹

Aunque, en conjunto, el signo de esas primeras adquisiciones viene dado por el retrato, no debe perderse de vista que, contemporáneamente, los mismos artistas transitaban también otros géneros. Hay, en efecto, pintura religiosa y paisaje en Cardeñosa, como los hubo antes en Genaro Pérez y como habría luego retratismo en Fader.²² En todo caso, las adquisiciones iniciales sugieren, a más de uno nominal, un arbitrario formal que sería necesario desmontar mediante precisiones relativas, por ejemplo, a cómo ingresan (si por donación, compra o compromiso becario) los retratos de Ortiz, Piñero o Mossi. Y esto porque sólo *conforme* a ese arbitrario el retrato es lo que los pintores locales -especialmente los de origen cordobés- *hacen*. De manera análoga, la representación de pintores de origen italiano afincados en Córdoba (Buffo con un paisaje serrano y Mossi, ahora con una vista de la ciudad desde las barrancas), parece haber abonado la durable idea de que la mirada extrañada era condición de paisaje. Todo esto merece ser reconsiderado, en parte a la luz de la era clásica del paisajismo local; y aunque ese momento se anuncia en la década del diez (Cupertino del Campo lo advierte muy bien), su desarrollo explosivo es parte de otra historia.

¹ Garzón y su esposa habían encargado al pintor la decoración de su vivienda, inaugurada con gran pompa -participó incluso Roque Sáenz Peña- el año anterior. Ver Nusenovitch,

Marcelo, “El triunfo del amor. ‘Sueño veneciano’ de Emilio Caraffa (1910)”, *Tres ensayos. Sobre arte y cultura cordobesa (1870/1910)*, Brujas, Córdoba, 2006; sobre el artista y la representación de su matrimonio con una Garzón, ver Bondone, Tomás, “Triunfante en el cielo. Una mirada contemporánea sobre un aspecto de la obra del pintor argentino Emilio Caraffa (1862-1939)”, *Avances* N° 8, Córdoba, 2004-2005.

² *El Ateneo* de Córdoba, inaugurado en 1894, constituyó una de las experiencias más relevantes de organización extraoficial de la cultura, aunque contó con aval estatal y un espacio en la Universidad para funcionar inicialmente. Este centro cultural aglutinó a todo un conjunto de notables que expresaban el carácter multi-implantado de la élite: iminentes historiadores como el Monseñor Pablo Cabrera, magistrados y abogados como el positivista Cornelio Moyano Gacitúa o José del Viso, pintores como Genaro Pérez y su grupo. En 1896, 1897 y 1899 la entidad montó salones de pintura, instituyendo un sistema de consagraciones de acción muy duradera. La participación en estos salones de Genaro Pérez, Fidel Pelliza, Herminio Malvino, Andrés Piñero (todos ex alumnos del aula del portugués Gonzaga Cony), Honorio Mossi, Manuel Cardeñoso y Emilio Caraffa en carácter de *invitados* parece haber contribuido, en gran medida, a la valoración social de su actividad y su obra. El reglamento de 1897 fue redactado, excepto por Caraffa, por todos ellos. Luego de una agitada vida inicial, la extinción de *El Ateneo* se dio casi imperceptiblemente, debiendo declararse oficialmente inexistente en 1913, y disponerse la sesión de sus bienes a la biblioteca de la Provincia. Simultáneamente, desde 1900 un nuevo espacio se había consolidado como albergue de exposiciones; se trataba del local de la Pinturería y casa de marcos *Fasce*, casa que también cumpliría, como veremos, un importante rol como intermediaria de obras de arte en los primeros años de la colección de la Provincia. En la década del noventa, la Galería Bobone había constituido también un espacio de exhibición, del que sabemos muy poco. La academia particular de Emilio Caraffa, recientemente llegado a Córdoba luego de su viaje europeo, fue creada en 1895 y oficializada en 1896 por el Gobernador José Figueroa Alcorta; amparo inicial recompensado por Caraffa con el retrato de Figueroa enviado al Segundo Salón del Ateneo. Durante varios años la Academia estuvo orientada a un público exclusivamente femenino, que hallaba en el aprendizaje artístico un sustituto culto de las habilidades manuales hogareñas. La formación de los jóvenes varones, entre los que se reclutarían los artistas de renombre, transcurrió en esos años en talleres particulares como el de Mossi. En 1911, el mismo año del decreto relativo a las salas de pintura, Francisco Vidal se convertía en el primer alumno varón de la academia, describiendo una trayectoria que luego se volvería común a varias generaciones de consagrados. Sobre el proceso de institucionalización de las artes, ver Lo Celso, Angel, *50 años de arte en Córdoba*, Imp. Blandino y Caruso, Córdoba, 1973; Rodríguez, Artemio, *Artes plásticas en la Córdoba del siglo XIX*, Dirección General de Publicaciones de la UNC, Córdoba, 1992; Gutnisky, Gabriel, *Impeccable-Implacable. Marcas de la contemporaneidad en el arte*, Brujas, Córdoba, 2006; Agüero, Ana Clarisa, “Artes plásticas....”, *op. cit.*

³ Beato G.-Valdemarca L.-Moyano, J.-Piñero, D.-Philp, M.-Juncos, R.-Ramírez, H., “La constitución de los grupos sociales dominantes en Córdoba. Siglos XIX y XX”, Guillermo Beato, *Grupos sociales dominantes. México y Argentina (Siglos XIX-XX)*, DGP-UNC, Córdoba, 1993; Boixadós, Cristina, *Las tramas de una ciudad, Córdoba entre 1870 y 1895. Elite urbanizadora, infraestructura, poblamiento...*, Ferreyra editor, Córdoba, 2000; Ansaldi, Waldo, *Industria y urbanización. Córdoba, 1880-1914*, Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 1991 (mimeo).

⁴ Las becas para viajes de formación se otorgaron discrecionalmente hasta 1922, año en que fueron reglamentadas según un régimen inspirado en las de la Comisión Nacional de Bellas Artes [en adelante CNBA] y, a su través, en el modelo del *grand prix*. Antes de esa fecha, fueron sus beneficiarios José María Ortiz (en 1881 para instalarse en Buenos Aires, y entre 1882 y 1886 en Europa), Herminio Malvino (1889), Emiliano Gómez Clara (1907) y Octavio Pinto (1916), todos con destino europeo. Como hemos señalado, especialmente en este momento en que las becas constituían excepciones, las mismas están mediadas por los vínculos heredados o construidos por cada artista. En lo que hace a la estatización de iniciativas particulares, la oficialización de la Academia de Caraffa es un ejemplo elocuente.

⁵ Decreto sobre el crecimiento de la Sección de Bellas Artes, 20/3/12, *Compilación...*, 1912, MG, pp. 133 a 135.

⁶ En 1912 la Comisión tiene una serie de desavenencias con Contaduría, dependencia que subrayaba que el monto presupuestado ese año para obras (7.200 pesos) había sido duplicado. Informe de Contaduría, 13/5/12, *Solicitudes y Asuntos Diversos* [en adelante *Solicitudes...*], MG, T. 21, f. 199. Según Bischoff, Jacobo Wolff había nacido en Edenkoben en 1861 y llegado a Córdoba hacia 1889. El médico alemán habría trabado amistad con Jerónimo Lavagna (a quien reemplazaría a su muerte en la dirección del Museo), cosa verosímil dada la común afición al coleccionismo de objetos coloniales. Bischoff, Efraín, “Wolff y Kronfuss miran de reojo...”, *La Voz del Interior*, 30/01/2007. Por lo demás, es probable que su condición alemana facilitara el vínculo con Kronfuss, virtualmente él mismo nacionalizado durante su estadía en Munich.

⁷ “...después de un prolijo estudio, hemos llegado a la conclusión que las obras ofrecidas reúnen las condiciones para figurar en un Museo Público, y en tal concepto aconsejamos su adquisición a los precios indicados [...], creyendo que estos precios son muy acomodados”, Nota de Wolff y Caraffa al Ministro de Gobierno, 17/6/12, *Solicitudes ...*, *cit.*, fs. 204-205.

⁸ Baldasarre, María Isabel, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Edhasa, Buenos Aires, 2006.

⁹ Deben señalarse en ese proceso dos iniciativas particulares de extraordinaria importancia: la creación, en 1876, de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (identificada por Malosetti Costa con la acción de la “generación del ochenta” -Eduardo Sívori, Eduardo Schiaffino, Ernesto de la Cárcova, entre otros), y la creación del Ateneo, en 1892, entidad en la que aquel grupo de artistas confluye con otro de poetas y escritores (conformado, entre otros, por Rafael Obligado, Joaquín V. González, Leopoldo Lugones y el modernista nicaragüense Rubén Darío). Producto de la actividad de esos grupos es tanto la creación -no prevista inicialmente- de la *Escuela* de la Sociedad Estímulo en 1878 (oficializada en 1905) como, coronando lo que Malosetti considera el proyecto de esa generación, la creación del Museo Nacional de Bellas Artes [en adelante MNBA] en 1896. Con este logro el grupo certifica su monopolio de los espacios de formación y exhibición y, según la autora, en esa fecha comienza su declive. Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

¹⁰ Esto alentaba, por ejemplo, un viaje como el que Schiaffino, entonces Director del MNBA, encara en 1906 y que tiene por resultado la adquisición de 156 pinturas y esculturas y 200 calcos escultóricos para la institución. Baldasarre, *op. cit.*, p. 259.

¹¹ La aleatoriedad no sólo alude a ciertos intermediarios locales -el caso de Sappia-, sino también a la presencia ocasional de ciertas figuras que efectúan ofrecimientos singulares. En 1912, por ejemplo, un integrante de la compañía de ópera que actuaba en el Teatro Rivera Indarte ofrece un conjunto de reproducciones de obras antiguas que Wolff juzga “hermosas” y cuya compra recomienda. Desconocemos el resultado de la gestión, pero el episodio es ilustrativo de lo que venimos señalando. Nota de Wolff al Ministro de Gobierno, 3/7/12, *Solicitudes...*, *cit.*, f. 208.

¹² Una de las características de las compras efectuadas en estos años es que remiten, en su mayoría, a artistas activos. Cuando se compran sus obras Urgell tiene 73 años, Pradilla 64, Baixeras 50, Rusiñol menos de 50.

¹³ Nótese, por ejemplo, que Caraffa había copiado intensamente a Pradilla en el Museo del Prado y evocaría, antes y después de esta compra, las marinas de aquél en sus propias *Playas de Vigo*.

¹⁴ En rigor, el más cotizado de todos es Plá y Rubio, de quien los Hnos. Sappia ofrecen una obra valuada en 6.000 pesos, que no se compra. Una cifra tal hubiera casi consumido el presupuesto anual, lo que es una señal elocuente de las presiones domésticas sufridas por la sección. Evidentemente, la opción fue hacer rendir ese presupuesto mediante la inclusión de obras que, en general, no superaran los 1000 pesos. Desconocemos la cotización del paisaje de Rusiñol, cuya adquisición por la Provincia debió ser anterior y con destino oficial. Es probable que esta antelación estuviera vinculada al viaje del artista por el país en ocasión de la Exposición Internacional del Centenario (relevada en *Un viaje al Plata*), y/o a la presencia de una acomodada familia Rusiñol en Totoral. Pinto, Adelina, *Ensayo biográfico de Octavio Pinto*, Dirección General de Publicaciones de la UNC, Córdoba, 1973. Hasta donde hemos podido indagar, se trataba de los hermanos del pintor.

¹⁵ Nota de Sappia Hnos. a Wolff y Caraffa, 15/6/12, *Solicitudes...*, *cit.*, f. 206.

¹⁶ *Ibidem*, f. 207.

¹⁷ Nótese la razonable cotización adjudicada, comparativamente, al cuadro de pequeño formato de Courbet.

¹⁸ La tabla ha sido confeccionada a partir de series documentales extra-pictóricas de gran heterogeneidad y fragmentariedad. De esto se derivan dos consideraciones: por un lado, siendo la primer reconstrucción significativa del núcleo histórico de la colección, debe considerarse abierta a nuevas ampliaciones y precisiones; por otro, la lámina que reproduce buena parte de estas obras queda necesariamente subordinada a ella, en parte ilustrándola, primando la lógica de la documentación extra-pictórica sobre la del fondo plástico. Si, por nuestra parte, hemos intentado apuntar todos aquellos ingresos cabalmente documentados o verosíblemente habidos entre 1911 y 1916 (descartando otros más improbables, como una marina de Hammer y un paisaje de David Terriers), la inclusión de las virtuales copias antiguas hubiera sido imposible sin la lúcida mirada de Marta Fuentes, del MPBA. Esos cuatro casos, que vienen a completar una idea del universo visual instalado por la colección, son los únicos que alteran la dominante metodológica, yendo de la obra a la hipótesis de su inclusión. Entre esas obras, sugeridas por Marta, hemos podido identificar una copia, la de la *Virgen de la Roca* de Leonardo, con escasas variaciones iconográficas en el fondo, y una versión muy libre de un tema vuelto célebre por Goya, *El pelele*. Completan el grupo de probables “copias europeas” la *Anunciación* y el *Niño con violín*. En general, en los casos en que la información disponible era

insuficiente, hemos apelado a una cronología relativa, caracterizada por nociones como *antes de o después de*, la cual, propia de la datación a partir de series estilísticas, es necesaria aquí partiendo de series documentales extra-estilísticas. Sobre la distinción, ver Ginzburg, Carlo, *Pesquisa sobre Piero*, Muchnick, Barcelona, 1984. En lo que hace a los artistas representados en la colección, a partir de la confrontación de épocas activas, temas, géneros, mercados frecuentados, etc., creemos que las menciones a Goenesse o Goenette corresponden a Norbert Goeneutte (París, 1854-1894), cuyo nombre habría sido originalmente asentado por transcripción fonética, y las efectuadas a Giraldes a Adolfo Giraldez y Peñalve† (España, 1919-1877). “Museo”, *Solicitudes...*, cit., fs. 194 a 223; Resolución del 26/6/12, *Compilación...*, 1912, MG, p. 358; “Catálogo de cuadros expuestos en el Museo Provincial”, en *Museo Provincial...op. cit.*. Aunque, de momento, las obras de estos dos artistas no han sido localizadas en el fondo físico de la colección del museo, ellas fueron efectivamente compradas entonces; esta situación se plantea en algunos otros casos, cosa que explica la menor cantidad de piezas reproducidas en nuestra lámina (todas pertenecientes al MNBA) respecto de la reconstrucción nominal.

¹⁹ En todo caso, sólo un encadenamiento tal pudo conducir a la idea de “precursores” con la que frecuentemente se identifica al grupo de ex-alumnos del Aula de Cony y a ciertas figuras a él vinculadas, como Mossi (llegado *circa* de 1890). En rigor, ese grupo compartía una preocupación por la institucionalización de la práctica antes que postulados propiamente estéticos. Manuel Cardefiosa, de origen español y llegado a Córdoba hacia 1893, secundó a Caraffa en su Academia durante varios años. José María Ortiz fue el primer becario de la Provincia y permaneció durante 16 años en Europa, sostenido sucesivamente por el PEP y por el PEN. Octavio Pinto, veinte a treinta años más joven que los más jóvenes entre los mencionados, vendió su obra a la provincia el mismo año en que obtuvo la beca que gozaría entre 1917 y 1920, y por la que ingresaron nuevas obras al museo. El italiano Guido Buffo, por su parte, residía en Córdoba desde 1910.

²⁰ En rigor, no parece tratarse de una operación muy conveniente para el artista que, cuatro años después y ya separado Caraffa de su cargo, sigue exigiendo cobrarla, cosa que sólo logra en 1916.

²¹ Aunque los vínculos parecen más claros y el *favor* más instituido en los hombres del orden conservador (es decir, no sorprende que Genaro Pérez conviviera con ambos Juárez o con Biale† Massé), parece evidente que esta dinámica intraelite persistió con muchos de sus rasgos en la generación siguiente, acaso con el añadido de un mayor sentido de confrontación intergeneracional.

²² Estas discontinuidades en la plástica local merecen ser atendidas. Por ejemplo, entre las 106 telas de Pérez relevadas por Moyano López, 63 son retratos, cifra aplastante frente a los 6 paisajes y las 6 figuras, pero no tanto frente a las 31 telas de tema religioso. Moyano López, Rafael, *El Doctor Jenaro Pérez. Magistrado y artista cordobés*, Imprenta de la Universidad, Córdoba, 1942.

3- Guardarropía I

“La democratización progresiva de este largo tiempo se pone a revisar la Historia como una guardarropía de teatro.”

Angel Rama, *La democratización enmascaradora del tiempo modernista*

“Más vale un trabajo grosero que narre una historia o recuerde un hecho, que una obra, por rica que sea, sin significación. Nuestros grandes monumentos cívicos no deberían tener un solo adorno sin alguna intención intelectual. La representación de la historia tiene en nuestra época moderna una dificultad, que aunque insignificante al parecer, es poco menos que irresoluble: la de ser intratable el traje.”

John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*, 1849

La idea de construir un edificio específicamente destinado al Museo Provincial estuvo presente, al menos, desde 1907, año en que la Provincia previó un presupuesto a tal fin. Pese a ello, el expediente no evolucionó sino hasta la gobernación de Félix T. Garzón, quien desde abril de 1911 solicita a la Dirección de Arquitectura avanzar sobre el mismo.¹ Ante la parálisis de la repartición, Garzón opta por encomendar el proyecto a un arquitecto foráneo, recayendo esta comisión en Juan Kronfuss, húngaro instalado en Buenos Aires desde 1910.² De este modo, el encargo se encadena a la secuencia según la cual, desde los ochenta, toda la arquitectura de estado con fines representativos había sido producto de figuras extranjeras. Así el banco y el teatro (Tamburini), y los irrealizados proyectos de Palacio Municipal (Chambers y, en 1910, Curet) y Casa de Gobierno (Maillart en

1910, Kronfuss en 1925). La tendencia derivaba de un cuadro profesional bastante preciso y, claro está, del crecimiento de las expectativas puestas por las elites en ciertos edificios, tanto particulares como públicos, de los que cada vez se espera más fuerza representativa -sea del poder estatal, sea de la diferencia social.³

Entre aquel proyecto y la definitiva ejecución del edificio de museo corren cinco años, tiempo accidentado en el cual una propuesta ecléctico-colonial cede paso a otra propiamente neoclásica, en que la transformación museística se superpone al rediseño edilicio, y en que el lugar del arquitecto extranjero se altera por su instalación en Córdoba como Director de Arquitectura de la Provincia. El viraje entre los sucesivos proyectos de museo, nos parece, debe resituarse en sus propias coordenadas. La reconstrucción del expediente edilicio y la atención a algunas de sus intersecciones más notables permiten, creemos, advertir ciertas razones sustantivas y eludir su aplanamiento anecdótico.

a) el sitio

“-De estas barrancas yo quiero hacer esto, - y extendía el pañuelo sobre el banco, y trazaba en la superficie plana, calles, plazas y avenidas, arboledas y jardines, y surgían las casas y villas entre plantas, flores y surtidores de agua de las sierras [...] Yo también divisé en marcha la ciudad futura.”

Cárcano sobre Miguel Crisol, *En el camino*

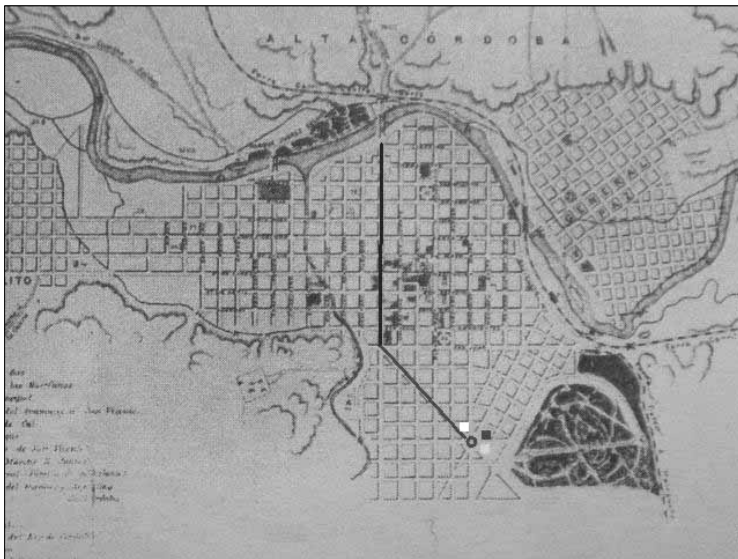
La preocupación por la edificación dialogaba con el propio proceso expansivo de la ciudad, manifiesto desde 1870 en sucesivas fases de ruptura del “claustro colonial” sugerido por las barrancas norte y sur. Esa expansión, expresada inicialmente en los pueblos de diseño unitario loteados hacia el este (General Paz y San Vicente, ubicados en zonas bajas vinculadas al propio curso del río), fue facilitada en la segunda mitad de los ochenta por la acción estatal del juarismo, que emprendió la expropiación

de tierras comunales hacia el oeste y hacia el sur para entregarlas al juego de loteo y urbanización privados. Simultáneamente, ligada a la presencia del Ferrocarril Central y a extensos loteos particulares, comenzaba la expansión norte de la ciudad. De todo el movimiento, el operado hacia el sur y hacia el norte fue el más complejo materialmente y el más significativo simbólicamente, puesto que representaba, a la vez, el trasvase de las barrancas en tanto obstáculo físico y en tanto estigma urbano.

Los sucesivos proyectos de museo fueron imaginados en ese sur expandido por la acción del consorcio entre juarismo y Miguel Crisol, porteño radicado en Córdoba luego de una estancia europea.⁴ A diferencia de los pueblos anexados, esta urbanización había sido planificada a partir del núcleo tradicional de la ciudad colonial y, en cierto sentido, la extendía orgánicamente venciendo las barrancas. Desde el comienzo, su novedad fue alimentada por la integración de diagonales y de un sistema radial de avenidas que contrastaban claramente con el trazado ortogonal de la ciudad vieja, propio del “plan barroco”. También desde el comienzo, la prolongación de la grilla fue pensada conjuntamente al parque, pieza central de esa expansión en la que se depositaban expectativas higienistas, urbanizadoras y de sociabilidad burguesa. La presencia de ese pulmón y freno (puede pensarse, en efecto, que se esperaba del parque un límite a la expansión, antes impuesto *naturalmente* por las barrancas) alentó una primera ola de construcción civil representativa, vinculada a grandes fortunas y apellidos, y edificada evocando villas renacentistas o mansardas francesas.⁵ Superada la crisis del noventa, que arrastró consigo a Miguel Crisol, fue la diagonal llamada Avenida Argentina la que concentró la mayor parte de esas construcciones; y respecto de esa diagonal (hoy Hipólito Yrigoyen) se pensó también el primer proyecto de museo, de cuya cúpula se esperaba un remate monumental.

Como puede verse en el plano, la Avenida Argentina se iniciaba en el extremo sur de la Calle Ancha, arteria principal de la ciudad, que vinculaba barrancas norte y sur.⁶ La diagonal

conducía a una rotonda (la actual Plaza España) en la que convergían varias avenidas, puerta al parque que el francés Thays (otro personaje entre Córdoba y Buenos Aires) diseñara y que las elites integrarían como teatro privilegiado de su sociabilidad. Antes de la catástrofe, Crisol había construido su chalet en el remate de esa avenida; el primer proyecto de museo se imaginó luego sobre sus ruinas. Así, el mismo punto (en gris) que el empresario eligiera para expresar espacialmente su protagonismo en el proyecto de la Nueva Córdoba, era imaginado ahora como remate monumental de una avenida caracterizada por su edificación representativa y su escasa, pero distinguida, población. Análogamente a lo sugerido por Adrián Gorelik para el caso porteño, se daba aquí una suerte de haussmannianismo invertido, en que los ejes monumentales precedían a los monumentos; algo que también estaba ocurriendo respecto de la Calle Ancha, en cuyos remates sur y norte, respectivamente, se proyectarían en vano el Palacio Municipal en 1910 y la Casa de Gobierno en 1925.⁷



A pesar de su carácter perpetuamente inacabado, lo cierto es que en esta ciudad *nueva* que allanaba el sur y elaboraba un -también nuevo- espacio público, fue proyectado por dos veces el museo. Pensado a través de gruesos cortes temporales, ese espacio sur aparece también más cargado simbólicamente, puesto que si sus grandes hitos edilicios faltarían por siempre (en parte por el desplazamiento representado por la segunda locación dada al museo -en negro), lo cierto es que a su planificación en los ochenta sucedieron la escultura de Vélez en los noventa y el edificio de museo en la década del diez. Si esa acumulación se piensa respecto de una calle ancha abierta en el norte por el General Paz (símbolo de la bravura local pero símbolo, también, de una era de luchas civiles), se advierte que esa avenida iniciada casi al pie de las barrancas aproximaba hacia un sur aplanado desde fines de los ochenta, y signado, desde 1897, por la figura del codificador (símbolo, a su vez, de la organización nacional). La ponderación de las figuras es clara en la expresión de José Echenique cuando la inauguración de la escultura de Vélez: “Córdoba ha cumplido un deber sagrado, modelando en el bronce de la inmortalidad las venerandas figuras de Paz y Vélez Sarsfield -el uno digno de Esparta -el otro de Atenas -y ambos dignos hijos del pueblo Argentino!”.⁸ Visto en conjunto, el movimiento sugería que la *civilización* iba hacia el sur, y esto a pesar de la grotesca resistencia al museo por parte de uno de sus vecinos más notables, el dueño y comitente del Palacio Ferreyra (en blanco).⁹

b) el proyecto

“Es claro que las formas que querían reproducir aquí no podían ser idénticas a las de Europa, por falta de materiales y de obreros, pero tampoco contemporáneas con las formas de Europa.”

Juan Kronfuss, *Arquitectura colonial en la Argentina*, 1921

“No quiero discutir en forma alguna el mérito ni el valor arquitectónico y artístico del estilo empleado en el proyecto del señor Curet en sí mismo, pero es una verdad indiscutible que en Córdoba *está fuera de su lugar* y sería en el conjunto de sus edificios una nota discordante, y es necesario que *sigamos los ejemplos que nos dan las naciones más adelantadas en gusto artístico* como Francia e Italia, *donde no se permitiría jamás la ruptura del conjunto armónico del estilo tradicional por formas heterogéneas importadas de otra parte.*”¹⁰

“Un cordobés” sobre el proyecto neoclásico de Palacio Municipal de Curet

El encargo que el Gobernador Garzón efectúa a Juan Kronfuss en 1912 es una de las piezas de la reorientación tipológica y coleccionista del museo iniciada el año anterior. Consecuentemente, el edificio es pensado como continente de una institución orientada en sentido culturalista, cuyas colecciones histórica y artística, sin embargo, revisten aún muy diversa consistencia. El sesgo histórico de la colección *real*, evidente para los locales, condiciona también la propuesta del arquitecto.

Formulado desde Buenos Aires y, creemos, sin que Kronfuss tuviera aún mayor contacto con la ciudad, el proyecto es caracterizado por la integración de motivos coloniales presentes en una escogida serie de edificios de la provincia. Con independencia de ciertas limitaciones, algunas de las cuales consideraremos, lo relevante de la propuesta era que presumía la existencia de una particularidad arquitectónica local y, en parte, la invocaba en una proyectiva presente. Es claro que se trataba mayormente de *detalles* coloniales, pero es claro también que el arquitecto adjudicaba a esos detalles una singular capacidad evocativa. Y, en rigor, Kronfuss no se equivocaba respecto del poder simbólico de esas formas aunque sí lo hiciera al presumir su univocidad. Los aspectos centrales del programa pueden ser relevados en su aparición periodística.¹¹ Así, se lee en *Los*

Principios:

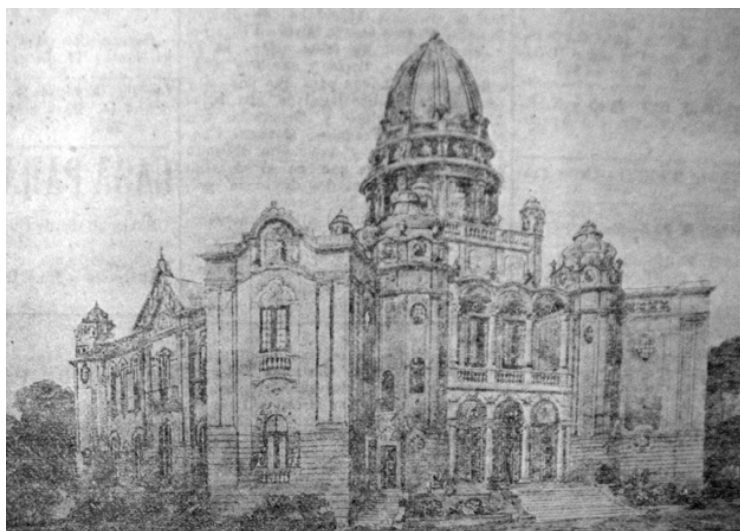
“La idea que ha presidido el proyecto es la de reconstruir, en cierta manera, para perpetuarlo, todo el tesoro arquitectónico de la antigua Córdoba, para que el Museo Histórico sea por sí mismo un *resumen de la historia de la arquitectura cordobesa. Así el proyectista ha aprovechado todos los motivos de la arquitectura de los principales edificios antiguos como la casa del Virrey Sobremonte, la del Gobernador Manuel López, los templos de Alta Gracia y de Santa Catalina (norte) construidos por los jesuitas, y aun de la misma Catedral. Las ventanas, balaustradas, marcos, rejas, galerías, etc., ostentarán los mismos motivos arquitectónicos que adornan esos edificios históricos: y la elegante cúpula de treinta y cuatro metros de altura reproducirá en pequeño la gracia de la hermosa cúpula muzarábica de la Catedral.*

En el interior se reconstruirán una botica, un comedor y una cocina antigua con muebles de la época; o sea de los siglos XVII y XVIII, que tiene el museo.

Se reconstruirá asimismo en el gran patio interior un jardín antiguo con las figuras y plantas que se usaban en la época colonial.

Y para complemento en las terrazas exteriores serían colocados los ocho cañones de esa misma época que posee el Museo.”¹²

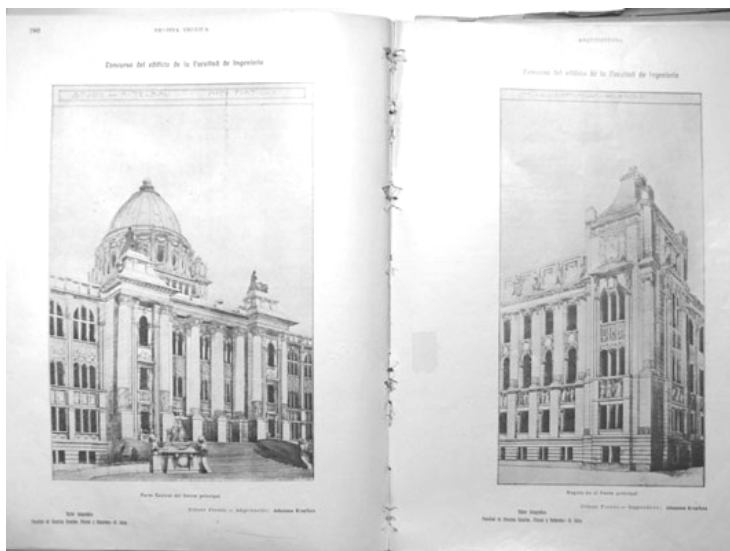
La descripción constituye un documento valioso porque muestra a la vez ciertos rasgos del proyecto y un costado de su recepción pública. Dado que la misma elude señalar la distancia efectiva entre el proyecto y los referentes coloniales invocados, parece necesario hacer un breve rastillaje a contrapelo a fin de considerar mejor los alcances de la intervención de Kronfuss.¹³ Comencemos por la cúpula proyectada, puesto que en ella se depositaban las mayores expectativas monumentales. Bien vista, ésta se aleja de la catedralicia al desatender toda



proporción entre altura y diámetro y al privilegiar, mediante un encolumnamiento circular, más espacios vacíos que llenos; las torretas que la rodean, por su parte, se distancian tanto que definen una terraza completamente ausente en la catedral. Al igual que otros elementos de la envolvente, la cúpula -excepto por su estiramiento- guarda más relación con el neoclásico Proyecto de Facultad de Ingeniería, de 1908, que con cualquier referente local.¹⁴ Lo mismo ocurre con el complejo de pórtico y torres que constituye el módulo central de ambos edificios. Si, en el caso del museo, las torres coloniales eluden pilastras y rematan evocando las catedralicias, la cita se debilita por la pérdida de los campanarios y por la sorpresiva intromisión de una *loggia* neorrenacentista, respecto de la cual se organiza una recargada simetría. Aunque las masas diagonales que se desprenden del pórtico parecen introducir un movimiento ciertamente nuevo, la familiaridad con el proyecto de Facultad es reafirmada por su similitud con las torretas ubicadas en los extremos. El remate superior -"colonial" en un caso, clásico en el otro- no oscurece el vínculo.

Consideremos ahora, en la medida en que lo permite la escueta documentación disponible, el diseño de los espacios interiores. El proyecto se organiza a partir de un patio central, que constituye el gran dato colonial de la planta y que contrasta claramente con los planteos compactos sistematizados por *L'École des Beaux Arts*. En torno al mismo se prevé una serie de salas orientadas a exhibición cuyos destinos se ajustan, como se dijo, a las colecciones reales, todavía fundamentalmente históricas pese a la creación de la sección artística. Así, las salas dedicadas a amoblamiento colonial serían ambientadas como comedor, cocina y botica, el patio remedaría uno colonial y los cañones encontrarían su sitio en las terrazas. Frente a esas precisiones, la Sala de Pinturas no es mencionada, elisión que acusa tanto la brevedad de la colección presente (su imposibilidad de alimentar una sala tal), como los rasgos prominentes del museo a juicio de sus contemporáneos.

El cotejo realizado permite advertir mejor lo que de novedosa tenía la operación de Kronfuss en su primer contacto



con Córdoba. Digamos, ante todo, que éste era un proyecto estimulado por la colonia pero no un proyecto *neocolonial*; y esto, entre otras cosas, porque los fundamentos conceptuales de esa corriente arquitectónica serían en parte prohijados por estas primeras incursiones.¹⁵ Kronfuss, y está entre los primeros en hacerlo, se encuentra en la fase inicial de su relación con una arquitectura cuya experiencia y justificación conceptual sólo irán desarrollándose entre 1914 y 1920.¹⁶ La integración selectiva de motivos coloniales aún responde más a sus disposiciones europeas y a su experiencia porteña que a la serie de razonamientos que guiarán luego sus incursiones. El plan todavía es simple: para un museo cuyo contenido es mayormente histórico propone un continente historicista; para esa propuesta historicista escoge ciertas formas reconocibles del repertorio local; para resolver el programa en su conjunto apela a sus destrezas tectónicas (clásicas) y limita, sin premeditación pero como en negativo, las inclusiones coloniales a un rol ornamental.¹⁷ La resolución, del todo comprensible si se atiende a su enciclopedia, dialogaba además con lo habitual en los museos históricos de Buenos Aires: su albergue en edificios coloniales.¹⁸ Ligada a esa asimilación venía también su mayor novedad; éste era un intento deliberado de *producir* un continente análogo, lo que cambia por completo la cuestión. El resultado es, por fuerza, un diseño ecléctico pero, para evitar otro aplanamiento frecuente, revisemos qué implicaba eso exactamente.¹⁹

El proyecto incursiona en un doble eclecticismo, genéricamente historicista en un caso, puntualmente historicista en el otro. Por un lado, reúne en un mismo edificio elementos estilísticamente diversos: así, si el carácter monumental, la simetría, el velado uso de pilastras o la *loggia* remiten a un lenguaje clásico, éste se ve comprometido por las interrupciones “coloniales” del encornisamiento barroco, el remedo de las torres catedralicias o la introducción de las luceras lobuladas. Por otro, integra antecedentes coloniales muy precisos, partes adjudicables a edificios determinados y fácilmente reconocibles. Como este

historicismo puntual se ejerce a distancia de sus referentes (probablemente mediado por fotografías y dibujos ajenos) las invocaciones se resienten de su escasa fidelidad.²⁰ En este punto, sin embargo, el contenido importa más que las fallas miméticas porque contribuye al verdadero *novum* de la propuesta: la propia integración de estilemas de origen colonial en un programa arquitectónico representativo.²¹ Había en ello, en efecto y más allá de la conciencia de su artífice, una novedad radical cuando el destino era una ciudad que llevaba décadas apelando al sistema clásico para su *gran* arquitectura.²²

Casi sin advertirlo, y esto porque sus disposiciones y experiencias lo preparaban para imaginar lo contrario, Kronfuss realiza una operación de riesgo. La recuperación de motivos coloniales, a más de una diferencia formal frente a la secuencia neoclásica, reinstala en Córdoba signos de gran ambigüedad. La ambivalencia del tema colonial en esos años, documentada por deliberadas intervenciones o contundentes silencios, configura un repertorio de representaciones y posiciones posibles que van de la impugnación total de la colonia (identificada con la opresión y el retraso propios de una colonización más *española* que europea), pasando por su consideración ilustrada (posible a partir de la distancia temporal y capaz de aunar juicio crítico y rescate selectivo), hasta su recuperación normativa (fundada en la idea de una antigua comunidad cuyos valores pueden ser correctivos de una disolución presente).²³ Sobrevenido a esta arena, el proyecto de museo ofrece a esas varias sensibilidades ocasión de desplegarse.

Las diversas apreciaciones del pasado colonial, aislables a los fines del análisis y por la adición de nuevos testimonios, no encuentran una traducción inmediata ni en organizaciones partidarias ni en líneas editoriales aunque, como siempre, sólo ciertas contaminaciones sean posibles. Si se piensa, por ejemplo, en el tratamiento periodístico del proyecto, el arco va de la prudente y breve publicidad dada por *La Voz del Interior* (expresiva de la oposición radical) a su extensa y detallada

celebración por *Los Principios* (órgano del criptocatolicismo) y *Justicia* (fundado por el consorcio Cárcano - del Viso). Sin embargo, puede presumirse que la prudencia del primero y la recepción festiva de los segundos comprometen, al menos, dos de aquellas visiones del asunto. La reactiva y la ilustrada en *La Voz*, que opta por referirse sumariamente al prestigio del arquitecto sin mencionar el proyecto que muestra; la normativa en *Los Principios* y la ilustrada en *Justicia*. Estos dos últimos medios, que llegan al mismo resultado por caminos diversos, coinciden en un solo supuesto que es, a la vez que compartido por el arquitecto, medular: la colonia puede ser pensada como antigüedad recuperable. A partir de allí -cuando se trate de los modos, los grados y el sentido de esa recuperación- los acuerdos se diluyen.²⁴

Si se trasciende el ámbito de la prensa, el panorama se diversifica aún más, y la consistencia relativa de ciertas líneas editoriales se desdibuja. Porque si el diario católico (en parte por su comunidad dogmática) y el liberal conservador (en parte porque expresa un núcleo muy determinado de ese linaje político) parecen prolongar, respectivamente, apreciaciones normativas e ilustradas del pasado colonial, otros ribetes surgen cuando se las reconduce a la arena de la política *strictu sensu*. Y fue en ese terreno, en el cual conservadores liberales y católicos habitaban contaminarse, donde se dirimió la frustración del primer proyecto de museo. Puestos a decidir, los aliados de aquellos que lo habían celebrado consagraron en elocuente silencio legislativo la caída del proyecto.²⁵

¹ Desde su creación, el Museo Provincial funcionó en sucesivos locales de alquiler (durante un tiempo en calle San Jerónimo, entre 1911 y 1914 en una propiedad de Andrés Piñero en calle Ituzaingó y, desde 1915, en un salón de Avenida Colón). En 1916 la sección de pintura fue trasladada al edificio construido específicamente para la institución, y en 1918 la sección histórico-colonial fue llevada a la llamada Casa de Sobremonte, sin que esto alterara la unidad administrativa del museo. Ley 1953 de Bonos y Obras Públicas, *Compilación...*, 1907, Ministerio de Hacienda [en adelante MH], pp.

590-591; Memoria presentada por Jacobo Wolff de su gestión, 7/02/12, *Oficinas-Culto*, Ministerio de Gobierno [en adelante MG], T. 25, 1911; Mensaje del Gobernador Ramón J. Cárcano, 1/05/15, *Compilación...*, 1915, MG, p. 157; Decreto 3084, *Compilación...*, 1918, MG, pp. 782-784.

² Arguyendo el crecimiento alcanzado por la institución, Garzón firma en agosto de 1912 el decreto que encomienda a Kronfuss el proyecto, y que destina al mismo el terreno del demolido Chalet Crisol. Decreto del 24/8/12, *Compilación...*, 1912, MG, pp. 512-513. Es probable que la elección del arquitecto haya sido influida por Cárcano, cuyos hija Carola y yerno Martínez de Hoz habían encargado al húngaro su vivienda particular en Buenos Aires. Ficha de Inscripción en la Sociedad Central de Arquitectos, 20/08/13.

³ Ese cuadro profesional quedaba definido por una sensible escasez de arquitectos (mayormente foráneos), una buena cantidad de ingenieros (en parte recibidos en la propia Facultad de Ciencias Exactas) y, frente a esas jerarquías crecientemente enfrentadas, un verdadero ejército de constructores y albañiles, mayormente de origen italiano. El desarrollo simultáneo de los procesos de consolidación estatal, crecimiento económico de base primaria, metropolización de la ciudad Capital y modernización técnica de las capitales de provincia, facilita la traducción de la liza europea entre arquitectos e ingenieros a la Argentina de entresiglos. La instalación de profesionales extranjeros, el retorno de los nativos formados en Europa y la gradual promoción de los primeros ingenieros locales reeditarán, especialmente en la Capital, la lucha de competencias que alienta la aparición de organismos corporativos como la Sociedad Central de Arquitectos (1895/1901). Por su parte, las escuelas de Arquitectura, dependientes de sendas facultades de Ciencias Exactas, sólo surgirán en 1901 en Buenos Aires y en 1924 en Córdoba. Liernur, Francisco, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*, FNA, Buenos Aires, 2000, pp. 38-42. Respecto de la presencia de constructores y albañiles de origen italiano, ver Trecco, Adriana - De la Rúa, Berta - Ortega, Ana - Pupich, Laura, *Presencia italiana en la realidad arquitectónica de Córdoba*, Mayúscula, Córdoba, 1995.

⁴ Cárcano habría sido quien, en vísperas de convertirse en Ministro de Gobierno de Ambrosio Olmos, acogiera la propuesta expansiva largamente acariciada por Crisol, de quien decía describía “la ciudad futura con emoción creciente y contagiosa”. *En el camino*, Sociedad de Publicaciones el Inca, Buenos Aires, 1926, p. 25.

⁵ El proceso de urbanización en el cambio de siglo ha sido minuciosamente estudiado en su desenvolvimiento material y en sus aspectos económicos y sociológicos por Waldo Ansaldi (*Industria y urbanización...*, *cit.*) y Cristina Boixadós (*Las tramas...*, *cit.*); el cotejo entre el caso cordobés y otros puede verse en Liernur, Jorge Francisco, *Arquitectura en la Argentina...*, *cit.*; la relación entre parque y trama, artefactos de la más comprensiva entre espacio público y cultura urbana, ha sido analizada para Buenos Aires por Adrián Gorelik en *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, UNQ, Buenos Aires, 1998. La idea de “plan barroco”, con la que Lewis Mumford caracteriza la planificación regular ensayada en las ciudades europeas (inicialmente en las villas reales) contra el crecimiento espontáneo y acumulativo de la ciudad medieval, es formulada en *La cultura de las ciudades*, Emecé, Buenos Aires, 1945.

⁶ El plano, correspondiente al año 1889, muestra la proyectada expansión sudeste de la ciudad. Albarracín, Santiago, *Bosquejo histórico, político y económico de la Provincia de Córdoba*, Imprenta de Juan Alsina, Buenos Aires, 1889.

⁷ El caso de la avenida de Mayo. Gorelik, Adrián, “¿Buenos Aires europea? Mutaciones de una identificación controvertida”, *Miradas sobre Buenos Aires*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2004, p. 82. En el caso cordobés, los remates de la Calle Ancha habían sido antes sugeridos por desiguales plazoletas, con sendas esculturas: la del General Paz, al norte desde 1887, y la de Vélez Sarsfield, de 1897, al sur. Señalando la desigual ocupación de sus respectivos entornos -y, en parte, lo limitado de la expansión interrumpida por la crisis del noventa- José Manuel Eizaguirre apuntaba en 1898: “El General Paz empieza ya a estar rodeado por el pueblo; el ilustre Vélez, seguirá erguido en el desierto por muchos años todavía”. *Córdoba. Primera serie de cartas sobre la vida y costumbres en el interior*, Bruno y Cía., Córdoba, 1898, p. 247. Cfr. también Ansaldi, Waldo, *cit.*, pp. 562 a 569.

⁸ Citado por María Victoria López en *El Ateneo de Córdoba, 1894-1913*, Trabajo Final de Licenciatura en Historia, en curso, Córdoba, 2008 (mimeo).

⁹ En febrero de 1913 *Los Principios* aludía al comienzo de la construcción del palacio cuyo diseño Martín Ferreyra había encomendado en París -su arquitecto habría sido René Sergent, autor del Palacio Errázuriz de la Capital-, y resaltaba la contribución ofrecida por aquél al municipio para la ejecución de la plazoleta enfrentada. “Embellecimiento de la Avenida Argentina”, *Los Principios*, 20/2/13. Sólo ocho días después, el mismo periódico -que, por lo demás, acompañó militantemente el primer proyecto de museo- hacía lugar al facultativo para manifestarse respecto del museo planificado; hablaba, decía, como médico y como *tourista* conocedor de las tendencias europeas en materia de espacios públicos. Su opinión, “tan contraria al proyecto” y mucho más rústica de lo que anunciaba, recurría a todos los lugares comunes de que podía ser objeto un museo en una precoz sociedad del espectáculo: “Un museo no atrae sino un limitadísimo número de personas aficionadas a antigüedades y tiene que ser poco interesante aquí, por tratarse de un país joven, que todavía tiene poco que conservar de cosas viejas, además de que el museo puede estar en cualquier parte. En el parque debe haber un establecimiento a donde pueda ir todo el mundo, donde se dé de comer, donde se pueda ir a tomar el té a la tarde, en invierno, donde haya diversiones distintas para ir de noche en verano y donde la gente pueda en todo tiempo diseminarse por las lindas arboledas [...] y por lo que hace al edificio que se proyecta construir, si se destina a museo no atraerá a nadie y en cambio llevará a todo el mundo si se instala en él un establecimiento público con diversiones distintas, sin olvidar que el edificio debe ser hermoso, como que puede ser admirado a lo largo de toda la avenida”. “Edificio en el Parque Sarmiento. Lo que debe hacerse”, *Los Principios*, 28/2/13. Aunque el museo no llegó a construirse en aquel sitio, el Palacio Ferreyra, precisamente, acaba de ser convertido en sede de exposición permanente de la colección plástica de la provincia. Insuficiente ironía de la historia.

¹⁰ “El Museo Provincial y el Palacio Municipal. La discordancia de estilos”, *Los Principios*, 9/2/13. Los subrayados son nuestros.

¹¹ Hasta donde sabemos, no existen registros oficiales del proyecto. En cuanto a la prensa, *La Voz* fue el primer diario en publicar la imagen del museo proyectado, junto a una breve referencia a los créditos del arquitecto. “El nuevo Museo Provincial”, *La Voz del Interior*, 22/01/13. Al día siguiente, *Los Principios* y *Justicia* mostraron el grabado acompañado de un extenso comentario que, presumimos, anclaba en la memoria descriptiva del arquitecto y habría sido escrito por la misma pluma. “Museo Provincial. Un gran proyecto”, *Los Principios*, 23/01/13; “Museo Provincial. Un proyecto notable”, *Justicia*, 23/01/13. Puesto que ambas notas informan en detalle sobre el proyecto, tomamos aquí una de ellas, no

sin subrayar su comunidad en la superficie del discurso.

¹² *Los Principios*, 23/01/13, p. 3. Los subrayados son nuestros.

¹³ La distinción entre unas formas neoclásicas y coloniales no desconoce que las formas barrocas enlazan a una tradición clásica de larga duración. Se entiende, sin embargo, que su migración a suelo americano dio lugar a versiones sincréticas, cuya sedimentación secular describió específicos regímenes formales.

¹⁴ Ese proyecto, ganador del concurso internacional de 1908, inició el vínculo de Kronfuss con la Argentina, y para su -también frustrada- construcción éste se instaló en Buenos Aires en 1910. La imagen fue publicada junto a la Memoria en “Concurso Facultad de Ingeniería. Descripción y bosquejo general del Proyecto Premiado”, *Revista Técnica* 51, Buenos Aires, 1908.

¹⁵ Nos alejamos aquí, como en otros puntos, de lo expuesto por Carlos Page respecto del proyecto en “El Chalet Crisol y el Museo Provincial (Córdoba)”, *DANA* N° 31/32, Buenos Aires, 1992.

¹⁶ Como señala el propio Kronfuss en *Arquitectura colonial*, sus relevamientos cordobeses comienzan en 1914, con el encargo de un complejo universitario efectuado por el Ministro Rómulo Naón. En otro orden, la ausencia de toda mención a este primer proyecto en aquel libro -que fundará el rescate de esa arquitectura en razones que provenían de su conocimiento y estudio- sugiere la asunción de un yerro por parte del arquitecto. Si en su libro de 1921 Kronfuss deja constancia no sólo de su trabajo sino también de su progresiva relación con el fondo colonial -se trata, en efecto, simultáneamente de un tratado y de una biografía intelectual-, la continuidad establecida sin dificultad desde 1914 parece carecer tanto de antecedentes europeos (no hay, por ejemplo, ninguna mención a sus lecturas de ese origen) como relativos a la prehistoria “argentina” de su vocación colonialista. Según de allí se desprende, todo habría comenzado con el encargo de Naón, cuando había llegado “a la convicción de que para Córdoba hay que abandonar los tipos europeos y crear otros nuevos, sobre la base de la historia y el desarrollo del país”. *Arquitectura colonial en la Argentina*, Biffignandi, Córdoba, 1921, p. 20.

¹⁷ Precisamente por su carácter temprano puede admitirse que, en este caso, Kronfuss limita las integraciones “coloniales” a un rol ornamental. Sin embargo, ese relativo desajuste entre planta y fachada -criticado por el propio Kronfuss en su comentario sobre las obras presentadas a la Exposición de 1916- intentará ser superado en sus propuestas neocoloniales de los años veinte, en las que puede advertirse la preocupación por integrar las especificidades de planta y corte de la arquitectura colonial. En este sentido, si el primer proyecto de museo parece ejemplificar bien ese procedimiento desajustado de la práctica historicista -tal como la caracterizan, por ejemplo, Tartarini o Waisman-, los más tardíos proyectos neocoloniales de Kronfuss lo discuten, en la dirección señalada por Liernur: “el ‘Neocolonial’ fue el vehículo que permitió en la Argentina comenzar a romper con el sistema académico de recintos autosuficientes y a explorar la interpenetración espacial que caracterizaría más tarde al Modernismo maduro. Esta interpenetración consiste en la relación que se establece -en planta, pero especialmente en corte- entre recintos de alturas diversas: es lo contrario a la estratificación plana”. Liernur, Francisco, “Neocolonial”, *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 188; Tartarini, Jorge, “Arquitectos húngaros en la Argentina: Johannes Kronfuss”, Ramón Gutiérrez *et al.*, *Andrés Kalnay. Un húngaro para la renovación arquitectónica argentina*, CEDODAL, Buenos Aires,

2002, p. 24; Waisman, Marina, “Neocolonial y moderno: falacias y realidades”, Aracy Amaral (Coord.), *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*, Memorial-FCE, México-São Paulo, 1994, p. 279. En 1921, y privilegiando la tectónica sobre la reproducción formal, Kronfuss planteaba así la cuestión: “hay que notar que en la edificación de la época colonial los constructores han logrado encontrar ciertas ventajas que ya no tienen las casas modernas. Y son estas ventajas las que tendríamos que aprovechar. Las formas de esa época han pasado a la historia, y hacerlas revivir, sin sentimiento, sin nueva vida, sería algo así como pasearse con un traje a la moda y con un sombrero de la época colonial”. *Arquitectura colonial...*, cit., p. 23.

¹⁸ Caso de los museos Mitre y Pueyrredón o del (republicano pero de inspiración colonial) Museo Histórico Nacional. Sarquis, Jorge, *op. cit.*

¹⁹ Por eclecticismo entendemos aquí tanto el *revival* historicista como la convivencia de dos o más lenguajes en un mismo edificio. Daguerre, Mercedes, 2004, “Eclecticismo”, *Diccionario...*, *op. cit.*. La advertencia respecto del aplanamiento histórico que facilita la adjetivación debe redoblar en este caso, como en el de todos aquellos *revivals* que llegaron a ser parte de alguna formulación inventiva de la nación. Coincidimos aquí con Amanda Salvioni quien, atendiendo formulaciones más tardías del neocolonial en Argentina, subraya su protagonismo en el proceso de invención de la nación, atributo ajeno a cualquier otro de los eclecticismos ensayados. *L'invenzione di un medioevo americano. Rappresentazioni moderne del passato coloniale in Argentina*, Diabasis, Reggio Emilia, 2003, pp. 185-186.

²⁰ La misiva en la que Kronfuss agradece el encargo expresa claramente que viajará a Córdoba sólo cuando crea posible poner en consideración el proyecto. La carta está datada el 15 de septiembre de 1912 en Buenos Aires. *Solicitudes...*, MG, T. 13, 1912, f. 212.

²¹ El que se tratara de una arquitectura planificada introduce una diferencia radical frente a otras formas de migración y persistencia estilísticas. Superlativamente, respecto de la mera repetición de formas conocidas, propia de la acción de albañiles y constructores criollos o italianos, que caracterizó la arquitectura civil de barrios enteros (respectivamente, el viejo casco céntrico y los nuevos barrios de impronta italianizante consolidados en el giro de siglo).

²² Como señaláramos, la década del ochenta es paradigmática en ese sentido. Los dos grandes íconos de ese aliento son el edificio del Banco Provincia de Córdoba y el Teatro Rivera Indarte, ambos del italiano Francisco Tamburini. El paralelo privado-asociativo de esa arquitectura estatal fue en Córdoba su remodelación de la casa de los Juárez con destino al Club *El Panal*.

²³ El interés por la etapa se traduce en una serie de incursiones historiográficas (como los trabajos del Monseñor Pablo Cabrera) y de ensayos coleccionistas (caso de Wolff o del propio sacerdote) en el cambio de siglo. Las iniciativas públicas de rescate del pasado colonial, sin embargo, sólo se advierten luego de la propuesta edilicia de Kronfuss, acaso ya más en sincronía con el clima del centenario en Buenos Aires. Entre ellas merecen destacarse la creación del Taller de Tapices y Encajes Coloniales, iniciativa conservacionista de técnicas textiles impulsada por Cárcano en 1915, y el señalado proyecto de Museo y Centro de Investigaciones Coloniales tal como lo justifica Deodoro Roca en 1917, invocando al propio Kronfuss. Ver Agüero, Ana Clarisa, “Muerte y resurrección de España. Retornos coloniales (Córdoba, 1910-1920)”, *XI Jornadas*

Interescuelas / Departamentos de Historia, 2007 (CD). Será nuevamente Cárcano quien, en su segunda Gobernación, adquiera la casa ocupada por la sección histórica desde 1918 (llamada de Sobremonte), y cree la comisión de especialistas que la restauraría.

²⁴ Resulta sugestivo confrontar esta diversidad de aprehensiones del legado colonial -que es, en este caso, la que sella el destino del proyecto- con los debates que, simultáneamente, tenían lugar en Buenos Aires en las comunidades disciplinares y profesionales de las que Kronfuss formaba parte. Porque si en ellas la pregunta por la arquitectura nacional se expandía, también lo hacía la idea de que la colonia sólo podía ofrecer una respuesta muy pobre a los dilemas disciplinares; aceptable en ciertos principios constructivos ligados al clima o los materiales de la tierra, pero radicalmente insuficiente en términos de lenguaje. Esa desazón llevaba a Christophersen, en 1913, a renunciar a la historia como cantera para una arquitectura nacional que, en consecuencia, sólo podía quedar en el futuro. La ambigüedad disciplinar ante el legado colonial, análoga a la que en Córdoba se hallaba extendida y preparaba el fracaso del proyecto de museo, se expresó ejemplarmente en el expediente del cabildo porteño. Ver Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque....*, *op. cit.*, pp. 206 a 227.

²⁵ El expediente se inicia con la nota en que Kronfuss pide cobrar sus honorarios (ingresada el 5/6/13) y se resuelve con la disposición de devolver “a las oficinas correspondientes los documentos que se crean necesarios, archivándose” (20/7/14). Las diferencias en torno a los honorarios de arquitecto -aprobados por la Dirección de Arquitectura pero denegados por la Comisión de Hacienda de la Legislatura- dilatan un trámite que cataliza otras apreciaciones del proyecto. Frente a la invitación a hacerlo, absolutamente nadie toma la palabra en el recinto. Acta de Sesión del 20/7/14, *Diario de Sesiones. Cámara de Diputados*, 1914, p. 587; Expediente N° 9, “Honorarios al Sr. Juan Kronfuss por la confección de planos para el Museo en esta ciudad”, *Solicitudes....*, Tomo 8, 1913, fs. 2 a 9. Significativamente, esta *caída* puede ser contrastada con la que sufre en 1917 un anteproyecto de museo histórico neoclásico en Buenos Aires; índice del mencionado consenso porteño respecto de la conveniencia de continentes históricos para museos históricos, y de su inexistencia en Córdoba. Sobre ese proyecto, ver Sarquis, Jorge, *op. cit.*

4- La inauguración. Miradas y obras cruzadas

“Veo que el arte cunde por toda la República y que su adelanto, hoy ya palpable en la Capital Federal, encuentra un eco digno en otros centros intelectuales del país.

Tengo la convicción [...] de que nuestros grandes artistas se han de formar aquí, en el interior, en Córdoba especialmente, que ha dado tantas pruebas de progreso, porque aquí los aguarda impaciente la naturaleza para que trasladen al lienzo sus soberbios panoramas, sus colinas y montañas llenas de luz, de color y de poesía y la imponente belleza de sus bosques seculares. Y ha de nacer así, sin esfuerzo, sin buscarlo, como un producto de la tierra que crece naturalmente sin preconceptos de escuela y sin imitaciones serviles, el arte de las cosas argentinas hecho por argentinos, con su sello original inconfundible...”

Cupertino del Campo, *Discurso...*, 1914¹

“Tiene el acto que realizamos una significación espiritual muy elevada haciendo resonar en nuestro ambiente una nota de alta cultura.”

Julio Deheza, *Discurso...*, 1914²

Las Salas de Pintura se inauguran en 1914 con la exhibición de 164 telas y 7 esculturas, total de obras de las cuales probablemente 17 pertenecieran al fondo local.³ Las demás habían sido gestionadas por Cárcano, Gobernador de la Provincia y Vocal de la Comisión Nacional de Bellas Artes, ante la Nación, y cedidas por el MNBA para la ocasión. Las obras se disponen en seis salas y la inauguración constituye un evento de proporciones en el que se hacen presentes Cupertino del Campo (Director del MNBA y miembro de la CNBA), el Rector de la

Universidad Nacional de Córdoba (en representación del Ministro de Educación de la Nación) y las autoridades provinciales.

Las miradas cruzadas entre una ciudad y la otra coinciden en la brevedad de la colección local, de la que ni siquiera se exhiben todas las obras;⁴ decididamente, lo que daba interés al evento era el aporte nacional que, junto a esa gran cantidad de piezas, prometía introducir un universo visual novedoso respecto del cual se albergaban esperanzas pedagógicas y sociales. Así, si la creación del generalista Museo Provincial, en 1887, había subrayado su razón *histórica*, la inauguración de las salas hace lo propio con una razón *futura*: un arte “nacional”, señala Justino César, un arte “de las cosas argentinas hecho por argentinos”, dice Del Campo.⁵ Ambas intervenciones se encadenaban al movimiento por el cual la idea de *nación* había trasvasado la historia y la política y abrazado los fenómenos estéticos; movimiento que reconocía ritmos diversos y que, si en clave porteña se expresaba en la búsqueda de la especificidad nacional, en clave cordobesa se manifestaba en la búsqueda de un lugar en la nación.⁶

La larga sucesión de intervenciones encadena los tópicos de *cultura*, *civilización*, *bellas artes* y *nación*, nociones nada unívocas que, tensadas con su contexto, iluminan en buena medida lo que esas personas creían estar haciendo (o deber estar haciendo) allí, y lo que proyectaban institucionalmente en el *nuevo* museo. En primer término, el evento se les aparecía como una iniciativa de cultura en su sentido restringido, esto es, de “alta cultura”. La idea de un registro superior de la cultura (que incluía a las bellas artes pero excluía a todos los demás objetos contenidos en el museo), se distanciaba así radicalmente de la noción de “civilización” que, según sus usos, aludía a estados generales de sociedad que incluían su evolución técnica, sociológica o política, y cuya ilustración sí podía confiarse a las demás secciones. Consecuentemente, si la civilización era una cuestión *casi* universal,⁷ la verdadera cultura -eso que las salas de pintura pretendían meter en recinto- parecía una cosa muy

especificada.⁸ Esta cultura restringida quedaba así limitada, en un uso muy alemán, a las mejores realizaciones del espíritu humano. En segundo lugar, esta identidad entre vida espiritual y bellas artes instalaba una distancia frente a una serie de fenómenos que, como la economía y sus correlatos sociales, eran impugnados como crudo y elemental materialismo.⁹ Esta tópica recurrente evidenciaba, al menos, dos operaciones de interés. Por un lado, al denegar materialidad al hecho artístico, estas elites reforzaban su legitimidad propiamente política, invistiendo sus propias acciones con los atributos adjudicados al arte (desinterés, espiritualidad). Por otro lado, ese concepto idealista del arte era hospitalario a la mixtura con otros conceptos que, como el de *nación*, habían sido antes habitados por atributos relativos a la comunidad histórica o política.

La creación de las salas de pintura ejemplifica bien la manera en que una ciudad sella, simultáneamente, su pertenencia y su carácter periférico; y esto no sólo por el fundamental envío de obras sino, también, por el reconocimiento del valor de Buenos Aires como modelo de institucionalización de la cultura.¹⁰ Y, en efecto, es ese adelanto institucional y patrimonial y no algún tipo de supremacía artística lo que Córdoba admira en su par porteña. El limitado esfuerzo de sincronización cultural será objeto de disímiles impresiones: mientras que para sus artífices cordobeses ese movimiento reviste un carácter eminentemente urbano -se trata de una ciudad peculiar, *docta*, que sigue los pasos de otra ciudad-, para una figura como Cupertino del Campo esa emulación inicial conduciría a otros resultados. Como los demás, Del Campo considera que el desarrollo de un arte local será alimentado por el universo visual que las salas aproximan; pero, a diferencia de ellos, pronostica que ese desarrollo vendría unido, casi naturalmente, a la evocación pictórica del paisaje serrano. Su impresión no sólo recogía algunos datos firmes de la escena contemporánea sino que también se encadenaba a una serie de imágenes recientes, que acabarían por oscurecer la naturaleza urbana de la capital cordobesa, al expandir la sinonimia paisajista

entre Córdoba y sierras. La expansión de esa imagen naturalista, serrana, del espacio cordobés obedece a varios factores concurrentes y será característica de un ciclo que llega claramente a los años cincuenta, aunque algunos de sus remanentes alcancen la actualidad.¹¹ Puede verse, sin embargo, que su emergencia temprana formaba parte del mismo movimiento por el cual una ciudad era confirmada como modelo y otra como imitación, la una como dadora y la otra como deudora cultural; cosa que en parte se hacía mediante ideas y en parte mediante objetos.

“Córdoba, la intelectual y culta, acaba de dar, con esto, un gran paso hacia delante; tiene ya, de un solo golpe, lo que solamente tuvo el Museo de Buenos Aires después de años, de fatigas y de gastos...”¹²

“...recibo [...] el depósito inestimable que estas salas contienen. Las firmas de los mejores autores extranjeros contemporáneos figuran en ellas; tienen su representación diversas escuelas, todo lo que ha de contribuir al estudio metódico de la pintura realizado en nuestra Academia, no siendo menos simpática la figuración, en estas colecciones, de los artistas nacionales, *revelación reciente* que comprueba todo lo que la inteligencia y las aptitudes pueden producir en nuestro país.”¹³

La numerosa selección de obras enviadas por el MNBA presenta características muy acusadas, entre ellas su sesgo contemporáneo y la fuerte presencia de artistas argentinos.¹⁴ Ese carácter contemporáneo se expresa en un casi sesenta por ciento de artistas vivos, cosa que en buena medida traducía también la tendencia coleccionista de ese museo desde su creación.¹⁵ No obstante, si el envío expresaba la constitución de la colección porteña también se alejaba de los criterios de valoración de artistas y obras internos a la institución, obedeciendo a una suerte de principio según el cual el mayor número está representado por lo nuevo (y no hablamos de novedad estética sino de figuras emergentes) o por obras menores (o, al menos, emblemáticas en menor grado) de firmas consagradas. Así, ese arte nacional

que Córdoba recibe como muestra grata de una “revelación reciente”, representa casi el cincuenta por ciento del conjunto y ha sido, en general, acopiado en compras recientes durante los Salones de 1911, 1912 y 1913.¹⁶ Así *llegan* estudios y paisajes de Cordiviola, Bardi, Malinverno, Lía Gismondi, Collivadino, Curatela, Fioravanti, y también *vuelven* de Buenos Aires paisajes de Walter de Navazio (cordobés asentado en la Capital) y los italianos Mossi y Camilloni (también residente en Córdoba desde 1912).

Entre las adquisiciones más antiguas, las obras enviadas de Ballerini, Della Valle o Sívori¹⁷ resultan opciones de segundo grado respecto del fondo real del museo. Ni malones de Della Valle (habiéndolos desde 1909), ni la criada (desnuda) de Sívori (inventariada en los noventa); tampoco un retrato o escena históricos del *histórico* Prilidiano Pueyrredón; absolutamente nada de De la Cárcova (cuya arquetípica *Sin pan y sin Trabajo* había sido adquirida en 1906) ni de Giúdice, cuya *Sopa de los pobres en Venecia* era también parte del fondo del MNBA. Idéntico patrón de selección se advierte entre las obras europeas, mayormente integradas por telas de artistas franceses y españoles (lo que también *traduce* una tensión al interior del mercado artístico porteño), muchos de ellos contemporáneos.¹⁸ Quizás un caso ejemplar a este respecto sea el de Joaquín Sorolla, representado por una escena de interiores (*En la Sacristía*) y no por una que permitiera ver el *plenairismo* que lo había vuelto célebre, y del cual el MNBA había integrado ya dos buenos ejemplares entre 1900 y 1907 (*La vuelta de la pesca* y *En la Costa de Valencia*, ambas de 1898).¹⁹

Como puede advertirse, la inauguración de las Salas de Pintura pone en la superficie tanto la voluntad de crear un lugar nuevo para el arte como las limitaciones locales para hacerlo. La invocación a la colección porteña, a su vez, acusa el déficit local tanto como la consolidación de una desequilibrada geografía cultural nacional. Aún el *Proyecto* de Roca, neófito pintor, trasluce en 1917 una modesta valoración de las dimensiones

del fondo y de su mérito artístico; valoración que lo inclina a sugerir su dependencia temporaria del museo histórico, al que espera añadir los “cuadros de la llamada Escuela Americana” dispersos en la provincia. Por lo demás, el texto advierte sobre los límites de la colección posible, con lo que parece sellar el fracaso del programa de 1912. A su juicio, ésta debe pensarse exclusivamente como una de arte *moderno*, propuesta que dialoga con su percepción de un momento inaugural para el arte local.²⁰

“No podemos pensar en presentar series completas de autores ni de escuelas clásicas (adviértase que hago referencia al tiempo). Todo está ya en los Museos de Europa. Lo poco que aún restaba se halla en Estados Unidos. Fuera de ellos, excepcionalmente, habrá algún cuadro de valía. Lo único que legítimamente podremos hacer será -como digo- un Museo de Arte Moderno. Córdoba es ya centro de estímulo para el arte pictórico.”²¹

El pasaje es significativo por varios motivos. En primer término, porque explicita la imposibilidad del museo real de acceder al fondo expectable del arte europeo y, por ello y a diferencia del programa de 1911, renuncia a él. En segundo, porque la alternativa defendida reposa en una percepción alentadora del desarrollo artístico local. El optimismo final de Roca alude de manera muy clara al *Salón de Córdoba*, evento iniciado el año anterior que habría dado una nueva centralidad a la provincia en la escena cultural nacional, pero sugiere, también, el movimiento por el cual Córdoba, y especialmente su serranía, emerge como paisaje -es decir, como naturaleza observada y como materia y espacio para la representación. Ese paisajismo alentado por miradas ajenas (que será superlativo en Fader pero, también, en el local Malanca) dislocará en la década del veinte los espacios del arte, sumando a los recintos de la exhibición y a los talleres ciudadanos la amplitud de un paisaje-taller, visto desde el ángulo en que se instalaba el caballete.²²

¹ Discurso del Director del MNBA, Dr. Cupertino del Campo, en la inauguración de las Salas de Pintura del Museo Provincial de Córdoba, 5/12/14, *Museo provincial...*, .op. cit., pp. 29-30.

² Discurso del Dr. Julio Deheza, Rector de la Universidad, en la inauguración de las Salas de Pintura del Museo Provincial de Córdoba, 5/12/14, *Ibidem*, p. 25.

³ Las salas fueron inauguradas en el local alquilado de Avenida Colón.

⁴ A juzgar por el Catálogo, la única copia antigua que entra en la exposición es la de Reni, quedando también fuera los dos cuadros reclamados por el Museo a la Casa de Gobierno.

⁵ César, Justino, “Discurso...”, *Museo Provincial...*, cit., p. 42.

⁶ A menos desde la década del noventa, la búsqueda de esa especificidad y de esos *lugares* aparece siempre mediada por la Capital, su condición material, modelo o contramodelo. Así vemos figuras “nacionalizadas” que buscan en la pampa o en provincias la quintaesencia de la nación (González, Rojas, Lugones) o figuras extranjeras que, empapadas de esa inquietud en Buenos Aires, efectúan sus propios relevamientos y cartografías (Kronfuss o Vicente Onelli son casos notables).

⁷ Es un dato de época que la universalidad de la idea de civilización fuera limitada a las sociedades con escritura, es decir, las mismas que constituían entonces el objeto de la Historia. Las demás, caían en el saco de las sociedades ágrafas de la antropología, es decir, de no civilizaciones en absoluto.

⁸ Y, en rigor, es difícil encontrar en el periodo un uso comprensivo de la idea de cultura. El museo podía orientarse a *cultivar* a la población y las personas *cultas* definirse, al menos, como consumidores calificados, pero eso siempre ocurría respecto de un *fondo cultural* en sentido restringido. Precisamente, la ficción de una Córdoba “cultura” reposaba en el carácter universitario de la ciudad, es decir, en la presencia de una institución a la que se confiaba un prolongado entrenamiento para el acceso a unos bienes propiamente *de cultura*.

⁹ La tópica antimaterialista representa un artilugio de combate en momentos de institucionalización de las artes; Schiaffino apelaba a ella en los noventa, incluso mediante la misma contrafigura que Del Campo: la idea de una “nueva Cartago” febril, interesada y despiadada, contra cuyas imposiciones se erguía, siempre amenazado, el mundo del arte. La idea espiritualista podía, por lo demás, ser muy diversamente connotada; no parece posible, por ejemplo, asimilar los usos dados por los mencionados artistas (producto de un espiritualismo antipositivista pero vitalista) al efectuado por el Rector de la Universidad de Córdoba, para quien la presencia de una sección de arte en la ciudad correspondía a su “tradicción de grave y sincero espiritualismo”. Deheza, Julio, “Discurso...”, *Museo Provincial...*, cit., p. 26.

¹⁰ Muy claro en las citadas intervenciones de Avalos, en 1887, y de Justino César, en 1914.

¹¹ Entre sus razones se cuenta la creciente importancia adquirida por las sierras como espacio de saneamiento y de descanso, la instalación de artistas de otras provincias por recomendación médica o la incursión en el paisaje de ciertos artistas locales. En la década del treinta, Deodoro Roca denunciará esa imagen serrana como una entre otras,

contraponiéndole no sólo el impulso urbano y cultivado sino el carácter corrosivo de una generación: “Vengo de Córdoba, ciudad situada no precisamente en un determinado lugar geográfico sino en esa vaga latitud de los mitos nacionales: floreo de troyes y de blasonados lugares comunes, para uso de viajeros asombrados y turistas intrépidos. No vengo del famoso ‘centro de la república’, de cuya latitud y capitalidad espiritual suele ser de rigor colgar emociones y doctrinas de almanaque. Y no traigo representación alguna de la intelectualidad cordobesa, que sigue moliendo harina de código en los molinos del tiempo. Vengo de Córdoba, pero de otra parte”. Roca, Deodoro (1936), “Vengo de una trinchera”, *El difícil tiempo nuevo*, Lautaro, Buenos Aires, 1956.

¹² “Discurso” del Dr. Cupertino del Campo..., *Museo Provincia...I, cit...*, p. 35.

¹³ Discursodel Dr. Juan B. García, Presidente de la Comisión Provincial de Bellas Artes, en la inauguración de las Salas de Pintura del Museo Provincial, *Museo provincial...*, *cit.*, pp. 46 a 55. Los subrayados son nuestros.

¹⁴ La consideración del envío de obras tiene por fuente fundamental la citada reproducción del Catálogo. Indudablemente, el acceso al Archivo del MNBA permitiría enriquecer la imagen. En esta ocasión, además de los libros fundamentales de Malosetti y Baldasarre, hemos confrontado una serie de materiales que han permitido reconstruir un mapa de las disponibilidades y las selecciones. Ellos son: *Guía del Museo Nacional de Bellas Artes, cit.*; *120 años de pintura española. Muestra en conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América. 1810-1930*, Catálogo de la exposición, MNBA, Buenos Aires, 1991; *Guía del Museo del Prado*, Museo del Prado, Madrid, 1994; *100 años de plástica en Córdoba. 1904-2004*, Catálogo de la exposición, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba, 2004; *Arte de Córdoba en Buenos Aires*, Catálogo de la exposición, Imago. Espacio de arte- Colección del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Buenos Aires, octubre-noviembre de 2006.

¹⁵ El MNBA había surgido en 1896, teniendo entre sus objetivos albergar ciertas colecciones privadas previamente donadas (como las de Adriano Rossi o José Prudencio de Guerrico), a las que luego se agregarían otras. Sin embargo, como ya se señaló, las compras realizadas en la gestión de Schiaffino, su primer Director, manifiestan una marcada tendencia al arte moderno en su sentido cronológico, es decir, contemporáneo. Así, la política de adquisiciones mediante donaciones o compras acabará por imponerle ese sesgo. Baldasarre, M. Isabel, *op. cit.*

¹⁶ Alrededor de 50 de las obras enviadas habían sido compradas en estos salones, especialmente en el primero.

¹⁷ Artistas que forman parte del grupo fundacional de la Sociedad Estimulo de Bellas Artes y son objeto de numerosas compras -en general, con bajas cotizaciones- por parte de su compañero Schiaffino, durante su gestión frente al MNBA.

¹⁸ Conforme la tendencia coleccionista del MNBA, la mayor parte de las -pocas- obras antiguas enviadas provenían de las colecciones cedidas por figuras como Rossi, Guerrico o Piñero.

¹⁹ Esta obra provenía de la Colección de Parmenio Piñero, donada ese año.

²⁰ Como en los demás casos, la idea de arte moderno alude exclusivamente a un borde cronológico; se trata de arte contemporáneo, especialmente el efectuado por artistas

activos.

²¹ *Proyecto...*, *cit.*, p. 12.

²² Fuentes, Marta, “Córdoba y la compulsión del paisaje”, *Territorios del paisaje*, Catálogo de la exposición del mismo nombre, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba, setiembre - diciembre de 2005.

5- Cárcano

“La idea del museo empezó a zumbiar en mi espíritu”

Ramón J. Cárcano, *En el camino*

“Conocí a numerosos intelectuales cordobeses y al Gobernador, Dr. Ramón J. Cárcano, jurista e historiador, político de dilatada cultura clásica pero abierto a las nuevas concepciones. [...] Para mi asombro, el Dr. Cárcano se detuvo delante de ‘Los Bailarines’ y después de unos momentos hizo esta observación pertinente, sino totalmente exacta: ‘Advierto aquí, Pettoruti, que el movimiento no está dado por la pareja que baila, sino por el piso’.

La visita se prolongó porque este hombre, que por sus conocimientos del arte tradicional y su sensibilidad natural estaba en condiciones de comprender sin grandes dificultades el nuevo, quiso que frente a los cuadros respondiera a sus sucesivas preguntas, que eran muy sensatas y a veces de doble filo.”

Emilio Pettoruti sobre Cárcano, *Un pintor ante el espejo*

En ocasiones resulta difícil discernir la cuota de participación que tienen ciertas figuras individuales en la ocurrencia de determinados fenómenos culturales. Sin embargo, en el caso del Museo Provincial y, en general, de la actividad cultural patrocinada por el estado en el giro de siglo, ciertas presencias parecen haber sido cruciales, a la vez que garantizado una continuidad que no se derivaba a priori de ninguna otra fuente. En todo caso, en un marco de limitada institucionalización de la práctica artística y de escasez de políticas culturales en sentido estricto, no resulta inconcebible que así fuera. Varias

de esas figuras han ido apareciendo en nuestro recorrido con cierta nitidez: coleccionistas amateur (como Lavagna, Wolff o, luego, Cabrera), políticos ilustrados (como Cárcano o Del Viso), artistas y especialistas estatizados en virtud del reconocimiento de determinada pericia técnica (como Caraffa o Kronfuss) y, hacia el final, intelectuales de nuevo cuño, como Deodoro Roca.¹ Con toda su relevancia, algunas de ellas pudieron ser intercambiables; otras, en cambio, resultaron insustituibles. Cárcano pertenece a este último tipo, como sugieren los diversos hitos de su extensa relación con el museo.² Intentaremos, entonces, poner de relieve la contextura cultural de esta figura que, en parte por su trayectoria como funcionario y en parte por la amplitud de sus motivaciones, constituye también un gran ejemplo de mediador cultural. Porque si sus variadas inquietudes hacen sistema en sus incursiones académicas, su manera de afrontar la gestión o sus intervenciones históricas y estéticas, también en torno a él coagula un grupo de discreta visibilidad pero marcada eficacia en el plano cultural.³ Aunque este último punto no puede profundizarse aquí, algo de eso une las trayectorias de José del Viso, Juan G. García o Juan B. González.⁴

Aunque Cárcano es partidario de los museos integrales, idea en la que persistirá aún en 1926, tiene también un claro sentido de las prioridades museológicas y una capacidad incomparable de plegarse a las cosas que están en movimiento.⁵ De este modo, pudo tanto caracterizar con sus inquietudes históricas la creación del Museo Politécnico, cuanto situarse en el centro del desenvolvimiento de unas Salas de Pintura que eran, en todo caso, parte de un desgranamiento que cuestionaba. Y esto porque su preferencia por los museos generalistas no era incompatible con sus disposiciones históricas y artísticas que, aunque desarrolladas en distinto momento y cultivadas desigualmente, lo preparaban para lo uno y para lo otro.

La hospitalaria sección histórica diseñada para el museo en 1887 dialogaba, como se dijo, con el objetivo de aunar exhibición de objetos y conservación de documentos,

fusionando con esto las funciones del museo y del archivo.⁶ Aunque esto pueda parecer natural tratándose de una sección histórica, ciertamente no lo era. Cárcano advertía bien que -a falta de otras instituciones que lo hicieran- apuntar al archivo era un modo de contribuir a la más compleja tarea de crear, sino una historiografía, sus condiciones. La cuestión es significativa porque si, por un lado, el énfasis histórico subrayaba una carencia y fijaba un programa (se trataba de coadyuvar al desarrollo de una historia local, aquella de la que se había “escrito muy poco, y generalmente con un criterio extraviado”), por otro, acordaba una secuencia lógica a ese desarrollo, que empujaba a reconocer su centro en otro lugar. Se trataba, entonces, de avanzar en la prehistoria de la historiografía local -la fase de recopilación que es requisito de todo trabajo de interpretación-, en el mismo sentido en que lo había hecho, por caso, Buenos Aires.

Sin duda, la imaginación institucional de Cárcano derivaba de las mismas disposiciones históricas que habían alentado sus primeras incursiones historiográficas -en primer término, su texto sobre Quiroga.⁷ Consecuentemente, no extraña que historia y museos volvieran a reunirse al año siguiente, cuando desde su cargo de Director de Correos y Telégrafos, Cárcano crea el Museo Postal y Telegráfico de la Capital. Ni extraña, tampoco, que su viaje a Europa, iniciado a la caída del juarismo, lo impulsara a escribir historias en la medida misma en que el Archivo de Indias y sus incursiones por los sistemas de correo europeos ampliaban su universo heurístico. Tal como anunciaba en 1887, Cárcano seguirá en sus estudios coloniales y en su historia de las comunicaciones aquel principio positivo del oficio: primero la recolección, luego la interpretación.⁸

Si sus intervenciones historiográficas no llegaron a caracterizar su escritura, destacan claramente de un corpus mayormente informado por Memorias oficiales y *memorias* particulares, género este último en el cual el cordobés sobresaldría. Su interés por el tema colonial, especialmente desplegado en los noventa, convivía entonces con la presencia en Córdoba

de un anticuario como Jacobo Wolff y precedió a la inmersión colonialista de Pablo J. Cabrera. Entre sus manifestaciones, el texto sobre la Gobernación del Tucumán provee el expediente más curioso puesto que, según el propio Cárcano, del mismo sólo llegaron a publicarse los capítulos salvados por Groussac del incendio con que el cordobés había respondido a sus objeciones. El episodio es indicativo de la autoridad concedida a ese otro *incondicional* cuyo criterio, verosímilmente, inclinara a Cárcano al cierre de ese primer ciclo historiográfico.⁹

Con independencia de la interrupción de las indagaciones históricas de Cárcano, su temprana tematización de la colonia debe ser subrayada porque expresa un sentido de la distancia temporal ausente en muchos de sus contemporáneos. Esa mayor perspectiva le había permitido transitar de la juvenil impugnación de la herencia colonial (condensada en los tópicos de *monaquismo* y *monarquismo*) a la serena consideración de su legado, devenido objeto disponible para la reflexión y el rescate selectivo. Sólo ese sentido histórico explica la promoción de Kronfuss luego de su traspíe, o el aliento al Taller de Tapices, ambos en 1915, así como, ya en los veinte, el impulso a la construcción neocolonial y a la adquisición de la colección Cabrera y la Casa Sobremonte.¹⁰ De manera muy notable, esta disposición a distinguir descripciones de valoraciones, común a otras figuras ilustradas y con mayor sentido igualitario como Deodoro Roca (que podrá moverse *simultáneamente* en el registro de la impugnación y del rescate), tiene por condición la capacidad de reunir conceptual o materialmente los vestigios del pasado y considerarlos testimonio de otros estados de sociedad.

Si historiografía e intervención museológica se presentan en Cárcano como facetas de una misma y vieja inquietud histórica, su vínculo con el arte es, en cambio, más tardío y menos natural.¹¹ El viaje europeo parece haber sido clave en este sentido; en Europa, pero sobre todo en París, Cárcano dice haberse dedicado especialmente “a los concursos de arte, a los museos, teatros, a la Sorbona y Colegio de Francia, a oír a los

principales artistas, profesores y maestros de conferencias”.¹² Es el año 1892 y el cordobés recorre la ciudad guiado por Norbert Maillart, arquitecto del edificio de Correos junto al cual asiste -cual verdadero *voyageur* americano- al velorio de Taine.

Entre museo y museo, Cárcano pule su sentido artístico y, entre una función pública y otra, institucionaliza ese costado recientemente adquirido. En 1913, cuando asume la gobernación de Córdoba, la transformación del museo por él creado ya se encuentra en marcha. La mayor novedad de ese movimiento reside, sin duda, en el diseño de la sección artística, la cual es aún una proyección del museo deseado. Lejos de protestar contra esa reorientación, o de privilegiar la restitución de la sección natural conforme su ideal de museo integral, Cárcano se pliega a ella con una intensidad más tangible que su predecesor. Así, crea ese mismo año la Comisión Provincial de Bellas Artes (que nuclea al Museo, el Teatro, el Conservatorio y la Academia de Pintura) y, en 1914, establece el Fondo Provincial orientado a su funcionamiento y efectiviza la inauguración de las Salas de Pintura. El punto más interesante de este evento, la llegada del numeroso conjunto de obras pertenecientes al MNBA, también había sido gestionado por el propio Cárcano, entonces miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes.

Simultáneamente a estas medidas, Cárcano retoma la cuestión del edificio, facilitada por el nombramiento de Kronfuss como Director de Arquitectura. Entre los rasgos inéditos del segundo proyecto que éste diseña, resalta el lugar absolutamente central otorgado a la sección pictórica, la cual preside antes que complementar la imaginación espacial y coleccionista de la reformulada institución. Esa centralidad proyectiva expresa espacialmente la que el arte gana socialmente, y crece en proporción a ella. El encargo del proyecto es simultáneo a la creación del Salón de Córdoba, evento cuya primera edición se preveía para 1916 y, ciertamente, en la nueva sala.¹³ Las demoras en la construcción del módulo central del proyecto impidieron que la inauguración pudiera hacerse allí, pero no inhibieron los

inicios de un evento que tendría larga vida, ni la ulterior apertura de un edificio de elocuencia inigualable.

Aunque la segunda gobernación de Cárcano sería especialmente activa en lo relativo a la sección histórica del museo, hubo en ella una acción muy expresiva del modo en que el interés artístico había ganado un lugar definitivo entre sus preocupaciones: en 1926, en ocasión de la exposición realizada por Emilio Pettoruti en el Salón Fasce, Cárcano adquirirá para la provincia *Los Bajarines*. La compra tiene lugar en un cruce complejo de expectativas y lecturas: el pintor, que asume en una suerte de cruzada la voluntad de llevar al interior el “arte moderno”; el gobernador, que analiza la obra buscando confirmación a sus saberes plásticos; la prensa, que espera constatar la aberración estética a la que ya está predispuesta; finalmente, un público universitario, mayormente porteño, que sigue con interés y simpatía modernista los sucesos.¹⁴ Adelantándose a los ecos, Cárcano había consignado en el Decreto que el futurismo era “un importante movimiento intelectual contemporáneo”, y había resaltado el “deber del Gobierno [de] fomentar la producción intelectual en sus diversas manifestaciones, ya sea dentro de los elementos clásicos como de los valores de vanguardia...”¹⁵ Contrariando esas razones, la prensa mayormente cuestionaría tanto la obra cuanto la adjudicación de mil pesos del erario público a su compra. La llegada de adhesiones externas acrecerá la polémica por la iniciativa; iniciativa muy significativa porque evidencia, especialmente si se la confronta al simultáneo aliento al museo colonial y a la construcción neocolonial, la capacidad de Cárcano de mirar simultáneamente al pasado y al futuro.

Figura de extensa vida activa, en constante tránsito entre Córdoba y Buenos Aires, Cárcano es un caso formidable de superposición de épocas y espacios y, consecuentemente, un *passer* cultural de primer orden. En él confluyen Julio A. Roca y Juan Kronfuss, Joaquín V. González y Pettoruti, Eduardo Wilde y Maillart; en él convergen pasión agronómica, lecturas de Taine, inquietud colonial y gusto futurista. Claramente, sus

distancias respecto de otras figuras de la vida política pueden ser saldadas en el terreno cultural, donde Cárcano impone su supremacía y provoca un reconocimiento infrecuente. Dada esa singularidad, su inserción en el proceso de reformulación museística radicaliza la apuesta, gesto que encontrará su primer tope en el carácter culturalmente regresivo de la gestión radical de Loza -capaz de hacer entrar a Roca a escena y, a la vez, de prohibir puerilmente la pintura de desnudo con modelo vivo. Respecto de esta escena, que bien puede caracterizar también la parálisis o la ambivalencia culturales de las gestiones previas a 1910, el personaje innegablemente sobresale.

¹ Las aproximaciones a figuras individuales que aquí se ensayan procuran combinar, tanto como sea posible, la recensión biográfica y el análisis de trayectorias sociales. La distinción importa porque si la *biografía* intenta captar la singularidad de un movimiento individual, toda *trayectoria* queda definida por un “sistema de rasgos pertinentes” de carácter eminentemente social; se trata de un recorrido efectuado dentro de ciertas condiciones objetivas de desenvolvimiento, las cuales deben ser clarificadas. En este sentido, incluso cuando no se siga aquí una vía estadístico-comparativa, parte de nuestro esfuerzo se pliega a lo señalado por Pierre Bourdieu en “Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase”, *Campo de poder, campo intelectual*, Quadrata, Buenos Aires, 2003, p. 106. Se trata, en todo caso, de reponer trayectorias vitales en el cuadro de condiciones formativas, ocupacionales o recreativas que les estaban abiertas o vedadas.

² Cárcano había nacido en 1860 en el seno de una pareja formada por Inocente Cárcano (emigrado italiano de las luchas por la unificación) y Ana César, “mujer de hogar y mujer de salón”, según sus palabras, representante de las viejas élites locales políticas, universitarias y terratenientes. Dado que su vida es prolífica, mencionaremos sólo algunos datos que resultan significativos. En primer término, su temprana filiación a los sectores liberales de la ciudad (se convierte en Secretario del Gobernador Antonio del Viso en 1878, mientras trabajaba activamente con los Juárez en la campaña de la federalización de Buenos Aires y en el armado de la candidatura de Roca). En segundo, sus estudios en Derecho, de los que sabrá no solamente extraer cierta formación específica sino, también, un marcado rédito político. El escándalo desatado por la presentación de su tesis (*De los hijos adúlteros, incestuosos y sacrílegos*) en 1884, por ejemplo, avivará ciertas simpatías nacionales clave (entre ellas la de Wilde) que lo fortalecen en la ciudad mediterránea (el precio es la expulsión de tres docentes) y lo proyectan nacionalmente. En tercer lugar, su ingreso a la carrera política antes de la edad constitucional (caso análogo al de Joaquín V. González), que lo convierte en Diputado Nacional en 1884, en Ministro de Gobierno de la Provincia en 1886, en Director de Correos y Telégrafos entre 1887 y 1888 y en figura presidenciable en 1890, espejismo destrozado por la caída de Juárez Celman. La salida a ese desencanto es el viaje europeo, en el cual cultivará todas sus aficiones culturales y

técnicas (desde la frecuentación de museos hasta el seguimiento de experiencias agrícolas y de comunicaciones). Esa carrera política conoce algunos interregnos tras los cuales vuelve reforzado y se proyecta como senador o como gobernador, cargo este último que pretende en 1909 y que efectivamente ocupa entre 1913 y 1916, y entre 1925 y 1928. Entre la actividad legislativa, ejecutiva y diplomática (especialmente desarrollada en la representación ante el Brasil), Cárcano incursiona en la historiografía, la experiencia agrícola en su propia estancia, la escritura de misceláneas y memorias. Muere en 1946, con 86 años de vida y casi 70 de actividad pública.

³ Un indicador de esa multiplicidad de intereses, y del reconocimiento relativo de que gozaban, fue su integración a la CNBA y a las *Academias* nacionales de Historia, Ciencias y Letras, sucesivamente. Aunque era muy habitual que ciertos miembros de la elite integraran dos de estas instituciones, la participación en todas ellas expresa una situación ciertamente singular.

⁴ El primero, hermano de Antonio, amigo y socio de Cárcano en el diario *Justicia*, a la vez que, se ha dicho, Ministro de Gobierno impuesto a Félix T. Garzón; el segundo, Presidente de la Comisión Provincial de Bellas Artes creada por Cárcano, y especialmente interesado en el legado artístico colonial, su preservación y su estudio; el tercero, Ministro de Obras Públicas protagonista en la creación del Taller de Tapices y Encajes coloniales y, también, neófito historiador de la colonia.

⁵ En su evaluación retrospectiva -originalmente publicada en el diario *El País* y luego integrada a *En el camino*- Cárcano alude a la creación del Museo Provincial, señalando “El concepto de museo era integral, y por eso se denominaba politécnico”. En el mismo texto, acusaba al museo de estar “desgarrado en fracciones de pedantismo menesteroso”; objeción con la que aludía, por un lado, a la simultánea reasunción y autonomización de la colección natural, convertida (vía Roca) en museo entre las gestiones de Borda y Núñez, y a la separación de la sección artística, puesta en 1922 bajo la órbita de la Academia Provincial. Con esto, el Museo Provincial se había convertido en histórico, había emergido un Museo de Ciencias Naturales, y la sección artística se encaminaba a su definitiva autonomización. *En el camino...*, *cit.*, pp. 145 a 151.

⁶ Decreto de Creación..., *cit.*, pp. 3 a 6; *En el camino...*, *cit.*

⁷ *El General Quiroga y la expedición al desierto*, La Ilustración argentina, Buenos Aires, 1882. El texto constituyó su primera aproximación a la figura del caudillo riojano, sofisticada años después en *Juan Facundo Quiroga. Simulación, infidencia, tragedia*, Roldán Editor, Buenos Aires, 1931.

⁸ Nos referimos a *Historia de los medios de comunicación y transporte de la República Argentina*, de 1893; *Estudios Coloniales*, publicados en 1895; y, finalmente, *Gobernación del Tucumán, primeras luchas entre la Iglesia y el Estado*, publicada en 1898. En todos los casos se trata de ediciones porteñas y, en los dos últimos, realizadas por Lajouane, entonces una de las casas editoras más importantes del país.

⁹ Las referencias a Groussac, partícipe del juarista “banquete de los incondicionales”, provienen de un apartado que le es consagrado en las primeras ediciones de *Mis primeros ochenta años*, suprimido en las posteriores. En la edición de Sudamericana de 1944 (la segunda), el mismo ocupa las páginas 331 a 334. La autoridad que Cárcano reconoce a Groussac es tanto heurística como escrituraria: “Piensa Groussac que no puede escribirse la historia colonial por orden cronológico, sin incurrir en la narración menuda, casera y

fatigosa de los viejos cronistas. Durante largos años la vida de la colonia fue monótona y estática. Vivir un año era vivir todos los demás”. A partir de la década del diez, Cárcano retomó sus incursiones historiográficas, enteramente concentradas ahora en la era abierta por Caseros. Con variable intensidad, publicó algunos de esos textos, mayormente en Buenos Aires, hasta el momento de su muerte.

¹⁰ Previo a la compra de la colección de Cabrera, Cárcano encargó a Cupertino del Campo su inventario y tasación. Para el restauro de la casa de Sobremonte (sede de la sección colonial del Museo, alquilada desde 1918 hasta su compra en 1926) Cárcano formó una comisión de especialistas integrada, entre otros, por Martín Noel, Miguel Angel Cárcano y Juan Kronfuss. Mensaje del Gobernador de la Provincia Dr. Ramón J. Cárcano, *Compilación...*, 1926. MG; Kronfuss, Juan, *Arquitectura colonial...*, p. 124.

¹¹ Es el cultivo sostenido de esa inquietud histórica lo que parece serle reconocido en 1901, año de su designación como Académico de Número de la Academia Nacional de la Historia (entonces Junta de Historia y Numismática). La misma es contemporánea a la de Joaquín V. González -figura con la cual comparte, a lo largo de los años, más de una homología de posición-, y también a la del cordobés Ignacio Garzón como Académico Correspondiente; todas preceden en 14 años a la designación de Cabrera como miembro Correspondiente y en 27 a la integración, al mismo título, de Pedro Grenón y Juan B. González.

¹² *Mis primeros ochenta años*, Ediciones Pampa y Cielo, Buenos Aires, 1965, pp. 198-199.

¹³ El proyecto del *Salón de Córdoba*, presentado por la Comisión Provincial de Bellas Artes, fue aprobado el 29 de abril y reglamentado por Decreto del 18 de diciembre de 1915. La medida revestía gran importancia puesto que se trataba del primer evento artístico periódico que alentara la provincia. Se previó una regularidad bianual y se establecieron como categorías en concurso las de Pintura, Escultura, Arquitectura y Artes Decorativas. Los premios eran monetarios, estaban distribuidos en cantidad de dos por categoría, excepto para Artes Decorativas que sólo adjudicaba uno, y eran considerados premios adquisición. Tanto las categorías como la política de premios reproducían las vigentes en la Exposición Anual de Bellas Artes organizada por la Comisión Nacional. En consonancia con ello, la reglamentación de premios adquisición constituye, desde este momento, una pieza central en la política coleccionista de la Provincia. Decreto 6777, *Compilación...*, 1915, MG. El Reglamento de la Exposición Nacional puede consultarse en “Comisión Nacional de Bellas Artes. La exposición de este año”, *Los Principios*, 11/2/13. El primer Salón tuvo lugar en el Pabellón de las Industrias.

¹⁴ La *vernissage* se realiza el 9 de agosto de 1926 y el Decreto de adquisición es del 2 de setiembre del mismo año. Pettoruti, Emilio, *Un pintor ante el espejo*, Solar/Hachette, Buenos Aires, 1968.

¹⁵ Decreto 16842, *Compilación...*, 1926, MG, p. 809. Los subrayados son nuestros.

6- Kronfuss

“*Falta el arquitecto.* En Buenos Aires hay entonces muchos ingenieros civiles pero pocos arquitectos. No existe cátedra de arquitectura ni en la Facultad de Ingeniería. El arquitecto es una especialización, que significa cultura, educación artística, vivir con discreción, y buen gusto, condiciones que no son indispensables para los ingenieros civiles que producían nuestras universidades con su enseñanza teórica y libresca.”

Ramón J. Cárcano, *Mis Primeros ochenta años*

Con estas palabras Cárcano introduce en sus memorias al encuentro con Norbert Maillart, arquitecto francés de formación *Beaux Arts* a quien acabaría confiando el diseño del edificio capitalino de Correos y Telégrafos. La evocación, que remite a algún momento de 1888 o 1889, tiene la virtud de condensar en pocas líneas la decimonónica cesura entre ingenieros y arquitectos, el “cuadro profesional” local, y una muy determinada valoración de ambas actividades.¹ Si el recurso a estas contrafiguras activaba una larga cadena de oposiciones entre necesidad y libertad, utilidad y lujo, escasez y derroche, el manifiesto desprecio ante el desarrollo de la ingeniería en Argentina abonaba la idea de que la *gran* arquitectura de *fin-de-siècle*, la arquitectura burocrática de estado con fines representativos y la arquitectura particular de las elites, debía ser mayormente obra de arquitectos extranjeros.²

La introducción tiene sentido porque, en buena medida, cada uno de esos perfiles profesionales remitía con mediana claridad a formaciones de distinto tipo: academias y *ateliers*, en el caso de los arquitectos, instituciones politécnicas -multiplicadas en Europa desde la creación del Politécnico de París-, en el de los ingenieros. En cuanto a Johannes Kronfuss, cuyo arsenal intelectual al momento de su actuación en Córdoba nos

proponemos revisar en este apartado, contaba con este último tipo de formación; elemento que, sin embargo, merece ser considerado detalladamente.

Kronfuss llega a la Argentina en 1910 con el objetivo de dirigir la construcción del edificio destinado a Facultad de Ciencias Exactas de Buenos Aires, cuyo concurso había ganado en 1908.³ La ciudad que lo recibe ha experimentado ya, al menos, dos grandes momentos en su arquitectura representativa, ambos relativamente cercanos. El primero, caracterizado por el neorenacimiento italiano que una figura como Tamburini desplegara tanto en Buenos Aires como en Córdoba. El segundo, marcado por la presencia del academicismo francés que la propia figura de Maillart había contribuido a introducir y que caracterizara, especialmente mediante sus *mansards*, buena parte de la arquitectura representativa del giro de siglo.⁴ Por fuera de esa relativa homogeneidad monumental, la ciudad en su conjunto se muestra hospitalaria a integraciones historicistas y modernistas de diverso tipo. Y Kronfuss, cuyo proyecto de Facultad de Ingeniería hubiera dialogado bien con el ciclo clásico de la arquitectura representativa, engarza también fluidamente con la dispersión estilística que lo sucede. Sus proyectos de oficinas o viviendas colectivas en altura mixturan entonces neoclasicismo schinkeliano y secesión vienesa, disposición ecléctica modelada en el ámbito europeo, expresa en su actuación en Buenos Aires, y que será plenamente desarrollada al calor de su relación con Córdoba.⁵ Esta relación, como se ha expuesto, comienza con el encargo de 1912, se prolonga en los viajes de estudio que estimula el efectuado por la Nación en 1914, y se vuelve estructural desde 1915, cuando un Kronfuss de 43 años se instala definitivamente en Córdoba.

Aunque es muy claro que el primer proyecto de museo se aleja de manera significativa de las intervenciones que Kronfuss realiza simultáneamente en Buenos Aires, la señalada disposición ecléctica constituye su suelo común más evidente. Si defendemos que ésta es una marca europea es, en parte, porque

Kronfuss tiene una experiencia del estallido formal finisecular (el historicista Parlamento de Budapest está en construcción cuando abandona la ciudad, la *Ringstrasse* y la *Secession* son parte de su experiencia de Viena, el barroco alemán caracteriza la Munich en la que estudia) y, en parte también, porque el ámbito en el cual Kronfuss realiza lo medular de su formación constituye un caso bastante particular de politécnico, que preparaba bien para ese delta estilístico en el que habían derivado los intentos de reformulación de la tradición clásica.⁶

Kronfuss había estudiado entre 1893 y 1896 en la Real Escuela Técnica Superior Bávara de Munich, creada en 1827 sobre el modelo del Politécnico de París y -de manera análoga a aquel- como alternativa a la “Escuela de construcción” de la Academia de Arte.⁷ Sin embargo, a diferencia de su modelo, este politécnico había monopolizado efectivamente la formación de ingenieros y arquitectos en 1868, circunstancia que favoreció la convergencia de trayectorias docentes y expectativas estudiantiles muy diversas. Esta diversidad se plasma en la definición de una serie de Departamentos, los cuales estaban habilitados para rubricar con esa especificidad el otorgamiento del único título posible. Así, en 1897, Kronfuss (cuyas calificaciones, según Bülher, demostraban que era “más artista que matemático”) obtuvo el *absolutorium* que lo habilitaba al Título de Ingeniero por el Departamento de Construcción, el que recibirá en 1905 de manos de Friedrich Von Tiersch.

La figura de Von Tiersch, precisamente, resulta paradigmática de la orientación del politécnico en el giro de siglo. Arquitecto consagrado desde el proyecto de *Reichstag* de Berlín, eximio dibujante y artífice de un hospitalario historicismo, Friedrich nuclea en torno a sí un nutrido grupo de docentes que institucionaliza esta tendencia en los programas.⁸ Ese grupo (también integrado por su hermano Auguste, profesor de Dibujo y estudioso de la arquitectura antigua) caracteriza una formación en la cual la práctica del dibujo y, muy significativamente, su ejercicio en todos los estilos, ocupan la mayor parte del tiempo.

De aquella formación, Kronfuss resalta el magisterio de tres figuras: Von Tiersch (indeterminación con la cual probablemente aluda a ambos hermanos), Hans Grässel y Schmidt.⁹ Aunque las referencias al último escaseen, la influencia de ambos Von Tiersch y ciertos temas propios de Grässel son sensibles en el trabajo de Kronfuss desde su llegada a la Argentina.¹⁰ Por un lado, está la inclinación a proponer fluidamente superposiciones y mixturas estilísticas, entre ellas las representadas por las incursiones historicistas. Ligada a esta disposición ecléctica, y especialmente en su costado historicista, el dibujo llegará a adquirir una fuerza y un interés inusitados desde su instalación en Córdoba. Por otro lado, está el encuentro con ese objeto novedoso representado por la arquitectura colonial que, si Kronfuss casi desconoce cuando elabora el primer proyecto de museo, se lanzará a estudiar obsesivamente desde 1914. Al calor de ese encuentro, bien testimoniado por las láminas luego reunidas en *Arquitectura Colonial en la Argentina*, otras disposiciones más mediadas tendrán ocasión de desplegarse. Se trata de la inclinación arqueológica, de la voluntad de desenterrar (si no físicamente para traer ante los ojos, al menos formalmente para traer a la memoria) formas antiguas; tarea que desde el comienzo dialoga con un fuerte sentido nostálgico, de cuño romántico y larga tradición, de la pérdida.

La *disposición ecléctica* de Kronfuss está presente en la orientación general del proyecto de Facultad de Ingeniería -que opera dentro de los márgenes del sistema clásico- y también en la particularidad que guía el diseño de sus patios -una sucesión de estilos históricos, destinada al dibujo a mano alzada por los estudiantes.¹¹ Pero también hay eclecticismo, como se señaló, en la construcción particular de sus primeros años en Buenos Aires (que combina formas históricas y modernismo) o en la propuesta de museo del año doce (clásico-colonial), aunque precipitada, guiada por el mismo sentido historicista que alentaría los estudios inmediatamente posteriores del fondo colonial.

Esos estudios comienzan en 1914, en ocasión del encargo

nacional y simultáneamente a la definitiva caída del primer proyecto de museo. Y es en la enorme masa de relevamientos y reconstrucciones desarrollados desde ese momento donde se manifiesta más nítidamente la *disposición arqueológica* de Kronfuss. En estos estudios, el dibujo asume simultáneamente las funciones de documentación, análisis y reconstrucción; carácter múltiple que remite a los relevamientos que a finales del siglo XVIII llevaron adelante Piranesi o Winckelmann al ritmo de las excavaciones que descubrían Pompeya, Herculano o Villa Adriana. Aunque el propio Kronfuss se había iniciado en el arqueologismo con su reconstrucción de la Casa del Poeta Trágico de Pompeya, en suelo americano esa disposición debía ejercerse necesariamente sobre un fondo extra clásico.¹² Si la búsqueda indianista aparecía como el más radical de ellos, su exigüidad en el repertorio de formas “nacionales” lo desaconsejaba. Así, ese arqueologismo fue, en Kronfuss más que en ningún otro caso, reorientado al rescate de la más visible arquitectura colonial.

Tres elementos característicos de la tradición arqueológica son muy notables en Kronfuss. Por un lado, el intenso interés por conocer y racionalizar una antigüedad que aparece como nueva ante los ojos, dato fortísimo y propiamente ilustrado. Por otro, la nostalgia impresa a la representación de esos objetos cuyo exotismo deriva, ante todo, de una distancia temporal; así, si las relaciones de ruinas expresaban tanto como favorecían la nostalgia ante la pérdida del esplendor antiguo, las reconstrucciones de Kronfuss explotan esa emotividad al mostrar en ruinas -como un eco de Gandy- edificios en uso o que, simplemente, ya no existen. Hay, finalmente, otra marca inequívoca de ese arqueologismo en el protagonismo concedido al viaje como requisito de la búsqueda. Salta, Tucumán o Jujuy son objetos subsidiarios de esa exploración que tendrá en Córdoba su centro; pero aún en ella muchos de los relevamientos exigirán el desplazamiento al interior, por hostiles caminos de tierra que sólo aproximan relativamente al encuentro con las ruinas -abandonadas entre malezas e ignoradas, según su propia construcción poética- de ese

colonial que Kronfuss irá gradualmente formulando como estilo.

Arrojado a un territorio sin *tradición* arquitectónica, Kronfuss realiza simultáneamente el movimiento que va del siglo XVIII al XIX, de la tipologización a la composición: documenta, reconstruye, clasifica partes, distingue estilemas, *salva* para el presente un patrimonio amenazado de muerte; pero, a la vez, elabora ese repertorio formal como un fondo de bienes disponibles para nuevas sintaxis.¹³ El proceso de registro, descomposición y recomposición se precipita, se comprime temporalmente, pero describe en territorio americano un movimiento análogo al europeo.¹⁴ En cierto sentido, la gran diferencia venía dada no por las operaciones sino por el objeto; frente a una antigüedad sacralizada, lo que aparecía aquí era un colonial desatendido sobre el cual venían a ejercerse la racionalización (taxonómica o sintética) y la nostalgia. Consecuentemente, en la búsqueda apasionada de esa especificidad arquitectónica Kronfuss llegará a convencerse de que ese “estilo colonial” definía, al menos, una edad áurea de lo propio.

La fase de descubrimiento, relevamiento y estudio del pasado colonial se extiende durante al menos diez años; periodo en el cual el objeto colonial llega a caracterizar el propio programa arquitectónico de Kronfuss. Así, lo que en 1912 era casi una intuición va ganando consistencia conceptual y sistematicidad (cosa evidente en *Arquitectura colonial* y ratificada por sus textos posteriores), y lo que principió siendo una empresa de rescate arqueológico va convirtiéndose en un programa tanto cognitivo como constructivo. Los progresivos fundamentos de esa mirada y esa tectónica serían propalados por Kronfuss entre 1914 y 1924 a través de la cátedra universitaria, de múltiples incursiones gráficas y de una cada vez más copiosa producción escrita.¹⁵

Para que unas intervenciones tales fueran posibles, Kronfuss había contribuido a dos operaciones decisivas: en primer término, la reivindicación de ese pasado constructivo como una *arquitectura* (cosa que en absoluto estaba dada);

en segundo, la postulación de su especificidad formal y ciertos atributos funcionales. Así, el colonial *argentino* fue crecientemente defendido como un estilo formalmente diverso de sus versiones peruanas, mexicanas o bolivianas (en clave idealista y romántica, el estilo era definido como la expresión del alma de un pueblo), y su especificidad ligada a una sobriedad y economía ornamentales que fundaban su elegancia. En términos constructivos, su adecuación al clima, su transparencia y la nobleza y pertinencia de sus materiales resultaban reivindicados frente a muchas otras importaciones contemporáneas.¹⁶

En la fase inicial de sus investigaciones coloniales, una búsqueda como la de Kronfuss dialogaba más con ciertos desarrollos en otras zonas de la cultura que con el estado propiamente disciplinar de la cuestión. Una serie de figuras, en muchos casos de origen provinciano y normalmente *en o desde* Buenos Aires, había ido formulando en el giro de siglo los temas de la *cuestión nacional* en los ámbitos de la política, la historiografía o la literatura.¹⁷ En arquitectura, sin embargo, los antecedentes no era tan numerosos: Martín Noel recién regresaba a la Argentina luego de su paso por *L'École des Beaux Arts*; Ángel Guido -alumno de Kronfuss en la Universidad de Córdoba- sólo publicaría su *Fusión hispano-indígena en la Argentina Colonial* en 1925.¹⁸ Así las cosas, no sólo el proyecto de museo de 1912 puede ser razonablemente considerado el primero de inspiración colonial en el país (incluso con las limitaciones señaladas), sino que la propia elaboración de lo colonial como problema y como respuesta arquitectónica al interrogante nacional tiene en Kronfuss un carácter muy temprano.¹⁹ Si inicialmente la búsqueda se expresa en forma genérica, como pregunta por la especificidad o la singularidad arquitectónica, ésta va siendo crecientemente determinada -en parte porque el marco de la búsqueda es nacional, en parte por su propia contaminación con otros discursos- como pregunta *por* lo nacional. Esto es claro en el ciclo que va de 1914 a 1924, y el grado en que la determinación es precipitada por otras intervenciones puede ilustrarse atendiendo a la sinopsis de

la propuesta de Kronfuss que efectúa la editorial de la *Revista de Arquitectura* en 1915:

“El señor Kronfuss entiende que es tarea de los investigadores determinar el origen de cada una de las formas que constituyen lo que vulgarmente se llama ‘estilo colonial’ para luego poder analizar a éste en su conjunto. Su obra, *aún cuando en su opinión sólo posee un interés histórico, da base a una pregunta que puede formularse relacionada con la posibilidad de admitir las formas coloniales como exponente de una arquitectura nacional y fija.*”²⁰

La evolución intelectual de Kronfuss había sido facilitada por la superposición de elementos de diverso origen y naturaleza. Una experiencia visual del eclecticismo y una formación europea que alentaba sus variantes historicistas y arqueológicas (la lectura de Ruskin, se presume, alimentaba esas disposiciones); su inserción en la Buenos Aires del Centenario que, especialmente desde otras zonas de la cultura, invitaba a revisar y reintegrar el legado español; el encuentro con Córdoba, la conciencia de una diferencia y el universo que ella abría al descubrimiento, en un sentido de lo más literal. En todo caso, el hambre por definir lo propio que irradiaba la Capital parecía encontrar una respuesta en esa singularidad arquitectónica que Córdoba escondía; que no era lo mismo formularla en Buenos Aires que hacerlo en esta ciudad (porque, en un sentido, no estaban viviendo el mismo tiempo) lo había demostrado dolorosamente el expediente del primer museo. Tal vez por eso, porque el despliegue de esa evolución intelectual que había sido alentada por la Capital coincide con su definitiva instalación en Córdoba, Kronfuss será entre las décadas del diez y el veinte la materia de una profunda disociación entre trayectoria intelectual y práctica profesional. Mientras más sabe de arquitectura colonial y más confía en la potencialidad de una reintegración de la misma en una arquitectura presente, más compelido se ve a diseñar y construir dentro del sistema clásico. El segundo proyecto de museo, especialmente connotado por su pasado reciente, resulta, en este sentido, paradigmático.

¹ La disociación entre las figuras del ingeniero y el arquitecto había sido alentada desde la revolución industrial por la propia evolución técnica, institucionalizada por la Francia revolucionaria y exasperada a lo largo del siglo XIX en el confronto entre su creación, *L'École Polytechnique* (1794/95), y las reformulaciones de la real *Académie d'Architecture* que aquella venía a abolir.

² Esta elección parecía tan natural como la que el juarismo hacía simultáneamente en Córdoba con vistas al dique San Roque. Si en Buenos Aires éste quería un edificio de Correos con capacidad de representar al estado central (una de esas ‘catedrales modernas’, según Wilde), en la provincia mediterránea escogía al Ingeniero Cassafouh para enfrentar una obra temeraria, en la que se esperaba del cálculo la victoria sobre la naturaleza.

³ Kronfuss nació en Budapest en 1872, y allí realizó sus primeros estudios politécnicos entre 1887 y 1890. Luego fue enviado por sus padres a Viena, capital imperial en plena reformulación desde el trazado de la Ringstrasse, donde conoció Ernestina Handl, su futura esposa. Entre 1893 y 1896 estudió en Munich, obteniendo en 1897 diploma de Ingeniero por el Departamento de Arquitectura; desde entonces trabajó un tiempo para el Ayuntamiento, comenzó su experiencia docente en Bamberg, construyó en varias ciudades europeas y ganó varios concursos internacionales, entre ellos el de Ciencias Exactas. En Buenos Aires, donde se instaló pese a la rescisión del contrato, fue arquitecto de varios edificios y casas particulares, y docente de *Composición* en la Escuela de Arquitectura de Exactas. En 1915 es designado Director General de Arquitectura de la Provincia de Córdoba, cargo que declina en 1916, a poco del cambio de gestión, en beneficio del flamante de Arquitecto Principal en la misma repartición, donde permanecerá hasta 1932. Desde 1918, y hasta 1943, un año antes de su muerte, será Profesor de *Teoría de la Arquitectura I y II* de la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Córdoba. Entre 1936 y 1940 ejercerá también la dirección interina de Obras Públicas de esa Municipalidad. Como puede advertirse, la gran inserción pública de Kronfuss sólo tiene lugar en territorio cordobés, y ella le permitirá desarrollar, especialmente en los años veinte y durante la segunda gobernación de Ramón J. Cárcano, una serie de edificaciones públicas de carácter neocolonial. Los elementos centrales de esta sucinta biografía han sido en parte extraídos de una serie de trabajos anteriores y en parte revisados a partir de la nueva documentación atendida. Ver, entre otros, Cacciavillani, Carlos - Samar, Lidia, “La obra de Kronfuss”, *DANA* N° 5, Buenos Aires, 1977; Tarán, Marina, “Primer barrio Obrero de Córdoba”, *DANA* N° 7, Buenos Aires, 1979; Gallardo, Rodolfo (1980), “Prólogo” a Kronfuss, Juan, *Arquitectura colonial en la Argentina*, Nuevo Siglo, Córdoba, 1998 (reedición facsimilar); Tarán, Marina, “Tapa homenaje: Juan Kronfuss”, *SUMMA* N° 208/209, Buenos Aires, 1985; Tarán, Marina, “Juan Kronfuss: un registro de nuestra arquitectura colonial”, *SUMMA* N° 215/216, Buenos Aires, 1985; Tartarini, Jorge, “Arquitectos húngaros...”, *op. cit.*; Giménez, Carlos Gustavo, “Kronfuss, Johannes”, *Diccionario...*, *op. cit.*; Bülher, Dirk, “La enseñanza de la arquitectura en Munich entre 1882 y 1921”, Ramón Gutiérrez *et al.*, *Alemanes en la arquitectura rioplatense*, CEDODAL, Buenos Aires, 2005.

⁴ Tamburini fue Director de Arquitectura de la Nación durante la presidencia de Juárez Celman, lo que parece haber favorecido su actuación simultánea en ambas ciudades, fuera como funcionario estatal, fuera como arquitecto particular. Mientras que en Buenos Aires proyectó el Teatro Colón (que continuarían otros arquitectos) y la Casa de Gobierno,

para Córdoba diseñó el Teatro Rivera Indarte, el edificio central del Banco de Córdoba, el Hospital de Clínicas y la Penitenciaría, así como la citada refacción de *El Panal*. En lo que hace a la presencia francesa en la arquitectura del giro de siglo, especialmente identificada con *l'École des Beaux Arts* tal como ésta había sido reinventada desde mediados del siglo XIX, ha sido reiteradamente señalada en nuestro país. Ella tuvo importancia en los certámenes internacionales mediante los cuales se edificó buena parte de la arquitectura monumental del país agroexportador -excepción hecha de La Plata, cuyos concursos fueron ganados, mayormente, por alemanes. Aún en 1908, la victoria de Kronfuss mostraba un carácter excepcional, siendo celebrada en Munich como punto de inflexión frente a la hegemonía francesa. Bülher, Dirk, *op. cit.*

⁵ Más allá de su variación neocolonial, esta disposición se expresará en el recurso al repertorio *art decó* durante los años veinte y treinta. La receptividad a las variantes vienesa y *decó* del modernismo diverge de la abierta negativa kronfussiana a integrar las “formas ‘gusanos’” de los modernismos belga o francés. Kronfuss, Juan, “Los estilos coloniales”, *El Arquitecto* N° 46, Buenos Aires, mayo de 1924, p. 299.

⁶ El intento ilustrado de racionalizar la teoría arquitectónica (incluso en sus esfuerzos más marcados por el romanticismo) impulsó una serie de revisiones que, desde mediados del siglo XVIII, no harán más que horadar el sentido unitario abrigado por la tratadística clásica. La desmitificación de las fórmulas vitruvianas -ligada a la experiencia arqueológica-, el descubrimiento de una antigüedad múltiple, los ensayos de fijar los tipos arquitectónicos en largas series taxonómicas -favorecido por el propio desarrollo de las ciencias naturales-, entre otros elementos, favorecerán tanto el desencanto ante la rigidez académica ligada a los órdenes como el ingreso a la práctica arquitectónica -mediante otros tantos *revivals*- de todo un repertorio formal hasta entonces excluido. Este proceso se opera tanto desde dentro como desde fuera de la tradición clásica, pero alimenta su autoconocimiento y su desarrollo conceptual y tectónico. Lo medular del mismo se delinea en la relectura de la antigüedad por Claude Perrault (arquitecto del Louvre), las tipologías de Blondel (contemporáneas a las naturales de Linneo), la reformulación de la teoría del *carácter* por Boullée o De Quincy, el sentido arqueológico de Winckelmann o Piranesi, o la preocupación sintética y compositiva de Durand. En todo caso, a mediados del siglo XIX la tradición académica se ha renovado en forma irreversible y esto, en gran medida, al precio de dislocarse de su identidad con el clasicismo. Ruskin o Violet le Duc, con su rescate de la arquitectura gótica, o Charles Garnier -arquitecto de la Ópera de París- presentando su *Maison Maya y Azteca* a la Exposición de París de 1889, son ejemplos elocuentes de ello. Aliata, Fernando, “De la antigüedad restaurada a la composición. Desarrollo y crisis de la teoría clásica”, *Revista* 47 N° 39, FAU-UNLP, la Plata, 2002; Rowe, Collin, “una historia ininterrumpida. Sobre el clasicismo, el Neoclasicismo, el Neoneoclasicismo...”, *A&V* N° 21, 1990.

⁷ Bülher, Dirk, *op. cit.*

⁸ Según Bühler, en torno a los dibujos en pizarra de F. Von Tiersch (uno de cuyos discípulos sería Gropius) llegó a forjarse una verdadera leyenda. Curiosamente, Héctor Greslebin, alumno de Kronfuss en la Universidad de Buenos Aires, expresaría años más tarde una sugestión semejante: “veíamos con fruición deslizarse sus lápices y colores sobre el papel, dando vida a algo que nosotros creíamos muerto”. Citado por Tartarini, Jorge, “Arquitectos húngaros...”, *op. cit.*, p. 25.

⁹ Ficha de Inscripción, *cit.*

¹⁰ La mención a Schmidt es caligráficamente confusa. Sin poder precisar la palabra que precede al apellido, sólo queda señalar que parece improbable que la referencia sea a Friedrich Schmidt o que, de serlo, ha de constituir una alusión general al conocimiento de su obra y no a su efectivo magisterio ya que Schmidt, representante del neogótico austriaco, muere el mismo año en que Kronfuss llega a Viena. Cfr. Tartarini, Jorge, “Arquitectos húngaros...”, *op. cit.*. En lo que hace a Grässel, éste trasciende por su actuación en la construcción de una serie de cementerios, entre los cuales sobresale el Walfriedhof de Munich, virtualmente el primer cementerio de bosque. Ese interés se expresará incluso en un escrito sobre el diseño arquitectónico del año 1913. Varios años después, Kronfuss publicará sus *Ideas para monumentos funerarios*, trabajo que consiste en una serie de 95 láminas con diseños de monumentos fúnebres, precedidas de un breve prólogo en que el autor justifica la necesidad de diversificar las opciones funerarias, atendiendo tanto a ciertos atributos del muerto como a una gama amplia de los recursos económicos que condicionan los materiales y las posibilidades decorativas. Protestando contra la fisonomía habitual de esas “ciudades de los muertos”, Kronfuss reenvía al trabajo de Grässel: “Encuétranse en Europa cementerios que podrían llamarse ‘jardines de los muertos’ porque no solamente los mausoleos son de arte exquisito y muy propios del lugar, más también embellecidos con plantas y flores, que su conjunto expresa un sentimiento de agradable y tranquila nostalgia, sin desdecir de la seriedad y majestad de tales lugares”. Hay, adicionalmente, notas de la arquitectura parlante de fines del siglo XVIII, preocupada por vincular tectónica y sentimientos a la vez que por tipificar las formas capaces de provocar determinados estados emocionales. De manera muy sensible aquí, como antes respecto de un proyecto de panteón, Kronfuss se pronuncia casi como un eco de Boullée. Dice el primero, “Una obra de esta naturaleza debe tener como rasgo fundamental la correspondencia íntima de una impresión de la tranquilidad eterna con una austera monumentalidad”; decía el segundo respecto de los monumentos funerarios, “¡Templo de la muerte, vuestro aspecto debe helar nuestros corazones!”. Boullée, Étienne Louis, *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985; Kronfuss, Juan, *Ideas para monumentos funerarios*, Biffignandi, Córdoba, 1927. Aunque las láminas están datadas entre 1913 y 1924, es probable que el libro haya tenido una edición anterior a la consultada en 1922.

¹¹ “El patio pequeño se haría en forma de atrio, con bóvedas de tipo romano; los corredores, como claustros seguidos de una capilla gótica. En el patio grande, estarían representados los estilos del renacimiento, con sus evoluciones al barroco y al rococó, para lo cual se reproducirían los ejemplos clásicos. Como las salas para el dibujo a pulso se encuentran en esta misma parte, se pueden hacer ejercicios al natural sirviendo de muestra los diferentes estilos.” Kronfuss, Juan, “Concurso Facultad de Ingeniería. Descripción y bosquejo general del Proyecto Premiado”, *Revista Técnica* N° 51, Buenos Aires, 1908, pp. 184 a 189. Esta última idea había sido ya ensayada a mediados del siglo XIX en la sede del sistema clásico, el propio edificio de la *École des Beaux Arts*, en un movimiento que engarzaba explosión historicista y sentido pedagógico de esa diversidad.

¹² Esa reconstrucción es reivindicada tanto en *Arquitectura Colonial* (p. 144) como en la Ficha de Inscripción en la SCA, donde Kronfuss señala que la misma habría recibido el I° Premio del Estado. Queda por dilucidar en qué medida este interés estuvo mediado por los trabajos que Mau publicara en Alemania a fines del siglo XIX, cuyo legado más sensible lo constituyen la clasificación de los cuatro estilos de la pintura mural romana y la esquematización de la vivienda pompeyana. A partir de croquis muy similares

a los de Mau -aunque cifrados en la Casa del Poeta Trágico-, Kronfuss desarrolla su analogía entre plantas pompeyanas y coloniales, formulada por primera vez en “Casas coloniales y romanas. Estudio comparativo”, *Revista de Arquitectura. Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, N° 8, Buenos Aires, octubre de 1916, y retomada en *Arquitectura colonial...* y en “Casas coloniales y romanas”, *El Arquitecto*, N° 52, Buenos Aires, 1924. El rescate de partes y la elaboración de tipologías quedan bien ilustrados por las intervenciones de Kronfuss en una serie de revistas a partir de 1915, mientras que el ejercicio sintético (excluido el caso del museo por los motivos ya expuestos) puede advertirse en los sucesivos proyectos elaborados desde los años veinte (entre ellos, los de Hospital Misericordia, Barrio Obrero, Escuela Ramón J. Cárcano -todos en la ciudad de Córdoba-, y los de casa y Hospital Vicente Agüero en Jesús María). Respecto del primer “momento”, puede verse entre otros “El estilo colonial”, *Revista de Arquitectura. Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, N° 2, Buenos Aires, 1915, pp. 2 a 5. En ese texto, en rigor escrito por la editorial e ilustrado por Kronfuss, se expone sumariamente el interés del trabajo del húngaro, señalándose también que esos dibujos estaban destinados a un libro que Kronfuss deseaba editar en Alemania. Esa perspectiva, que subraya en la exotización el carácter arqueológico de la empresa, parece haberse visto abandonada en privilegio de la publicación local de *Arquitectura colonial en la Argentina*, donde se inserta la mayoría de esos dibujos de partes -balastradas, escalinatas, ventanas.

¹³En su afán por precisar y reconstruir intelectualmente, aquella empresa arqueológica dieciochesca había alentado un sentimiento nuevo por la antigüedad. A su admiración, había agregado un saber positivo (que la antigüedad no era homogénea ni se limitaba a ciertos órdenes, que en ella cabían los colores) y un agudo sentido nostálgico (a diferencia del rescate renacentista, su pérdida se juzgaba ahora irreparable). Ambos elementos alimentaron la desmitificación de la antigüedad al señalar la diversidad constitutiva de esa edad áurea; el sistema clásico derivado de la temprana modernidad entraba así en un erosivo ciclo de autoconocimiento, de cuyas fisuras surgirían las correcciones fuertes que acabarían por definir el plan *Beaux Arts* decimonónico. Eso permitió, por ejemplo, que a partir del afán taxonómico del siglo XVIII J. Durand ensayara un proceso sintético en el cual el repertorio de la antigüedad era recuperado como partes disponibles para una nueva gramática. Desdoblado entre su formación *Beaux Arts* y su docencia politécnica, proponía *componer* y adecuar al uso, en desmedro de la mera acumulación ornamental. Van Zanten, David, “Le système des Beaux Arts”, *Architectural Design* 11/12, London, 1978; Aliata, Fernando, “De la antigüedad...”, *op. cit.*; Viddler, Anthony, “De la cabaña al templo. Quatremère de Quincy y la idea de tipo”, *El espacio de la Ilustración*, Alianza, Madrid, 1997; Rowe, Colin, “Una historia...”, *op. cit.*; Colquhoun, Alan, “The Beaux Arts Plan”, *Architectural Design* 11/12, London, 1978; Dumont, Marie Jeanne, “Vie et mort de l’ancienne école”, *Architecture d’aujourd’hui*, avril 1997.

¹⁴ Estando este texto en su última revisión, pudimos acceder a una serie de dibujos de Kronfuss recientemente puestos en custodia del Museo Caraffa. El grupo es significativo porque, correspondiendo a su etapa de estudiante en Munich, permite advertir los mismos ejercicios de descomposición historicista, ejecutados respecto de un conjunto de edificios alemanes, mayormente barrocos (algo que también sugiere cierta disposición estilística previa al encuentro con el fondo “argentino” que lo obsesionara).

¹⁵ Entre 1908 y 1915 el dibujo había sido para Kronfuss (además de instrumento de diseño y enseñanza, como lo sería luego de investigación) el principal medio de intervención en la arena pública. El borde idiomático no parece haber sido menor para el arquitecto, quien hace constar en su Ficha de Inscripción a la SCA que “entiende leyendo” los

idiomas “alemán, húngaro, francés, castellano”, en ese orden. Sus imágenes se presentan intercaladas a textos breves, ajenos o propios, o como secuencias iconográficas autónomas. De ese tenor son sus primeras participaciones en la *Revista Técnica* y la *Revista de Arquitectura*, en las cuales la escritura se suprime o subordina al dibujo. Con independencia de esa cautela efectiva, esos dibujos condensan ya en 1915 muchas de las nociones sofisticadas luego en *Arquitectura Colonial...* La relativa retracción escrituraria en el ámbito porteño (notable aún en sus aportes a *El Arquitecto* entre 1919 y 1923) contrasta con su despliegue en el espacio cordobés. En 1916, Kronfuss publica en la *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba* (Año 5, Nº 1) la primera versión de “Arquitectura colonial”, incluido luego como segundo capítulo de *Arquitectura colonial en la Argentina*. En 1919 Los Principios edita, bajo el nombre de “Arquitectura colonial: la Catedral de Córdoba”, el que luego sería el quinto capítulo del mismo libro, texto anteriormente publicado por la *Revista del Centro de Estudiantes de Ingeniería* de la UNC. A eso deben sumarse también sus frecuentes intervenciones periodísticas.

¹⁶ La reivindicación de los materiales de la tierra será un elemento persistente y constituye, en efecto, un eco de Ruskin. De manera análoga a aquél, Kronfuss enlazará espiritualismo y romanticismo con antiindustrialismo, manifestará un interés constante por las artes decorativas -común, también, a Ricardo Rojas- y propondrá acompañar, con claro acento ruinista, el envejecimiento de los edificios.

¹⁷ Historiografía, ensayo y literatura son zonas sensibles a la *cuestión nacional* cuando ésta desborda la política. Así la obra de Mitre y López a fines de siglo; así, *La Tradición nacional* de Joaquín V. González en 1888; así las múltiples formas en las que esta cuestión se presenta en la obra de Rojas, Gálvez o Lugones desde el novecientos, incluso cuando todas expresaran preocupaciones nacionales (y en parte nacionalismos) diversamente connotados en términos políticos. Altamirano, Carlos - Sarlo, Beatriz, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Buenos Aires, 1997; Agüero, Ana Clarisa, “Nación, Historia nacional y continuo histórico en Joaquín V. González”, *Cuadernos de Historia* Nº 6, CIFYH-UNC, Córdoba, 2004. Sobre la especial, aunque más tardía, alianza entre literatura y arquitectura ver el citado texto de Salvioni.

¹⁸ La trama se adensa sensiblemente desde este momento y Rojas, en parte inspirador y en parte compañero de ruta de los arquitectos neocoloniales, tiene en esto gran protagonismo. Entre *La restauración nacionalista* (1909), *Blasón de Plata* (1910/1912) y *Eurindia* (1924), merece atenderse también “Artes decorativas americanas”, *Revista de Arquitectura. Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, Nº 4, Buenos Aires, octubre de 1915. En ese texto, Rojas analiza la posibilidad de proceder al rescate del fondo utilitario-decorativo de Tucumán (representado especialmente por la alfarería y los textiles indígenas, coloniales y republicanos) a partir de la articulación universitaria de espacios consagrados a las ciencias naturales, las bellas artes y los oficios. La iniciativa es contemporánea a la del Taller de Encajes y Tapices Coloniales de Córdoba y plasma, como ésta (¿Onelli mediante?), uno de los puntos de contacto entre la tradición de las *Arts and Crafts* ruskinianas y las figuras de Kronfuss, Rojas o Wolff.

¹⁹ La preocupación por la especificidad arquitectónica argentina y la invocación a buscar un estilo nacional habían sido solitariamente pronunciadas en 1910 por Mario Buschiazzo y el Ingeniero Muñoz González, respectivamente, en el Congreso Internacional del Centenario. Aunque esa idea, más puntualmente vinculada a la herencia colonial pero sin demasiadas

consecuencias, fue tangencialmente recuperada por Alejandro Christophersen en 1913, es notable que una figura que luego sería emblemática del movimiento neocolonial en Argentina como Martín Noel sólo principiara su formulación con su retorno, el mismo año, o que Angel Guido, reconocido como otra de sus figuras fundantes, haya debido ser necesariamente alumno de Kronfuss. Liernur, Francisco, “Neocolonial”, *Diccionario...*, *cit.*, Vallejo, Gustavo, “Noel, Martín”, *Ibidem*; Rigotti, Ana María, “Guido, Angel Francisco”, *Ibidem*; Gutiérrez, Ramón, “Una entusiasta introspección: el neocolonial en el Río de la Plata”, Aracy Amaral (Coord.), *Arquitectura neocolonial...*, *cit.*. El solitario rescate kronfussiano de la arquitectura colonial en el ámbito universitario ha sido puesto de relieve por Héctor Greslebin. El primer producto de ese estímulo fue un proyecto de “Capilla en estilo colonial”, presentado por Raúl Alvarez en 1914 y publicado conjuntamente a una serie de dibujos de Kronfuss en “El estilo colonial”, *cit.*.

²⁰ “El estilo colonial”, *cit.*, p. 3. Los subrayados son nuestros.

7- Guardarropía II

“Pero no es este mismo modelo todavía más imperfecto que la copia?”

Jean N. L. Durand, *Précis des leçons d'architecture*, 1819

“Morábamos en edificios dislocados, porque estaban rotos los eslabones en las almas.”

Ricardo Rojas, *Eurindia*

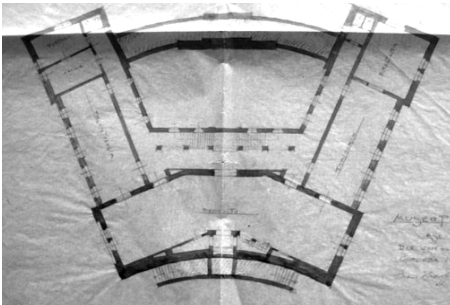
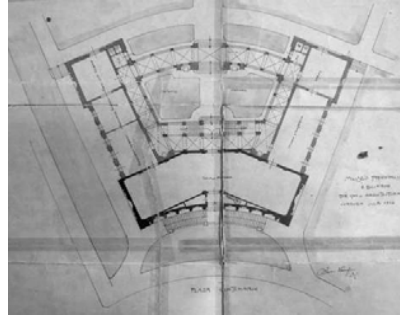
En agosto de 1915 Kronfuss es designado por Cárcano Director de Arquitectura de la Provincia,¹ medida que reedita para el arquitecto la posibilidad de diseñar el edificio de museo, ahora desde la función pública. Frente al entorpecido proceso de 1912, éste es resuelto en poco más de un año, dando lugar a un edificio de inspiración neoclásica que merece ser examinado con cierto detenimiento.² El punto de partida debiera ser que, contra lo que habitualmente se supone, el edificio ejecutado representa sólo una porción, la central si se quiere, del proyectado por Kronfuss en esa ocasión; que el conjunto del proyecto estaba guiado por la idea de albergar la totalidad de las colecciones de la institución (tal, se entiende, como éstas habían sido redefinidas en 1911), además del recientemente creado Taller de Tapices; y que el proyecto contemplaba ampliaciones sucesivas, algunas oficialmente previstas para el crecimiento del Museo y otras más íntimamente imaginadas por el arquitecto.³ Todo esto puede colegirse, en principio, del mero cotejo entre el desordenado expediente arquitectónico y el Mensaje de Cárcano a las Cámaras en 1916.⁴



“Es una construcción que ha sido proyectada en el estilo clásico griego, y que está ubicada en las barrancas que rodean a la ciudad, recordando las construcciones helénicas por su arquitectura y su situación.”

trucciones helénicas por su arquitectura y su situación.”

“...Consta de un gran salón principal y de dos alas que se extienden hacia el fondo de la perspectiva que terminará con motivos arquitectónicos de la época colonial.”



“Tiene un subsuelo de las mismas dimensiones de la planta principal, destinado a ampliaciones futuras para las necesidades sucesivas del Museo.”⁵

Para la realización de este segundo proyecto, la Provincia había dispuesto un terreno vecino al anterior situado, a diferencia de aquél, sobre el borde mismo de la barranca sur de la ciudad. En sus costados, éste quedaba delimitado por dos de las avenidas que -situadas a diversa altura- desembocaban en la rotonda de

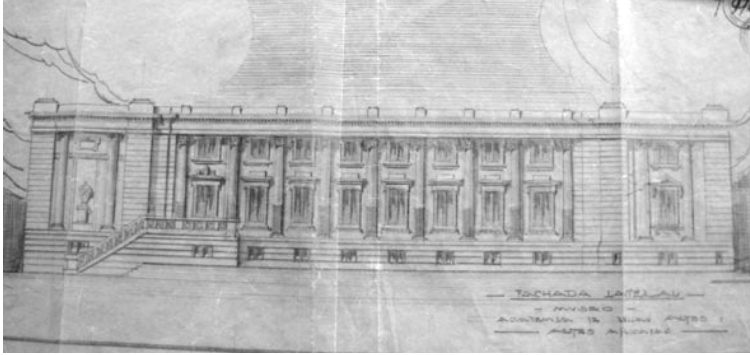
Nueva Córdoba. Para el arco así descrito se imagina un edificio de fachada oblicua, que explota la elevación del terreno en sentido funcional y simbólico. Si, en el primer aspecto, la previsión de un sótano de superficie análoga a la planta duplica el espacio disponible, en el segundo, el edificio gana monumentalidad merced a las diferencias de terreno.

El volumen destinado a la Sala de Pinturas -nada casualmente, el único construido- constituye el *point* a partir del cual se organiza la composición del conjunto. El mismo es planteado en términos schinkelianos: envolvente ciega e iluminación cenital mediante una lucerna, principios ausentes en la proyección de las alas laterales. Las funciones del módulo se expresan claramente en la fachada principal que, leída secuencialmente, traduce el sótano en el almohadillado y las escalinatas, el espacio de exposición en la línea de hornacinas, y la presencia de la lucerna en el arquitrabe y la cornisa superiores.⁶ Efectivamente, tanto el lenguaje como el emplazamiento evocan la arquitectura clásica griega, mientras que el señalado carácter oblicuo de la fachada, que acompaña el movimiento de la plazoleta circular a que se enfrenta, sugiere influencias del barroco alemán.⁷ El privilegio de la Sala de Pinturas no reside sólo en su ubicación central y su carácter de acceso al conjunto de las colecciones (en efecto, en ese proyecto la sala era lo primero que el visitante vería, y debía atravesarla para desplazarse hacia otras zonas), sino que puede advertirse también, de modo más rústico, en el derrotero de una obra que nunca avanza más allá de su construcción.

Como se ha señalado, esa centralidad de la Sala de Pinturas no es azarosa; antes bien, expresa en términos arquitectónicos la creciente apreciación del arte entre las elites locales que, implícita en la reformulación de las colecciones de 1911, había sido explicitada en la inauguración de las salas del '14 y alentaría, en el propio año de 1916, el primer Salón Provincial. Inviabile un segundo intento de rehabilitación colonial,

un museo que apuesta al arte habla el lenguaje de los grandes museos de arte: el de un historicismo dentro del sistema clásico, como el *Louvre*, como el schinkeliano *Altes Museum*. En ese nuevo espacio, Cárcano imaginaba la inauguración del primer Salón de Córdoba, iniciativa que remedaba al Salón Nacional en su inspiración y reglamento; y, ciertamente, ésa hubiera sido la apoteosis del *museo nuevo* y del nuevo lugar del arte en Córdoba de no mediar las italianas dilaciones del constructor. En cualquier caso, este segundo proyecto enlaza mejor que el primero a esa apretada sucesión de acciones *culturalistas* que, conducida por un discreto núcleo de representantes del poder estatal, había tenido al museo como su materia. Si el primer proyecto atendía, en su bizarro historicismo, al contenido real de las colecciones existentes, el segundo venía a plasmar espacialmente las expectativas coleccionistas, sociales y pedagógicas expresadas en forma recurrente entre 1911 y 1916. Frente a esa gran prioridad, la de dotar a la ciudad de un espacio para el arte, los otros espacios se desdibujan en su no realización y en su no tematización. El concepto inicial, sin embargo, queda plasmado tanto en los proyectos firmados por Kronfuss como en las diversas intervenciones de Cárcano entre 1915 y 1916. Probablemente, a esos mismos años pertenezca un dibujo en que el arquitecto imagina, creemos que de manera más personal y menos concertada, una reformulación ulterior respecto de la cual no disponemos de más información. Su gran novedad es que presume la convivencia de instituciones entonces autónomas (el Museo y la Academia de Bellas Artes) o inexistentes (la Academia de Artes Aplicadas).⁸ Lo medular del diseño (por lo demás, fiel a la planta y al estilo) puede colegirse de la lectura, conforme al principio de transparencia que guía el módulo central, del diseño de la fachada lateral. Así pueden distinguirse tres niveles (sótano, planta baja y primer piso), el último de los cuales probablemente estuviera consagrado a las aulas.

La concepción de un complejo tal sorprende, en gran medida, por la ausencia de otras referencias contemporáneas; sin



embargo, se trataba de una idea largamente ensayada en el seno de la tradición clásica, cuyo ejemplo principal lo constituía *L'École des Beaux Arts* con sus aulas y museos. Kronfuss mismo había plasmado en el proyecto de Facultad de Ingeniería ese principio de concentración de actividades (de conservación, exhibición y formación) conforme cierta unidad disciplinar. En Córdoba, una institución como la Academia Nacional de Ciencias, diseñada en 1874 por Enrique Aberg, estaba guiada por idéntica idea.

En términos de programa edilicio, ni el proyecto de museo llega a edificarse por completo ni estas adiciones tienen lugar, resultado explicable en virtud de rústicas consideraciones presupuestarias y de las reorientaciones impresas al expediente por las sucesivas gestiones de gobierno.⁹ En términos de una arquitectura de autor, de una proyectiva determinada dentro de una trayectoria determinada, la cuestión llama a mayor perplejidad. Y es que, en sentido contrario a la señalada evolución intelectual de Kronfuss, marcada por la profundización de sus estudios y su programa coloniales, este segundo proyecto en su conjunto representa un marcado retorno a la tradición clásica; schinkeliano de un lado, *Beaux arts* en su concepción del plan. Así, el arquitecto toma partido respecto de un programa, define un tipo y un volumen central en torno al cual compone el conjunto, concibe pabellones o salas conforme al uso destinado, facilita la marcha a través de espacios libres o de exposición; y así, si la

persistencia del patio central compromete el carácter compacto de la propuesta, las imposiciones del terreno son resueltas apelando a un neoclásico sentido de la simetría y la monumentalidad. Esta disociación, ya señalada, entre proyecto intelectual y práctica profesional (algo así como una imaginación arquitectónica estimulada por el extrañamiento, simultánea a una práctica constreñida por las miradas locales que habían convertido a Kronfuss en su asalariado), es acusada por la adición de todo nuevo testimonio.

Como hemos apuntado, entre el primer y el segundo proyecto de museo tienen lugar los viajes de estudio de Juan Kronfuss, y de ellos deriva buena parte de los relevamientos y dibujos mediante los cuales éste defenderá, crecientemente, el valor histórico y arquitectónico del patrimonio colonial. La cátedra (porteña primero, cordobesa luego), ciertos periódicos y revistas (en los que interviene con dibujos, planos y algunos textos), y un par de libros, son los soportes de esa cada vez más orgánica defensa. Entre 1915 y 1916, estrictamente los años de elaboración y construcción del segundo proyecto, Kronfuss mantiene una asidua colaboración con la porteña *Revista de Arquitectura*, plasmando también en ella la disociación antes referida.¹⁰

En ocasión del Salón de Córdoba, donde representa a la Dirección de Arquitectura con sus neoclásicos proyectos de Museo y Legislatura, Kronfuss anota aciertos y bemoles de los proyectos exhibidos, celebrando la iniciativa estatal pero agriando la mirada ante un conjunto de obras que encuentra escaso y adocenado. No hay, dice, entre ellas “manifestaciones de arte original, vale decir creaciones artísticas que se destaquen sobre las formas vulgarizadas en el conocimiento común”.¹¹ La condena parece caer sobre motivos y soluciones tan recurrentes como complacientes, de aquellas que “generalmente se amoldan a las modalidades docentes y gusto artístico del profesor”. Siendo un texto muy breve, sorprende la insistencia en ese carácter acomodaticio de las presentaciones, rápidamente reseñadas.

Resulta curioso, asimismo, que el único juicio positivo recaiga en un proyecto cuyo programa queda difuso. Se trata de un diseño de Acebal Soto, de inspiración colonial, en el cual Kronfuss reconoce “el único esfuerzo ponderable de una mente creadora”. A pesar de que el proyecto le merece ciertas observaciones relativas al desajuste entre planta y fachada, parece bastante notable que Kronfuss pone la originalidad del lado del *revival*; o, dicho de otro modo, que encuentra en el pasado colonial las fuerzas de la renovación arquitectónica.

Hay una correspondencia manifiesta entre la formulación de una idea de la arquitectura en tanto arte (como empresa personal, arriesgada y creadora) y la evaluación puntual de las obras efectivas. Pero hay, también, cierta correspondencia secreta entre esos principios generales, esos juicios parciales y la propia obra pasada y presente de Kronfuss. Es decir, Kronfuss ha estado allí exponiendo su obra reciente y ésta, a nadie puede escapársele, se mueve en los márgenes del sistema clásico. El interés relativo de sus proyectos deriva antes de su dominio del lenguaje (que autoriza ciertas marcas personales fuertes) que de la novedad estilística o su polemicidad intrínseca. Sin embargo, Kronfuss escribe:

“El artista que va por los caminos trillados, reproduciendo ideas y motivos vulgares, sólo es un oficiante profesional, que se acomoda al gusto de la muchedumbre y poda las alas de su idealismo para arrastrarse ante la democracia de la vulgaridad. Es claro que ha de reconocerse el inmenso sacrificio de tranquilidad y de bienestar que hace de sí mismo un arquitecto al entrar en la arena de la lucha con ideas propias, tratando de afirmar bizarramente su personalidad ante la crítica que le zahiere y la multitud que no le comprende...”¹²

Y aquí, nos parece, en momentos en que el segundo proyecto de museo aún se está construyendo y en que ha aparecido en Córdoba otro diseño de inspiración colonial; mientras escribe para una Buenos Aires en que el neocolonial, acaso aplanado

entre otros eclecticismos, ya tiene lugar; cuando se excusa de referirse a sus proyectos presentes sólo por ser suyos; aquí la profesión bien llevada es interrumpida por la reactivación de la herida del primer proyecto y por un claro sentido del precio de la profesionalización en provincias.¹³ Para Kronfuss ese precio es, hasta entrada la década del veinte, pensar en neocolonial y proyectar en neoclásico.

¹ Decreto 5500, 6/8/15, *Compilación...*, 1915, Ministerio de Obras Públicas e Industria [en adelante MOP].

² El proyecto se desarrolla entre agosto y noviembre, mes en que el constructor Ubaldo Emiliani y Kronfuss suscriben el contrato. Los planos definitivos están firmados por Kronfuss y el dibujante Donald Smith. *Expedientes 972, 972 A y 972 A bis*. La obra concluye el 31 de agosto de 1916 y el 28 de setiembre de ese año Deodoro Roca, ya Director, recibe las llaves. *Expediente N° 203*, Comunica haber recibido edificio, MOP, 1916, fs. 86 y 88 r., respectivamente.

³ “La construcción del nuevo edificio que para la instalación del Museo y taller de tapices se levanta en la Avenida Argentina, permitirá contar con espacio adecuado y suficiente para instalar debidamente las colecciones, especialmente la sala de pintura, donde podrán concurrir a trabajar cómodamente el público y los alumnos de la academia”. Cárcano, Ramón J., “Museo Provincial”, *Mensaje del Gobernador de Córdoba Dr. Ramón J. Cárcano*, 1° de Mayo de 1916, Talleres La Italia, Córdoba, 1916.

⁴ El primer dibujo corresponde a la fachada curva del Museo, envolvente frontal de la sala de pinturas, de cuyos extremos debían desprenderse radialmente las dos alas nunca construidas. Esta fachada principal, muy reconocible aún, fue privada desde el comienzo de las esculturas previstas para las hornacinas, reemplazadas por urnas. La segunda imagen permite advertir la planta del museo imaginado, con su *point* central destinado a la Sala de Pinturas y las mencionadas alas; en el ala izquierda se sucedían tres salas destinadas a amoblamiento colonial, y la derecha comprendía una sala etnográfica (la mayor) y una destinada a la exhibición de objetos varios. Puede observarse, también, la proyección de un corredor de circulación que comunicaba todos los espacios. Dada su ubicación concéntrica al patio, en que se prevé ahora ubicar los cañones, es probable que se tratara de una galería de inspiración *pompeyano*-colonial, cosa compatible con la observación de Cárcano sobre el remate. Finalmente, la tercer imagen permite observar la disposición del subsuelo -construido en 1916 en su módulo central, destinado a depósito-, en cuya ala izquierda se preveía una sala de Paleontología (la mayor), Cocina y Portería, y en cuya ala derecha se ubican la Tapicería (el Taller de Tapices), Dirección y baños.

⁵ Cárcano, Ramón J., “Dirección General de Arquitectura (Edificios públicos y de carácter monumental)”, *Mensaje...*, *cit.*.

⁶ Este principio de transparencia había sido tematizado insistentemente en el siglo XIX por

Violet le Duc y Labrousse; el primero fascinado por la arquitectura gótica y convencido de que la Arquitectura debía poder mostrar cómo estaba construida, el segundo defendiendo que la envolvente debía traducir la función.

⁷ El recurso a las líneas oblicuas -también presente en el diseño de la Sala de Sesiones de la Legislatura de la Provincia de Córdoba, proyectada por Kronfuss el mismo año-, y el diseño de plantas con formas novedosas, han sido señalados -entre otros por Gallardo y Tartarini- como una marca del barroco alemán extendido en Munich.

⁸ Aunque la subordinación de la Sala de Pinturas a la Academia podría haber alentado el (no datado) dibujo de Kronfuss, es improbable ya que la medida parece haber respondido más al desinterés del Museo Provincial -dirigido entonces por el colonialista Pablo Cabrera- en la sección, que al diseño de una política afirmativa de vinculación entre museo y Academia. Decreto 10120, *Compilación...*, 1922, MG. Queda por establecer la relación genética que el Taller de Tapices pueda haber tenido con la ulterior Academia de Artes Aplicadas.

⁹ En lo que hace a la cuestión presupuestaria, el proyecto a ejecutarse contó con aproximadamente 46.000 pesos, cifra inferior a la inicialmente prevista y que debió ser ajustada en el curso de la obra. Que las restricciones aumentaron lo sugieren el reemplazo -previsto ya en el contrato- de las esculturas por urnas, y el acondicionamiento del subsuelo en una fase sucesiva. Es probable que las perspectivas de continuar el programa de un edificio integral de museo se hayan visto desalentadas por el traslado de la sección colonial. Así, las ampliaciones previstas nunca fueron realizadas y, contra lo señalado por Page, tampoco guardan relación con las efectuadas en vísperas de las Bienales IKA, cuyos planos pueden consultarse en los expedientes citados. Cfr. Page, Carlos, “El Chalet...”, *op. cit.*. En lo que hace al complejo de Museo y Academias de Arte, virtualmente la idea fue retomada entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta, aunque nunca concretada.

¹⁰ Se trata de la revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura la cual, desde su primer número, asume como propia la preocupación por la arquitectura nacional. Entre mayo de 1915 y octubre de 1916 -números 5 y 6- su Director es el ya mencionado Héctor Greslebin. Gentile, Héctor, “Revista de Arquitectura”, *Diccionario...*, *op. cit.*. Kronfuss mantiene una presencia ininterrumpida en los números 1 a 6. Conforme lo ya señalado, sus intervenciones son mayormente gráficas: dibujos ilustrando el texto de la editorial “El estilo colonial” (Nº 2), nuevamente el frustrado proyecto de Facultad de Ciencias Exactas (acompañado de la Memoria Descriptiva en el Nº 3), ilustraciones para “Artes Decorativas Americanas”, de Ricardo Rojas (Nº 4), un motivo barroco-americano para la portada del Nº 5, y una breve nota sobre “La Exposición Artística de Córdoba” en el Nº 6. Kronfuss colabora luego de manera discontinua, entre otros con el citado “Casas Coloniales y Romanas...”.

¹¹ Kronfuss, Juan, “La exposición artística de Córdoba”, *Revista de Arquitectura...* Nº 6, Buenos Aires, junio de 1916, p. 10.

¹² Kronfuss, Juan, “La exposición artística...”, *op. cit.*, p. 9.

¹³ Un dato que merece ser relevado es que Kronfuss será uno de los contadísimos técnicos de la gestión Cárcano que la sobreviva.

8- Pinto

“Al volver de Santa Fe, terminado el bachillerato, recibí en Córdoba los consejos artísticos de un pintor que, casualmente, era también maestro de Butler: Don Honorio Mossi, hombre de una bondad inmensa, y él fue el que decidió, con su entusiasmo por mis progresos, mi carrera de pintor. Su invariable cariño me es disputado hoy por el propio Butler, quien, como yo, resultaría pintor de técnica moderna contra las ilusiones de Mossi, adicto a los reales cánones de la Academia de Milán donde había sido cofrade de Grosso, el pintor de la reina Margarita.”

Octavio Pinto por sí mismo¹

En 1916, la breve colección plástica de la provincia encontraba sus propios muros; el recinto inaugurado, llamado a permanecer eternamente inconcluso, llegaría a identificarse con ella hasta hace muy poco.² Si este continente fue fruto de políticos y arquitectos, su contenido inicial quedó representado por la serie de obras difícilmente adquiridas en el engarce secundario al mercado internacional, y por contadas -y también difíciles- piezas de un ámbito local en el cual la pintura era aún una práctica sin *campo*.³ Escasas e híbridas figuras de artista estaban surgiendo entonces del propio proceso de constitución de las artes plásticas como dominio particular; proceso, como hemos visto, alimentado por la circulación de figuras, experiencias y obras entre Córdoba y Buenos Aires pero, también -a través de ella o mediante contactos directos-, por los vínculos locales con Europa.

Dos de las figuras consolidadas en el giro de siglo, Genaro Pérez y Emilio Caraffa, han sido recurrentemente señaladas por biógrafos, memorialistas e historiadores como los arquetipos artísticos locales, y esto en virtud de ciertos datos distintivos.⁴ Por un lado, el notable relieve que Pérez llegó a tener como retratista de la clase dominante, a la que ofrecía un

espejo en el cual lograba verse a sí misma en su mejor ángulo. En gran medida, puede suponerse que ese protagonismo alimentó el borramiento de sus condiciones de existencia como artista, esto es, el subsidio de esta práctica por la *profesional* de magistrado.⁵ Por otro, el dinamismo cultural radicalmente nuevo que Caraffa pareció encarnar (en parte porque gozaba de disposiciones institucionales infrecuentes), indudablemente estimulado por una trayectoria formativa tempranamente cosmopolita frente a otras locales. Las notas regularmente adjudicadas a ambos personajes abonarían el sentido común que autorizó, mucho después, el bautismo de los museos municipal y provincial de bellas artes de Córdoba como Pérez (1943) y Caraffa (1950), respectivamente; extendido sentido común que adjudicaba al uno el remanente de un viejo orden tradicional y católico, y al otro el impulso moderno. Aunque podrían acumularse indicios que erosionan esas prenociones basta, de momento, con insistir en la necesidad de poner entre paréntesis ciertos conceptos -en especial el de una *modernidad* que funciona simultáneamente como objeto y clave de explicación- que acaban devorando las tensiones propias de sociedades atravesadas, como la que nos ocupa, por elementos de vieja y corta data.⁶

Sin negar el interés indiscutible de esas dos figuras, en parte ligado a su propia elaboración arquetípica, interesa apuntar las cuestiones que empujan a tematizar aquí otro personaje, comenzando por aquellas *a contrario*. En lo que hace a Genaro Pérez, éste constituye un caso bastante claro de artista *amateur* (la caracterización, se entiende, es sociológica) y, consecuentemente, expresa un momento de la plástica levemente anterior al que nos ocupa; momento en el cual muchos artistas *vocacionales* concedían pasivamente que su práctica artística viniera subsidiada por otro tipo de actividad *profesional* (en este caso la magistratura). El hecho de que Pérez, virtualmente, nunca saliera de Córdoba y debiera hacerse en ella de sus *modelos vivos*, fotografías y reproducciones ejemplares, dialoga con esa situación.⁷ Por lo demás, puesto que Pérez había fallecido en

1900 (cosa que, en sí misma, no lo excluye del plantel atendible), y dado el sesgo contemporáneo de la colección pública en formación, sus escasos ingresos a la misma parecen haber sido posteriores. En lo relativo a Emilio Caraffa, éste sólo llegó a Córdoba luego de su estancia porteña y su *tour* europeo, lo que permite leer más fluidamente muchas de sus innovaciones en tanto *importaciones* pero obliga, también, a pensar gran parte de su desenvolvimiento local como reconversión exitosa de créditos anteriores.

Frente a esas trayectorias, signadas por un provincianismo y un cosmopolitismo algo extremos, el caso Octavio Pinto reviste mayor interés; y esto, ante todo, porque Pinto es estrictamente un emergente de esa densificación de sucesos que, tanto en el plano del desenvolvimiento institucional, coleccionista y pictórico, cuanto en el de las representaciones del arte como ámbito particular, permiten postular un momento genético en la plástica local. Nacido en el interior provincial en 1890, descendiente de familias de abolengo, su vocación fue cultivada a lo largo de sus años escolares en Córdoba y, especialmente, durante su etapa en el jesuita Colegio de la Inmaculada Concepción, en Santa Fe (“¿Cuándo podré ver las obras famosas que conozco de memoria sólo a través de libros y reproducciones?”, había escrito Octavio desde allí).⁸ Posteriormente, su era universitaria en Córdoba será clave para su formación de taller con Honorio Mossi y para la urdimbre de una trama significativa de relaciones intelectuales y artísticas. Su consagración se teje en esta escena aunque, indiscutiblemente, ella es menos *local* de lo que suele acordarse, ya que si Buenos Aires y Europa vendrán luego, muchos de los hilos que comunican con esos espacios preexistían.

1916, precisamente, marca un punto de inflexión en el tránsito de Pinto a la condición de *artista*, situación que autoriza a leer en simultáneo, y casi paradigmáticamente, un momento del museo y del pintor singularmente indicativos del curso de la institucionalización de la plástica local. En efecto, el mismo año en que el museo encuentra sus muros, Pinto atraviesa una

serie de circunstancias cruciales para su conversión en uno de los principales artífices de las telas que allí irían a colgarse. En primer término, culmina la carrera de Abogado, final de ciclo de su formación universitaria e impulso definitivo para un cabal *fuera de campo*. En segundo, obtiene del gobierno provincial la beca de formación europea que le permitiría emprender su viaje de iniciación, así como reunir una serie de créditos que luego reconvertiría en diplomacia. Finalmente, logra vender a la Provincia su primer obra (*La iglesita azul*), ingresando con esto al fondo pictórico local y, consecuentemente, a su acotado panteón vernáculo.⁹ ¿Cómo el joven Pinto, nacido en Totoral, había llegado allí? Convergencia de regularidades de estructura y singularidades de temple; todo menos casualidad.

Octavio Pinto era un retoño de aquellas elites de origen hispánico que, sustentadas por su patrimonio terrateniente o comercial, se encontraban en plena recomposición en el giro de siglo.¹⁰ A grandes rasgos, el efecto combinado de la reorientación atlántica de la vida tardocolonial y, más de un siglo después, la integración de la región sudeste al modelo agroexportador (con el consecuente declive de la ciudad de Córdoba como intermediaria comercial y vial, y de la región norte como zona productiva) impondrán a esas elites el imperativo de reconvertir sus capitales tan felizmente como fuera posible. Más allá de diversificaciones propiamente económicas, notablemente hacia la actividad inmobiliaria, el carácter erosivo de esa transformación intentará ser contrarrestado mediante la carrera universitaria (en sí misma, suerte de pasaporte directo al ejercicio del poder), el cultivo del apellido (bien de prestigio que, decididamente, habilitaba ciertas permanencias dignas en la función pública), y una serie de operaciones de maximización de la distancia social (de las cuales la propia inauguración de las Salas de Pintura es un ejemplo). La vacilación de las condiciones de existencia del grupo no sólo es clara sino que, además, resulta exasperada en buena medida por la presencia de ciertas trayectorias ascendentes entre los representantes de la nueva inmigración española o italiana

(caso de Minetti en la industria primaria o Heriberto Martínez en la actividad comercial). Que esa fractura económica y sociológica contorneaba el punto de partida vital de Pinto resulta claro en la manera en que la tradición familiar subraya los elementos que hacían de la madre de Octavio un adecuado partido matrimonial para su padre: “No tiene fortuna, pero su familia pertenece por todas las ramas a los apellidos de más viejo abolengo de Córdoba. Su madre [Eulogia Roca Allende de Cires] es bisnieta [*sic*] del fundador de la ciudad”.¹¹ La caracterización es gráfica del modo en el cual las caídas económicas podían ser contrarrestadas por capitales de otro orden, entre ellos el linaje; y, dado el carácter estrecho y endogámico de esa elite, precisamente ese linaje proveía uno de los elementos que comunicaban a Octavio Pinto y Deodoro Roca desde la cuna: en efecto, la abuela materna del primero era medio hermana del padre del segundo.

El de los Pinto, pues, parece uno de esos esfuerzos bastante típicos de persistir en la elite mediante el título universitario; procura familiar que, según la propia hermana y biógrafa de Octavio, habría sido vivida en parte como imposición por un joven de tempranas aficiones artísticas.¹² No sorprende, por tanto, la instantánea mediante la cual Capdevila refiere al fin del ciclo universitario de Octavio:

“Toca en lo portentoso que este verdadero sectario del arte pudiese aprobar, siquiera con ínfima nota, sus exámenes de Código Civil. En fin: fue abogado. Y desde ese punto y momento redobló su desdén por toda magistratura judicial. Pero podría ser cónsul, a menos que ganase una beca”.¹³

El cuadro, si no exhaustivo, es al menos significativo. Pinto, que había ya obtenido un premio internacional, había sido habilitado para entrar en las lizas del derecho aplicado o buscar destinos mejores -que luego llegarían- en la carrera diplomática.¹⁴ Estrictamente dentro del ámbito jurídico, existían otras posibilidades de las cuales el propio Octavio parece haberse privado al rehusar su doctorado: la magistratura, que virtualmente

le repelía, y la docencia, perspectivas centrales para algunas figuras de las viejas generaciones y de la propia. En su caso, sin embargo, la beca aparecería oportunamente para liberarlo de una compulsión que, de manera muy nítida, no deseaba.

Si no llegaron a apasionarlo, sus estudios en Derecho -iniciados alrededor de 1909- ofrecieron a Octavio la ocasión de una intensa estadía cordobesa, a lo largo de la cual el joven estrecharía una cantidad de vínculos significativos personal e intelectualmente. Las tertulias que frecuentaba tanto como promovía reunían en aquellos años un heterogéneo grupo de notables, entre los que sobresalen varios de los nombres que llegarían luego a identificarse con el reformismo cordobés. Era liminar de aquella generación estimulante, el umbral de la década del diez es el momento de sus primeras intervenciones culturales; *La Quincena Literaria*, publicación incorporada como suplemento cultural de *La Voz del Interior* hacia 1911, sobresale entre ellas. Así evoca Adelina Pinto las frecuentes reuniones de los contertulios en la habitación-taller de Octavio, en la casa familiar de calle Tucumán:

“Las paredes se cubren hasta el techo con bocetos y estudios de cuadros propios y de maestros y amigos. Walter de Navazio, Gómez Cornet, Quirós, Bermúdez, Butler, y el cuarto no muy grande es sede de la peña donde se reúne, noche a noche, el grupo de los nuevos amigos; y de esas reuniones nace la idea de la fundación de ‘La Quincena Literaria’ [...]

El grupo de los asistentes más asiduos es bastante heterogéneo, completado por aprendices (ya que todos son muy jóvenes) de literatos, poetas, pintores, *dandys* y filósofos. Recuerdo con simpatía algunos nombres: Arturo Capdevila en primer lugar, por supuesto, por la admiración que despertaba su viva inteligencia; Deodoro Roca [...], Rafael Bonet [...], Raúl y Arturo Orgaz, calmo pensador el primero y arrebatado luchador el segundo; Arturo y Raúl Pinto Escalier [...], Pedro Centanaro, excelente pintor [...], Baquero Lazcano, poeta a lo Verlaine [...].

Benjamín y José Palacio; José Benjamín y Enrique Barros; el primo Felipe Moyano Cires, que perpetúa a todos con su afición a la fotografía; los hermanos Del Campillo; Lozada Echenique; Felipe y José María Crespo; Raúl, Oliverio y Carlos de Allende, primos de Deodoro, inteligentes, cáusticos críticos los tres; Eduardo y Julio Deheza, y algunos desperdiciados talentos como el de Emilio Pizarro, que se prodiga en irónicos epitafios de vivos y de muertos.

Carlos Astrada, que está por trasladarse a Alemania para profundizar su vocación filosófica.

Grandes músicos y lectores, Martín y Horacio Ferreira son ocasionales visitantes [...].

La muerte del joven poeta Baudilio Vásquez Ludueña nubla algunas de las veladas y las bibliotecas de los amigos acogen cariñosamente los preciosos libros encuadernados con primor [...].

Y entre los concurrentes más jóvenes que frecuentan la casa como amigos de Jorge [Pinto], Felipe Díaz, Sebastián y Juan Soler, y ya se advierte la irradiación universal que el talento de Sebastián promete; Jaime Roca [...], Santiago Beltrán Gavier [...].

Este grupo [...] se disgregó al alejarse de Córdoba Octavio, Capdevila, Astrada y otros.⁷¹⁵

Pese a los recortes imprescindibles, ni la extensión ni el interés de la cita decrecen. Todo lo que la biógrafa anota importa porque, frente a los consabidos deslices de la memoria, se urde una densa y verosímil red de figuras que, en efecto, coexistieron en más de una aventura. Precoces artistas y escritores (por un lado Pinto y el notable Centanaro, a los que hay que agregar al mencionado Butler, todos alumnos de Mossi; por otro, la inocultable centralidad de Capdevila en esta trama), y futuros reformistas (Roca, los Orgaz y Sebastián Soler, especialmente), heideggerianos (Carlos Astrada) y neocolonialistas (Jaime Roca)

convergían, pues, en esa escena que tenía en la Universidad su usina y en la cual intelectuales y artistas, figuras cuyos contornos permanecían en parte imprecisos, buscaban sus propias armas. Cuando Octavio, recibido, se aleje de su designio universitario persistirá, no obstante, lo más denso de esa red amenamente tejida en la comunidad de determinaciones, gustos y -en menor grado- opiniones. Y eso ocurre inmediatamente.

También en 1916, como se ha dicho, Pinto obtuvo la beca de formación europea invocada por Capdevila: “Ha de ponerse en las cuentas de la divina bondad, que Octavio Pinto, flamante abogado, alcanzase de la Legislatura Provincial la beca que decimos, para trasladarse a Europa [...] Lo merecía”.¹⁶ Asimismo, a fines de ese año vendía a la Provincia *La iglesita azul* (exhibida en 1915 en el Salón Nacional), su última obra antes de viajar a Europa y la primera en ingresar a la colección provincial.¹⁷ En verdad, si la compra constituyó un estímulo adicional al inminente viaje, parece haber -contra la apreciación de Capdevila- más que providencia en estos logros: no se trataba sólo de un artista joven y promisorio ya acreditado por un medio internacional sino, también, de un integrante del círculo que había acompañado el contemporáneo ascenso radical. Puesto que el régimen de becas no había sido aún normalizado, su carácter discrecional obliga a advertir que esta convergencia de reconocimientos sólo pudo tener lugar en la segunda mitad del año, esto es, una vez que Eufrasio Loza se convirtió en el primer gobernador radical de la Provincia y Deodoro Roca, cuya intimidad con Pinto hemos señalado, en Director del Museo Provincial.

Así, más parte de la apretada trama local que de toda predestinación vocacional o celestial, la conjunción de beca de formación europea y venta de *La iglesita azul* aproximó a Octavio al puerto, donde le esperaba aún un auspicioso agasajo. En efecto, tal como anunciaban medios locales, antes de su partida la porteña revista *Nosotros* ofrecería una comida en su honor.¹⁸ Fundada en 1907 por los italianos Roberto Giusti y Alfredo Bianchi, entonces estudiantes de letras, *Nosotros* contaba ya con

una amplia aceptación en el ámbito cultural y con un heterogéneo conjunto de colaboradores. Entre los presentes, además de los fundadores, estaban José Ingenieros (organizador del evento), Manuel Gálvez, José Monner Sans, Arturo Pinto Escalier (universitario de Córdoba de origen boliviano, ya mencionado), Mario Biale Laprida (estimamos, hijo de Biale Massé) y Jorge Bunge.¹⁹ También fue invitado el crítico Julio Noé, otro pasajero ilustre del barco que conduciría a Europa a Octavio, a quien desde allí lo unirá una larga amistad. En el evento se leyeron cordobeses versos dedicados a Pinto por Capdevila (“Así a la Patria, sin partir en vano, tú la amarás...”) y Ricardo Casterán (“Octavio, las musas lo quieren, por eso te vas a París...”).²⁰ Cuando el *Infanta Isabel* zarpó hacia el viejo continente contaba entre su distinguido pasaje al pintor, al crítico y, también, al filósofo español Ortega y Gasset, en su primer retorno. Y entonces, y así, comenzó el viaje; viaje de formación, de consagración y de tránsito a una condición cosmopolita que Pinto ya no abandonaría.

El recorrido europeo de Octavio es muy significativo, y esto en dos órdenes.²¹ Por un lado, porque iniciado con auspicios parisinos describe una geografía que se aleja de la frecuente entre los artistas del ámbito porteño desde fines del siglo XIX -con los cuales, puede sugerirse, comparte las fantasías pero no las realizaciones. Por otro, porque el mapa alternativo trazado por Pinto expresa mucho más que un derrotero individual, reenviando a una suerte de patrón de mediana duración entre los artistas locales. Ese patrón, antes que centros urbanos, determina destinos nacionales alternativos en los cuales las perspectivas de formación visual y técnica guardan una relación más equilibrada con las de acumulación de capital social. Así, mientras que los viajes emprendidos por Schiaffino y Sívori en la década del ochenta habían privilegiado París por reconocer en ella “el centro artístico por excelencia”, en los mimos años José María Ortiz -en Europa entre 1882 y 1898, merced a sucesivas becas provincial y nacional- elegía España (Sevilla y Vigo) para su asentamiento.²² O, así también, a fines de los ochenta Herminio

Malvino escogía España como destino de su *tour* europeo, y aún entre 1907 y 1914 Emiliano Gómez Clara convertía a Italia en el espacio privilegiado de su beca. El viaje de Pinto sucede al de estos artistas y antecede al del primer grupo beneficiario del régimen de becas implantado en 1922; y no resulta excesivo recordar aquí que estos becarios (Antonio Pedone, Francisco Vidal y Héctor Valazza, a quienes se sumará José Malanca) harán de San Gimignano un punto central de su viaje europeo.

La acumulación es indicativa: París, que casi todos conocieron y que algunos añoraron, no fue el centro de los viajes cordobeses.²³ Frente a su irradiación, España e Italia se dibujan como destinos más firmes, lo que en cierto modo hace sistema con la constitución del núcleo original de la colección pública de la Provincia. La cuestión es interesante porque, en todo caso, si la conformación de esa colección entre 1911 y 1916 estuvo signada por ciertas imposiciones del mercado internacional (al cual sólo pudo plegarse en forma extremadamente subsidiaria), los destinos de los becarios cordobeses sugieren el revés del asunto: que la elisión del centro también era posible. Sin ánimo de exagerar la independencia de los artistas locales -es verosímil que ciertas elecciones fueran parcialmente alentadas por los costos relativos de ciudades y países-, sus opciones parecen haber sido estimuladas también por otros factores; muy notablemente, una mayor comodidad de desenvolvimiento personal y social en espacios ensombrecidos por la París del giro de siglo. En términos estéticos, esta comodidad es favorecida por la familiaridad con un universo visual dominado por la pintura académica, frente al cual los elementos modernistas (de los cuales el MNBA tuvo algunos tempranos ejemplos) ingresan en breves dosis. En términos sociológicos, la misma dialoga indiscutiblemente con una inorgánica red de vínculos y circulaciones anteriores, especialmente marcada a escala hispanoamericana.

No se trata de que Pinto rehusase París; por el contrario, su gusto por los impresionistas franceses era manifiesto desde la adolescencia y -como auspiciaban los versos de Casterán- ella fue

el primer objetivo del viaje de Octavio. Sin embargo, aunque pasó allí casi un año recorriendo museos (el Louvre, especialmente) y tomando apuntes, la escasez de referencias parisinas contrasta con la abigarrada notación de encuentros, amistades y destinos españoles, y refuerza la hipótesis de una difícil inserción.²⁴ Así, París parece ante todo la puerta de entrada a un continente cuya mayor riqueza es España, donde concentra su estadía entre 1918 y 1921. La España de Pinto es un espacio heterogéneo en el cual el joven se mueve sin sobresaltos, alternando sedes del patrimonio pictórico europeo (el Madrid del Prado), paisajes agrestes y pequeños pueblos. Ávila, Salamanca, Santillana del Mar, en dirección norte; Toledo, Granada, Ronda, en dirección sur; en el medio, Tánger y Tetúan (entonces protectorado español); finalmente, casi dos años, Palma de Mallorca. Hasta donde podemos ver, la modernista Barcelona es la ciudad ausente de este corte casi vertical del espacio español, aunque sus exponentes lleguen, también en pequeñas dosis, por otras vías. Madrid es la llave de este universo, ante todo, por cumplir cabalmente su función aglutinadora de obras, intelectuales y artistas.²⁵ Pinto permanece en la ciudad durante 1918 y ese año es, ciertamente, uno de franca acumulación de capital social.

Madrid constituye un microcosmos en el cual Octavio sí sabrá insertarse. Allí será alumno de Ricardo y Pilar Baroja, y contertulio de los artistas Moreno Carbonero, Anselmo Miguel Nieto, Santiago Rusiñol, Valentín de Zubiaurre y Joaquim Mir; los escritores Pío Baroja y Azorín (José Martínez Ruiz); el crítico Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal) y los filósofos Unamuno y Ortega. En Santillana conocerá luego a Amado Nervo, a quien, según Capdevila, acordó ilustrar *El estanque de los lotos*, publicado en 1919, año de la muerte del poeta mexicano. Pese a la heterogeneidad, casi contra ella, la serie de personajes se vuelve tal por los elementos que los unen entonces pero, también, por aquellos que los unirían en el futuro.

En primer término, pese a las divergencias estéticas (del academicismo de Moreno Carbonero al modernismo de

Mir), etarias (excepto Gutiérrez Abascal, todos son mayores que Octavio), o políticas (del anarquismo ya apaciguado de Azorín al inminente republicanismo del citado crítico), se trata de un elenco central en la cultura madrileña; grupo que convive en tertulias y *vernisagges* y que goza de un marcado reconocimiento en tanto tal. Así Azorín, Baroja y Unamuno representan el núcleo de lo que el primero dio en llamar (a despecho del segundo) “Generación del 98”, y en efecto comparten, al menos, ciertas preocupaciones formales, la disposición a dialogar con el modernismo latinoamericano (la presencia de Nervo en España no es casualidad), y un marcado impulso de *revisión* de España. Y así, también, pueden rastrearse los múltiples vínculos que comunican, desde fines del siglo XIX, la era académica de un artista como Nieto con Azorín o Moreno Carbonero (su profesor en San Fernando), o las búsquedas parisinas de Rusiñol y Zuloaga, o la postrera defensa del “arte nuevo” por Juan de La Encina (por él identificado, precisamente, con Zuloaga y Zubiaurre).²⁶

Más allá de ese mundillo español condensado en Madrid, hay una segunda cuestión que vincula a muchos de estos personajes e interesa especialmente. Si no todas, la mayoría de estas figuras sostiene relaciones asiduas con el espacio americano, notablemente con Buenos Aires, y las sostendrá en el futuro. La tendencia es muy clara desde los *noventayochistas*, protagonistas centrales en la recomposición de un tejido cultural hispanoamericano. Unamuno, colaborador de *La Nación* desde finales del siglo, lo era aún en 1917, cuando Ortega concluía su primer viaje a la Argentina, y Azorín había comenzado a hacer lo propio con *La Prensa* en 1916. Y esto que pasaba en el ámbito de la literatura, el periodismo o la filosofía tenía su correlato en la plástica, muy claramente desde el Centenario: Moreno Carbonero, pintor de los Borbones, presentó entonces la primera versión de *La fundación de Buenos Aires*, obsequiada a la Argentina por Alfonso XIII, y la Exposición Internacional reunió obras de Anselmo Nieto (Medalla de Oro), Valentín de Zubiaurre (Segunda Medalla) y Santiago Rusiñol, ente otras ampliamente

celebradas como las de Anglada Camarassa e Ignacio Zuloaga.²⁷ Rusiñol participó personalmente de los festejos, expuso fuera de concurso, vendió su *Otoñal* a la CNBA, anduvo y redactó entonces *Un viaje al Plata*.²⁸ Ya en 1916, también Mir llegará a Witcomb de mano del *marchand* Justo Bou. Y ese estado regular del contacto con España fijaba en parte las coordenadas en que se iniciaría el viaje de Octavio.

Promediando la beca europea de Pinto, en Córdoba estallaró una Reforma Universitaria a la que ya nada parece unirlo.²⁹ Sin embargo, los retornos de ese futuro rehusado describirán sinuosos recorridos. En 1922, Bou traerá personalmente a Romero de Torres y un simbolista Nieto a Witcomb. Pinto, ya “un pintor de técnica moderna”, ha regresado. Mucho después, en España sobrevendrá la guerra civil, y Azorín y Nieto huirán de ella -el primero a París, el segundo a la Argentina-, mientras Juan de la Encina -funcionario de la Segunda República- toma la ruta del exilio mexicano. Se refugiará allí en la Casa de España (origen del Colegio de México), espacio de convergencia de republicanos españoles y reformistas latinoamericanos asociado, entre otras cosas, al surgimiento del Fondo de Cultura Económica.³⁰ De este modo, quien en 1919 había dicho de Octavio “nos ha traído el sol vibrante de África, aprisionado en sus apuntes”, enlazaba a fines de los treinta a la evolución continental de un movimiento que Pinto había alimentado en su origen tanto como eludido en su destino.³¹

Concluida la beca, Pinto cumplirá funciones diplomáticas en China, Brasil y Uruguay -donde lo encontraría la muerte en 1941-, gozando así de un apenas disimulado mecenazgo estatal que venía a prolongar las facilidades de su anterior condición: sustento y viaje eran las piezas comunes. Incluso cuando Pinto, cuyo reconocimiento también forjaron múltiples salones, estuviese en condiciones de pretender y obtener premios, o de vender obras a museos y particulares, lo cierto es que ese capital que también se cotizaba, su cosmopolitismo, fue tanto sostenido como acumulado merced a un aval estatal que reposaba en los

mismos viejos resortes clasistas y familiares de los que parecía haberse alejado. Y, en este sentido, su virtual emancipación *en tanto artista* muestra también su perfil más heterónimo, puesto que una perspectiva tal derivaba estrechamente del favor del núcleo duro del poder (resulta gráfico, en este punto, que uno de los personajes que lo reclame para una misión diplomática, la del Brasil, haya sido Cárcano). En algún sentido, el derrotero del Pinto maduro arroja nueva luz sobre cierto episodio de infancia: “Octavio pintó -como para tomar posesión- encima de la puerta de entrada, cinco grandes letras en oro y azul: *Taller*; y más abajo, sobre la puerta misma, un misterioso lema: ‘El arte por el Arte’...”.³² Y es que esa pretensión de crear un lugar ajeno a todo compromiso sociológico no hacía más que poner de relieve todo lo que la unía a una específica situación, que permitía ir y venir de conservadores a levantiscos, antes que por toda consideración ideológica o estilística, porque encontraba en su concierto sus propias condiciones de existencia.³³

En el arco vital descrito por Octavio, la beca había servido para operar el tránsito de la academia al arte “de técnica moderna”; y ésta, verosímelmente, era una evolución que en España podía tener lugar, por un lado, en virtud de los lazos preexistentes y, por otro, precipitando la sincronía artística con Nieto, Rusiñol o Zuloaga. Si allí la diferencia se medía respecto de Moreno Carbonero, aquí se establecía frente a Mossi, maestro que finalmente vinculaba una casi secular dinastía que iba del viejo Cony a Butler. La diversificación formal que sucede a la experiencia europea, sólo sugerida aquí en sus trazos más evidentes, acompañará el ciclo de institucionalización de la plástica como espacio social precisado, a su vez, de sus propios espacios físicos. Buenos Aires, con su adelanto institucional y su magnetismo de capital sudamericana, pudo ser tanto la llave (en tanto centro de las redes sociales que alentaban los intercambios) como la traba (dada su marcada ansiedad de acumulación de capital social y simbólico). Una vez abierta la puerta, sin embargo, el mapa se expandía y complejizaba.

¹ La frase pertenece a una autobiografía publicada en la década del veinte por la revista *Áurea*, citada en Pinto, Adelina, *op. cit.*

² Aludimos a la inauguración del Palacio Ferreyra como sede de exposiciones de la colección plástica permanente de la Provincia, oficialmente concretada el 17 de octubre de 2007. La propia elección de esa fecha para el evento, así como el polémico y accidentado bautizo del mismo como Museo Superior de Bellas Artes Evita, serían motivo de una completa tesis -algo recientemente emprendido por Lucía Tamagnini.

³ Es preciso insistir en esto. Las instancias oficiales de formación, como la Academia, tenían una aún breve historia. Más todavía, muy recientemente habían comenzado a asistir allí algunos de los varones que acabarían constituyendo el efectivo núcleo de consagrados, siendo hasta entonces la formación en talleres particulares, relevada por el propio Pinto, lo más habitual. En lo relativo a ámbitos de exposición y consagración, el intento más claro de erigir una instancia regular de muestra y concurso, innegablemente el del Ateneo, había tenido desde 1899 un crepúsculo tan veloz como su despertar de 1896; en tal sentido, si los espacios particulares de exposición de obras mantuvieron un anárquico monopolio de la exhibición entre la primera fecha y 1914 -momento de inauguración de las Salas de Pintura- sólo el Salón de Córdoba, iniciado en 1916, reasumirá el propósito de instalar un evento signado por la periodicidad. Si se atiende a las figuras de artista que había consagrado el Ateneo, se advierte asimismo que casi ninguna de ellas vive exclusivamente *de y para* (nuevamente Weber) la pintura, siendo bien el patrimonio familiar, bien la función pública (el caso de Pérez es paradigmático a este respecto), bien la subsidiaria tarea docente (y aquí el caso por excelencia es Caraffa), el soporte material más habitual de una práctica que aún no encontraba su mercado. Por lo demás, la regularización del sistema de becas de formación europea deberá esperar al año 1922. Aunque, como se advierte, creemos que el propio evento que nos ocupa contribuyó de manera significativa a transformar esa situación, los condicionamientos efectivos que ella planteaba a la práctica artística no pueden ser desconocidos. Muchas de las experiencias relevadas en forma genérica (las de Fasce y Bobone, entre ellas) requieren aún de buenas aproximaciones monográficas, tarea que, como es evidente, no puede efectuarse aquí. María Victoria López ha comenzado reciente y felizmente a desbrozar el complejo mundo del *Ateneo de Córdoba*; sus avances muestran en qué medida esta asociación cultural extraoficial estuvo permeada por la lógica universitaria y, consecuentemente, privilegió a las corporaciones incluidas en la Universidad (sus socios activos podrían ser “Los Académicos o Catedráticos Titulares [y suplentes -agregado manuscrito] de la Universidad“) y a las recientemente excluidas de ella (“los Catedráticos de Ciencias Sagradas del Seminario Conciliar que deseen incorporarse”), frente a una segunda e indeterminada línea de figuras “nombradas por la Junta Directiva en mérito de su notoria competencia en Ciencias, Bellas Letras y Bellas Artes”, y una tercera de pretendientes que debían postularse presentando un trabajo. Como se advierte, sólo en el primer caso los créditos venían *dados*, y esto pese al primordial objetivo de la asociación, cultivar “las Ciencias, las Bellas Letras y las Bellas Artes”. Las citas corresponden a los *Estatutos* de 1894 y han sido tomadas de María Victoria López, *El Ateneo cordobés. Un aporte a la historiografía del arte de Córdoba*, Informe Final de Beca U+C, Universidad para la Comunidad, Córdoba, 2007 (mimeo). Sobre el difícil equilibrio entre las modalidades amateur y profesional de la práctica artística y su relación con otros sustentos, muy especialmente los derivados de los títulos de Abogado

y Doctor, se ha avanzado a grandes trazos y de manera comparativa en Agüero, Ana Clarisa, “Trayectorias divergentes. Derecho, Universidad y cultura en el giro de siglo cordobés”, *Miradas alternativas. Revista de Ciencias Sociales*, Año 3, Nº 4, Centro de Documentación Histórica del Archivo del Poder Judicial, Córdoba, 2008.

⁴ Al margen de las biografías y memorias que cimentaron el primado de estas figuras en el panteón, y establecieron su conflicto estructural, Marcelo Nusenovich y Tomás Bondone han dedicado numerosos y medulares trabajos a las figuras de Pérez y Caraffa, respectivamente. Entre ellos: Nusenovich, Marcelo, “Precursores del Arte y la Sociedad cordobesa”, *Avances* Nº 4, CIFYH, Córdoba, 2000-2001; “La *Vida* de Jenaro Pérez”, *Avances* Nº 5, CIFYH, Córdoba, 2001-2002; “El triunfo de la fe. Genaro Pérez y el retrato de la venerable Catalina de María Rodríguez (1896)”, *Tres ensayos...op. cit.*. Bondone, Tomás, “Emilio Caraffa y el gusto de una época”, *Estudios* Nº 2, CEA-UNC, Córdoba, 1993; “En torno a la Academia. Emilio Caraffa y las prácticas artísticas en Córdoba”, *Avances* Nº 4, CIFYH, Córdoba, 2000-2001; “Emilio Caraffa y la génesis de una modernidad artística en Córdoba”, *Avances* Nº 7, CIFYH, Córdoba, 2003-2004. También puede verse Nusenovich sobre Caraffa, “El triunfo del amor...”, *op. cit.*

⁵ Incluso el título que su biógrafo dio al texto canónico sobre Pérez permite advertir este borramiento, puesto que el énfasis en su duplicidad de magistrado y artista sólo se sostiene en la medida en que prime el segundo término, que es el que en verdad empuja al ejercicio biográfico. Moyano López, Rafael, *op. cit.*

⁶ Se han señalado las implicancias de este uso tautológico de las nociones de *modernidad* y *tradición* en la historiografía local en Agüero, Ana Clarisa, “Modernidad, historiografía y periferia. Un estado de la historia cultural de la modernización en Córdoba”, *III Jornadas de Encuentro Interdisciplinario y de actualización: “Las Ciencias Sociales y Humanas en Córdoba*. CIFYH-UNC, 2002 (CD). Respecto del relativo desajuste de su imposición a las figuras de Caraffa y Pérez, hemos avanzado en Agüero, Ana Clarisa, “Artes plásticas en la Córdoba del cambio de siglo: acerca de lo tradicional o moderno de una práctica”, Trabajo Final para el curso *Tradición clásica y modernidad*, dictado en 2003 por el Dr. José Emilio Burucúa en el marco del Doctorado en Artes de la UNC, Córdoba, 2004 (mimeo).

⁷ Su biógrafo admite como único probable desplazamiento un viaje a Buenos Aires en 1882, en ocasión de su envío a la Exposición Continental. Moyano López, Rafael, *op. cit.*

⁸ Citado en Pinto, Adelina, *op. cit.*, p. 23.

⁹ En rigor, titulación, beca y venta de la obra se solapan en unos pocos meses a fines de ese año, lo cual, como veremos, tampoco es azaroso.

¹⁰ Habida cuenta del tardío dominio del espacio sur, aquel patrimonio terrateniente se concentró hasta las últimas décadas del siglo XIX en la franja norte de la provincia. En tal sentido, no es casualidad que aquellas viejas aristocracias, que obtenían sus mayores réditos sociales y simbólicos en la ciudad, tuvieran su correlato (y aún su fundamento) económico en el circuito de estancias del norte; sus apellidos reverberarían sobre ellas durante décadas, incluso perdidas. Entre quienes pudieron conservarlas, al menos parcialmente, el giro de siglo vio operar la reconversión del espacio productivo en espacio de recreo. Aunque otros sólo pudieron conservar de ellas recuerdos de niñez, aquel viejo esplendor funcionó durablemente como imaginación complaciente de una edad de oro de los viejos apellidos; grupo construido como elite en un frecuente ir y venir

del campo a la ciudad. Quizás huelga recordarlo, pero ése ámbito en que se había urdido la Liga de Gobernadores pudo ser, aún en 1913, el espacio que un envejecido Julio A. Roca recorriera a caballo, de estancia en estancia, para felicitar a Cárcano por su victoria electoral. En tal sentido, el protagonismo que Totoral -pueblo natal de Octavio-, Tulumba, Ischilín o Ascochinga evidencian en la evocación de varias generaciones (incluida la reformista), es todo menos casualidad. Al propio Cárcano el norte le había llegado por vía materna; a Octavio Pinto y Deodoro Roca les llegó por ambos lados. Hay en todo esto un gran tema de investigación; esperamos poder incursionar próximamente en el tejido imaginario de esa geografía.

¹¹ Pinto, Adelina, *op. cit.*

¹² Sobre el disgusto de Octavio frente a la carrera obligada, apunta: “Terminados los seis años del bachillerato, retorna a Córdoba, para ingresar a la Universidad. Por complacer al padre, se inscribe en la Facultad de Derecho. [...] Como no era ésa su verdadera vocación, no fue en Derecho un alumno brillante, aunque se interesó grandemente en el Derecho Romano; el Derecho Penal [...]. También el Derecho Internacional lo atraía e interesaba mucho; y grandemente le sirvió, años después, en sus funciones diplomáticas”. Pinto, Adelina, *op. cit.*, p. 24.

¹³ Capdevila, Arturo, *El pintor Octavio Pinto*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1943, p. 5.

¹⁴ Pinto había recibido en 1915 el Primer Premio en la Exposición de San Francisco de California; en esa ocasión, recibió de “sus amigos” un pergamino con una viñeta de Camilloni dedicado, entre otros, por Monseñor Pablo Cabrera, Benjamín Palacio, Arturo Capdevila, Rafael Bonet, Ernesto Gavier, Telasco Castellanos, Deodoro Roca, Raúl A. Orgaz, Juan Dussaut, Vicente Rossi y el propio Camilloni. La heterogeneidad etaria, ideológica y ocupacional es evidente, aunque resulta atenuada por la común cercanía -incluso si subordinada- al campo del poder real. El pergamino puede verse en el Museo Octavio Pinto de Villa del Totoral. Tanto Pinto como Roca (pintor por afición, como Octavio era aficionado a los sonetos) dedicaron en distintos momentos telas al cercano paraje de Ongamira, el cual habrían descubierto en complicidad (Pinto, *op. cit.*, p. 46). Se trata de *Numen tutelar de Ongai* (1910) y *Ongamira* (1935), respectivamente, obras que pertenecen al MPBA.

¹⁵ Pinto, Adelina, *op. cit.*, pp. 31-33.

¹⁶ Capdevila, Arturo, *op. cit.*, p. 5. La ley 2539 otorgaba la beca y le fijaba condiciones. La misma se extendería durante cuatro años -de 1917 a 1920- con el beneficio de 150 pesos oro mensuales. El becario, por su parte, quedaba comprometido a enviar una obra por año y a prestar servicios a la provincia durante dos años desde el momento de su regreso. *Compilación.....*, 1916, MG, p. 1069. Octavio zarpó a Europa el 3 de enero de 1917. Adelina Pinto señala que la duración de la beca concedida fue de cinco años, por lo que parece probable que Octavio gozara de una extensión de la misma. Su retorno se produce recién a mediados de 1921, en ocasión de la muerte de su madre, virtualmente seis meses antes de cumplirse ese quinto año. Una explicación diversa podría ofrecer el hecho de que Octavio recibió, alrededor de 1918, una pensión del gobierno español para instalarse a pintar durante un año en la Cartuja del Paular (Pinto, Adelina, *op. cit.*, p. 67), próxima a Madrid, lo que podría haber redundado en la prolongación de la estancia.

¹⁷ Decreto del 22/12/16, *Compilación.....*, 1916, MG, pp. 1036-1037. Como hemos

apuntado, la compra representó una inversión de \$ 1000.

¹⁸ El vínculo puntual debe haberse remontado a la edición por *Nosotros de El poema de Nemifar*, de Arturo Capdevila, ilustrado por Octavio Pinto e impreso en Córdoba por Vicente Rossi en 1915.

¹⁹ Pinto, Adelina, *op. cit.*, pp. 57 a 60.

²⁰ Los versos son citados en Pinto, Adelina, *op. cit.*, p. 58.

²¹ Puesto que la biografía de Adelina Pinto releva una parte sustantiva de los destinos escogidos y las relaciones tejidas, lo que intentamos aquí es resituar, a contrapelo del registro biográfico, las grandes coordenadas geográficas y sociológicas de ese desplazamiento. Respecto de los viajes cordobeses, algunas hipótesis fueron anticipadas en Agüero, Ana Clarisa, “Artes plásticas en la Córdoba...”, *op. cit.*; para un panorama comparativo más amplio, ver Otero, Romina, “Viajes y Paisajes”, en *Territorios del paisaje*, *op. cit.*.

²² Las palabras, citadas por Malosetti Costa (*op. cit.*, p. 187), pertenecen a Schiaffino. Mientras que Sívori había partido en 1883 sostenido por su propia familia y se había instalado directamente en París, Schiaffino -que viaja en 1884 y pasa antes un año en Venecia- admitirá luego que su primera opción había obedecido al deseo de complacer a su maestro, puesto que él sabía que en ese tiempo “la enseñanza artística no estaba organizada sino en París” (Malosetti Costa, *op. cit.*, p. 190). Conforme los contemporáneos envíos periodísticos de Sívori, “Francia está a la cabeza del arte mismo, no sólo en pintura sino también en escultura y si los demás países artísticos están en decadencia es debido a los gobiernos que no se ocupan para nada de arte”. Citado por Malosetti Costa, *op. cit.*, p. 201.

²³ Incluso podría apuntarse que el recorrido europeo de Caraffa -como dijimos, previo a su instalación en Córdoba- guarda más familiaridad con el tipo de viaje cordobés que porteño. En efecto, luego de su formación rosarina y su breve estadía en Buenos Aires, el catamarqueño se lanzará (gozando para ello de una beca concedida por el PEN entre 1885 y 1891) a una Europa que tiene a España e Italia por verdaderos centros.

²⁴ Pinto, Adelina, *op. cit.*, pp. 61-62.

²⁵ Los contrastes de la ruta española de Pinto son evocados con perplejidad por Capdevila: “...de pronto, supimos que había cambiado sus Madriles por no sé qué lejanas montañas, y que renunciando a Vianas y Parises, se había quedado a pintar en fragoso confin. En suma: que bajo rústico techo y en vecindad y contacto de humildes pastores, se había vuelto cartujo de la pintura. (Como también lo fue en Mallorca, entre los olivares, años después)”. Capdevila, Arturo, *op. cit.* p. 6.

²⁶ Nuevamente, las referencias biográficas remiten a múltiples fuentes, en ocasiones por demás positivas. Entre las fundamentales, MNBA, *120 años de pintura española...cit.*; MNBA, *Guía del Museo Nacional...cit.*; Martínez Novillo, Álvaro, “Pavana para un museo difunto (A propósito de un libro de Dolores Jiménez-Blanco)”, www.cuentayrazon.org, N° 51.

²⁷ Puede apuntarse también que Valentín de Zubiaurre había obtenido la Medalla de Oro en la misma exposición de California en la que Octavio resultó premiado en 1915.

²⁸ Como anticipamos, es probable que al recorrido que estimuló ese libro deba adjudicarse

la presencia del *Paisaje de Mallorca* en la colección cordobesa. Rusiñol, Santiago, *Un viaje al Plata*, Prieto y Compañía editores, Madrid, 1911. También Zuloaga vendió entonces a la CNBA su atrapante *Brujas de San Millán*, la que accedió así, como *Otoñal*, al MNBA.

²⁹ Y esto a pesar de ciertos pronunciamientos relativos: “Siento un irremisible desdén ante ciertas colmenas universitarias. ¿Nuevos y gordos zánganos deberán llenarla siempre?”. Citado en Capdevila, *op. cit.*, p. 7.

³⁰ Sobre el particular, ver Sorá, Gustavo, “Misión de la edición para una cultura en crisis. El Fondo de Cultura Económica y el americanismo en tierra firme”, Carlos Altamirano (Dir.), *Entre cultura y política: historia de los intelectuales en América Latina*, Katz Editores, Buenos Aires, 2008.

³¹ Citado en Pinto, Adelina, *op. cit.*, p. 64. Llevar a sus últimas consecuencias esta perspectiva de escala hispanoamericana puede contribuir a entender mejor cómo, en la mediana duración, fue posible que parte del exilio de Rafael Alberti tuviera lugar en la interior Totoral, cuna de Octavio, en casa del reformista Aráoz Alfaro.

³² Pinto, Adelina, *op. cit.*, p. 27.

³³ “Los sostenedores del arte por el arte, ocupan en el campo intelectual una posición *estructuralmente* ambigua, por lo que se soportan de manera doble las contradicciones inherentes a las contradicciones de la posición, ya de por sí ambigua, de la fracción intelectual y artística en la estructura de la clase dominante.” Bourdieu, Pierre, “Campo de poder...”, *Campo de Poder...*, *cit.*, p. 109. A más de fracción dominada de la clase dominante, se trata de figuras que reniegan tanto de los defensores del arte burgués como de los detentores de un arte popular.

A modo de cierre

Entre 1911 y 1916, el Museo Politécnico de la Provincia de Córdoba fue la materia de una transformación de signo culturalista, que afectó todas sus dimensiones: tipología institucional, edificación y conducta coleccionista expresaron ese giro que puede, por lo tanto, ser rastreado en cada una de ellas. En el plano tipológico, la transformación condujo a la aparición de un museo *orientado*, que describió el tránsito entre el museo *generalista* diseñado en 1887 y la serie de museos *especializados* resultante entre 1919 y 1930. En términos de comportamiento coleccionista, ella se expresó en la reconcentración en torno a la sección histórica y en el marcado privilegio dado a una sección que, como la artística, partía de un vacío e instalaba una demanda que no podía ser saldada localmente. En el plano edilicio, la consistencia real de la colección de 1911 (histórica) y el deseo de su despliegue futuro (artístico) guiaron sucesivamente el diseño de dos proyectos: uno, un fracaso constructivo de extremo interés cultural; el otro, una solución canónica capaz de expresar soberbiamente el sentido total del cambio. Puesto que el libro ha intentado mostrar menudamente tanto la evolución particular de las diversas dimensiones implicadas como el carácter unitario del movimiento, todo esto ha sido ya formulado, sugerido o ilustrado. Señalemos ahora, al menos en forma sumaria, algunos de los aspectos sociológicos y culturales generales iluminados por el análisis micro del *evento* que este trabajo postula y tematiza.

En primer término, es evidente a esta altura que la transformación del museo sólo pudo tener lugar merced a la intensificación del contacto con otros centros. Buenos Aires, especialmente, ciudad con la que sostuvo una compleja relación de proyección y contraste, endeudamiento y denegación; pero también, mediante caminos más sinuosos y menos regulares, diversas ciudades y naciones europeas, entre las cuales París brillaba y atraía pero España era asequible y acogía. Ni la

institución en sí misma, ni sus contenidos, ni sus variaciones pueden ser pensados fuera de esa dinámica que vinculó imaginación, trayectorias y objetos europeos, porteños y cordobeses, a la vez que diseñaba una vasta y desequilibrada geografía cultural.

En segundo lugar, el recorrido pone de relieve ciertos rasgos significativos de la imbricación entre cultura, política, y sociedad. Porque si es claro que éste es un capítulo de la historia de una elite, no es menos claro que sólo una fracción de ella supo operar en la dirección de la vida cultural, produciendo, sosteniendo o reinventando los espacios que, a más de atraerle genuinamente, precisaba para confirmarse en la dominación simbólica. Su escasa organicidad es manifiesta en la dificultad para generar políticas que excedieran el breve lapso de una gestión, y esto incluso en el juego de la sucesión oligárquica. Antes que una comunidad cultural, lo que une a los miembros de esta elite son una clase -o la amenaza de caer de ella-, unas familias y linajes, así como la pretensión de actualizar la distancia simbólica en momentos en que sus fundamentos materiales vacilan. En ese movimiento instintivo, coincidirán inteligencias y destrezas excepcionales con personalidades dramáticamente insignificantes; y allí también se trazarán sus diferencias.

Cuanto más representativo fuera el juego, más escenográfico, más eran las adhesiones; cuanto más requisitos planteara, más formación, más disposiciones, más era el campo abierto a la acción individual y menos los pretendientes. De allí el peso decisivo de ciertas figuras individuales, sujetos de intereses arraigados y cultivados regularmente, capaces de moverse a través de los cambiantes equilibrios políticos, económicos y culturales, y de sostener las acciones de mayor coherencia en el mediano plazo; de allí también su singular capacidad explicativa (ya que, en efecto, resulta más fluido advertir continuidades en torno a unidades de vida que a unidades de partido o escuela). Entre las figuras insustituibles, un personaje como Ramón J. Cárcano, enorme animador y *passeur*, ofrece el testimonio más

sensible de esa suerte de avanzada cultural intra-élite. Frente a la condensación de figuras e intereses que éste favorece (una de cuyas grandes piezas es, sin dudas, Juan Kronfuss) la gestión de Garzón, decisiva en la prefiguración del *espacio del arte*, se evidencia más discrecional y menos efectiva; y frente a ella, también, la promesa política representada por el radicalismo exhibe infinitamente menos consecuencias culturales -en este punto, un artefacto excepcional como el *Proyecto* de Deodoro Roca testimonia tanto su propia envergadura intelectual cuanto el sesgo culturalmente regresivo de la gestión que lo alojaba.

Indudablemente, la historia del museo en su conjunto, y la del giro culturalista en particular, dialogaba con condiciones muy ciertas, aunque no siempre muy nítidas. Esto es, incluso cuando se admita que ése era un momento genético en la institucionalización de la plástica o -aún con mayor dependencia de otros centros- de la arquitectura local, lo cierto es que había pintores, llegaban arquitectos, circulaban y se exhibían obras, y se formaban colecciones (fuesen naturales, etnográficas, de objetos coloniales, etc.). El museo condensará buena parte de esas presencias y disposiciones dispersas (hemos seguido a través de la trayectoria de Pinto el modo en que ciertas rutas particulares se plegaban a este movimiento), a la vez que tendrá un inequívoco efecto multiplicador en el mediano plazo; y esto, creemos, debe también ser relevado. No se trata de discutir la medianía histórica, estilística o museográfica de ciertas realizaciones, sino de subrayar que toda sofisticación de los bienes, los circuitos y aún las propias condiciones de intercambio tuvo en el despliegue del museo, en este caso, en su despliegue culturalista, un punto de inflexión. Éste no sólo alentará la emergencia de nuevas figuras culturales (signadas, al menos, por la pretensión de un específico reconocimiento y de una dedicación más o menos exclusiva a su *métier*), sino que afectará directamente el estado de las prácticas y el tenor de los debates. Un rápido desplazamiento hacia los años veinte permitiría advertir que, en Córdoba, estos abrieron la era clásica del paisajismo y el neocolonial, y que esa *edad* del arte y

la arquitectura tenía muy buenas razones de ser, radicasen en su notable valor estético (caso de Fader o Malanca) o en su extremo interés intelectual y cultural (caso de ese tratado fundamental que fue *Arquitectura colonial en la Argentina*, o de la atendible edificación *neocolonial* que la siguiera).

1916 representa el fin del ciclo culturalista del museo y el umbral hacia su proceso de especialización. La culminación del edificio destinado a la Sala de Pinturas instaló en Córdoba un recinto físico del arte que, con toda propiedad, congregaría en adelante muchas de sus mejores expresiones. Como espacio público, reiteraba el convite universalista de todos sus congéneres; como recinto que era, reproducía la paradoja de poner entre muros un patrimonio común a la especie. Aunque se tratara de una limitación constitutiva, lo cierto es que allí se urdió uno de esos lugares físicos y sociales que acompañan el despliegue de toda práctica artística. La escena convocaba su mundillo de artistas, aficionados, estudiosos y *marchands* porque para que ellos existieran e intercambiaran sus específicos bienes había sido construida. Fue, física y socialmente, una elaboración compleja, algunas de cuyas intersecciones materiales e intelectuales hemos analizado. Su consideración devuelve una imagen nada lineal de aquella historia; y, ciertamente, sin esos precisos cruces de grandes coordenadas y pequeños sucesos, esa historia hubiera sido otra.

Repositorios, fuentes documentales y bibliografía

Nómina de repositorios consultados

AAC: Archivo del Arzobispado de Córdoba

ADAPC: Archivo de la Dirección de Arquitectura de la Provincia de Córdoba

AGPC: Archivo de Gobierno de la Provincia de Córdoba

ALVI: Archivo *La Voz del Interior*

BHLPC: Biblioteca de la Honorable Legislatura de la Provincia de Córdoba

BSCA: Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos (Buenos Aires)

HHLPC: Hemeroteca de la Honorable Legislatura de la Provincia de Córdoba

MPBA: Archivo documental y acervo pictórico del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa

SEA: Sección Estudios Americanistas *Monseñor Pablo J. Cabrera*, Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC

Fuentes inéditas

-*Expedientes* del Ministerio de Obras Públicas e Industrias de la Provincia de Córdoba, 1915-1916 (ADAPC)

-*Fichas de Inscripción de los primeros asociados. 1904/1920* (BSCA)

-*Oficinas-Culto*, Ministerio de Gobierno de la Provincia de Córdoba, T. 25, 1911 (AGPC)

-*Solicitudes y Asuntos Diversos*, Ministerio de Gobierno de la Provincia de Córdoba, Tomo 21, 1912 (AGPC)

-*Solicitudes y Asuntos Diversos*, Ministerio de Gobierno de la Provincia de Córdoba, Tomo 13, 1912 (AGPC)

-*Solicitudes y Asuntos Diversos*, Ministerio de Gobierno de la Provincia de Córdoba, Tomo 8, 1914 (AGPC)

Fuentes editas

a) Compilaciones oficiales

-*Compilación de Leyes, Decretos y Demás Disposiciones de carácter público dictadas en la Provincia de Córdoba*, Series Ministerio de Gobierno, Ministerio de Hacienda y Ministerio de Obras Públicas, Años 1887 a 1926 (SEA-BHLPC)

-*Diario de Sesiones. Cámara de Diputados de la Provincia de Córdoba*, 1914 (BHLPC)

b) Artículos, libros y folletos de autor

-AAVV, *Museo provincial. Antecedentes. Ceremonia de la inauguración de las salas de Pintura de 1914*, Talleres “La Italia”, Córdoba, 1916.

-Albarracín, Santiago, *Bosquejo histórico, político y económico de la Provincia de Córdoba*, Imprenta de Juan Alsina, Buenos Aires, 1889.

-Berruti, Edoardo, *Il museo politecnico di Córdoba e il suo fondatore e direttore Sacerdote Gerolamo Lavagna*, Stablimento Tipográfico “La Italia”, Córdoba, 1906.

-Boullée, Étienne Louis, *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

-Capdevila, Arturo, *El pintor Octavio Pinto*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1943.

-Cárcano, Ramón J., *Mensaje del Gobernador de Córdoba Dr. Ramón J. Cárcano*, 1º de Mayo de 1916, Talleres La Italia, Córdoba, 1916.

-Cárcano, Ramón J., *En el camino*, Sociedad de Publicaciones el Inca, Buenos Aires, 1926.

-Cárcano, Ramón J., *Mis primeros ochenta años*, Sudamericana, Buenos Aires, 1944.

-Eizaguirre, José Manuel, *Córdoba. Primera serie de cartas sobre la vida y costumbres en el interior*, Bruno y Cía., Córdoba, 1898.

- Gallardo, Angel, “Museos Regionales”, *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, Año II, Nº 6, Córdoba, agosto de 1915.
- Kronfuss, Juan, “Concurso Facultad de Ingeniería. Descripción y bosquejo general del Proyecto Premiado”, *Revista Técnica* Nº 51, Buenos Aires, 1908.
- Kronfuss, Juan, “El estilo colonial”, *Revista de Arquitectura. Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, Nº 2, Buenos Aires, 1915.
- Kronfuss, Juan, “La exposición artística de Córdoba”, *Revista de Arquitectura. Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, Nº 6, Buenos Aires, junio de 1916.
- Kronfuss, Juan, “Casas coloniales y romanas. Estudio comparativo”, *Revista de Arquitectura. Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, Nº 8, Buenos Aires, octubre de 1916.
- Kronfuss, Juan, *Arquitectura colonial en la Argentina*, Biffignandi, Córdoba, 1921.
- Kronfuss, Juan, “Los estilos coloniales”, *El Arquitecto*, Nº 46, Buenos Aires, mayo de 1924.
- Kronfuss, Juan, “Casas coloniales y romanas”, *El Arquitecto* Nº 52, Buenos Aires, 1924.
- Kronfuss, Juan, *Ideas para monumentos funerarios*, Biffignandi, Córdoba, 1927.
- Pettoruti, Emilio, *Un pintor ante el espejo*, Solar/Hachette, Buenos Aires, 1968.
- Roca, Deodoro, *Proyecto de Reorganización del Museo Provincial de Córdoba*, Talleres de la Penitenciaría, Córdoba, 1917.
- Roca, Deodoro (1936), “Vengo de una trinchera”, *El difícil tiempo nuevo*, Lautaro, Buenos Aires, 1956.
- Rojas, Ricardo, “Artes decorativas americanas”, *Revista de Arquitectura. Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, Nº 4, Buenos Aires, octubre de 1915.
- Rusiñol, Santiago, *Un viaje al Plata*, Prieto y Compañía editores, Madrid, 1911.
- Ruskin, John, *Las siete lámparas de la arquitectura*, El Ateneo,

Buenos Aires, 1956.

c) Diarios

-Los Principios. Órgano de la sociedad Juventud Católica, Córdoba (AAC)

-La Voz del Interior, Córdoba (HHLPC-ALVI)

-Justicia, Córdoba (HHLPC)

d) Revistas

-Revista de Arquitectura. Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura, Buenos Aires (BSCA)

-Revista Técnica, Buenos Aires (BSCA)

-El Arquitecto, Buenos Aires (BSCA)

-Revista de la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba (SEA)

e) Catálogos retrospectivos

-Arte de Córdoba en Buenos Aires, Catálogo de la exposición, Imago. Espacio de arte- Colección del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Buenos Aires, octubre-noviembre de 2006.

-100 años de plástica en Córdoba. 1904-2004, Catálogo de la exposición, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba, 2004

-120 años de pintura española. Muestra en conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América. 1810-1930, Catálogo de la exposición, MNBA, Buenos Aires, 1991

-Guía del Museo del Prado, Museo del Prado, Madrid, 1994

-Guía del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2006.

Bibliografía citada

-Agüero, Ana Clarisa, “Modernidad, historiografía y periferia. Un estado de la historia cultural de la modernización en Córdoba”, III Jornadas de Encuentro Interdisciplinario y de actualización:

“*Las Ciencias Sociales y Humanas en Córdoba*”. CIFYH-UNC, 2002 (CD).

-Agüero, Ana Clarisa, “Artes plásticas en la Córdoba del cambio de siglo: acerca de lo tradicional o moderno de una práctica”, Trabajo Final para el curso *Tradición clásica y modernidad*, dictado en 2003 por el Dr. José Emilio Burucúa en el marco del Doctorado en Artes de la UNC, Córdoba, 2004 (mimeo).

-Agüero, Ana Clarisa, “Nación, Historia nacional y continuo histórico en Joaquín V. González”, *Cuadernos de Historia* N° 6, CIFYH-UNC, Córdoba, 2004.

-Agüero, Ana Clarisa, “Artes plásticas en Córdoba entre 1900 y 1930”, informe para la exposición *Arte de Córdoba en Buenos Aires*, Proyecto Federal Imago-Colección Museo Caraffa, Buenos Aires, octubre - noviembre de 2006 (mimeo).

-Agüero, Ana Clarisa, “El sentido de lo museable: Museo Provincial, edificio y colección”, *Modernidades* N° 4, agosto-setiembre de 2006, www.ffyh.unc.edu.ar/modernidades.

-Agüero, Ana Clarisa, “Muerte y resurrección de España. Retornos coloniales (Córdoba, 1910-1920)”, *XI Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*, 2007 (CD).

-Agüero, Ana Clarisa, “Trayectorias divergentes. Derecho, Universidad y cultura en el giro de siglo cordobés”, *Miradas alternativas. Revista de Ciencias Sociales*, Año 3, N° 4, Centro de Documentación Histórica del Archivo del Poder Judicial, Córdoba, 2008.

-Agüero, Ana Clarisa, “La fuerza del paisaje. Representación histórica y pictórica de Córdoba”, en Deodoro Roca, *Obra reunida, Vol II: Estética y crítica*, Editorial Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2008.

-Aliata, Fernando, “De la antigüedad restaurada a la composición. Desarrollo y crisis de la teoría clásica”, *Revista 47* N° 39, FAU-UNLP, La Plata, 2002.

-Altamirano, Carlos - Sarlo, Beatriz, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Buenos Aires, 1997.

- Ansaldi, Waldo, *Industria y urbanización. Córdoba, 1880-1914*, Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 1991 (mimeo).
- Baldasarre, María Isabel, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Edhasa, Buenos Aires, 2006.
- Beato, Guillermo, *Grupos sociales dominantes. México y Argentina (Siglos XIX- XX)*, DGP-UNC, Córdoba, 1993.
- Bischoff, Efraín, “Wolff y Kronfuss miran de reojo...”, *La Voz del Interior*, 30/01/2007.
- Boixadós, Cristina, *Las tramas de una ciudad, Córdoba entre 1870 y 1895. Elite urbanizadora, infraestructura, poblamiento...*, Ferreyra editor, Córdoba, 2000.
- Bondone, Tomás, “Emilio Caraffa y el gusto de una época”, *Estudios* N° 2, CEA-UNC, Córdoba, 1993.
- Bondone, Tomás, “En torno a la Academia. Emilio Caraffa y las prácticas artísticas en Córdoba”, *Avances* N° 4, CIFYH, Córdoba, 2000-2001.
- Bondone, Tomás, “Emilio Caraffa y la génesis de una modernidad artística en Córdoba”, *Avances* N° 7, CIFYH, Córdoba, 2003-2004.
- Bondone, Tomás, “Triunfante en el cielo. Una mirada contemporánea sobre un aspecto de la obra del pintor argentino Emilio Caraffa (1862-1939)”, *Avances* N° 8, Córdoba, 2004-2005.
- Bourdieu, Pierre, *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Aurelia rivera, Córdoba, 2003.
- Bourdieu, Pierre, “Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase”, *Campo de poder; campo intelectual*, Quadrata, Buenos Aires, 2003.
- Bülher, Dirk, “La enseñanza de la arquitectura en Munich entre 1882 y 1921”, Ramón Gutiérrez *et al.*, *Alemanes en la arquitectura rioplatense*, CEDODAL, Buenos Aires, 2005.
- Burucúa, José Emilio (comp.), *Arte, sociedad y política. Nueva Historia Argentina*, 2 Tomos, Sudamericana, Buenos Aires, 1999.

- Cacciavillani, Carlos - Samar, Lidia, “La obra de Kronfuss”, *DANA* N° 5, Buenos Aires, 1977.
- Colquhuon, Alan, “The Beaux Arts Plan”, *Architectural Design* 11/12, London, 1978.
- Chaves, Liliana, *Sufragio y representación política bajo el régimen oligárquico en Córdoba, 1890-1912. Las elites y el debate sobre las instituciones de la igualdad y el pluralismo políticos*, Ferreya Editor, Córdoba, 2005.
- Dumont, Marie Jeanne, “Vie et mort de l’ancienne école”, *Architecture d’aujourd’hui*, avril 1997.
- Ferreya, Carlos, *Museo, ciencia y sociedad en la Córdoba moderna. El Museo Histórico Provincial y el Museo de Antropología: pensamiento y práctica*, Editorial UNC, Córdoba, 2006.
- Fuentes, Marta, “Córdoba y la compulsión del paisaje”, *Territorios del paisaje*, Catálogo de la exposición del mismo nombre, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba, setiembre - diciembre de 2005.
- Gallardo, Rodolfo (1980), “Prólogo” a Kronfuss, Juan, *Arquitectura colonial en la Argentina*, Nuevo Siglo, Córdoba, 1998 (reedición facsimilar).
- Ginzburg, Carlo, *Pesquisa sobre Piero*, Muchnick, Barcelona, 1984.
- Ginzburg, Carlo - Poni, Carlo, “El nombre y el cómo: intercambio desigual y mercado historiográfico”, Ginzburg, Carlo, *Tentativas*, Prohistoria, Rosario, 2004.
- Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos*, Muchnick, Barcelona, 1999.
- Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, UNQ, Buenos Aires, 1998.
- Gorelik, Adrián, “¿Buenos Aires europea? Mutaciones de una identificación controvertida”, *Miradas sobre Buenos Aires*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2004.
- Gutiérrez, Ramón, “Una entusiasta introspección: el neocolonial en el Río de la Plata”, Aracy Amaral (Coord.), *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*, Memorial-

- FCE, México-São Paulo, 1994.
- Gutnisky, Gabriel, *Impecable-Implacable. Marcas de la contemporaneidad en el arte*, Brujas, Córdoba, 2006.
 - Levi, Giovanni, “Un problema de escala”, *Contrahistorias* N° 2, Morelia, marzo-agosto 2004.
 - Liernur, Francisco, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*, FNA, Buenos Aires, 2000.
 - Liernur, Francisco –Aliata, Fernando, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, Clarín, Buenos Aires, 2004.
 - Lo Celso, Angel, *50 años de arte en Córdoba*, Imp. Blandino y Caruso, Córdoba, 1973.
 - López, María Victoria, *El Ateneo cordobés. Un aporte a la historiografía del arte de Córdoba*, Informe Final de Beca U+C, Universidad para la Comunidad, Córdoba, 2007 (mimeo).
 - López, María Victoria, *El Ateneo de Córdoba, 1894-1913*, Trabajo Final de Licenciatura en Historia, Córdoba, 2009 (en curso, mimeo).
 - Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.
 - Martínez Novillo, Álvaro, “Pavana para un museo difunto (A propósito de un libro de Dolores Jiménez-Blanco)”, www.cuentayrazon.org, N° 51.
 - Moretti, Franco, *Atlas de la novela europea. 1800-1900*, Siglo XXI, México, 1999.
 - Moyano López, Rafael, *El Doctor Jenaro Pérez. Magistrado y artista cordobés*, Imprenta de la Universidad, Córdoba, 1942.
 - Mumford, Lewis, *La cultura de las ciudades*, Emecé, Buenos Aires, 1945.
 - Nusenovich, Marcelo, “Precusores del Arte y la Sociedad cordobesa”, *Avances* N° 4, CIFFyH, Córdoba, 2000-2001.
 - Nusenovich, Marcelo, “La Vida de Jenaro Pérez”, *Avances* N° 5, CIFFyH, Córdoba, 2001-2002.
 - Nusenovich, Marcelo, *Tres ensayos. Sobre arte y cultura*

- cordobesa (1870/1910)*, Brujas, Córdoba, 2006.
- Otero, Romina, “Viajes y Paisajes”, *Territorios del paisaje*, Catálogo de la exposición del mismo nombre, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba, setiembre - diciembre de 2005.
- Page, Carlos, “El Chalet Crisol y el Museo Provincial (Córdoba)”, *DANA* N° 31/32, Buenos Aires, 1992.
- Panzetta, Mariana, “La Creación del Museo Caraffa en el proyecto modernizador de Córdoba”, *Teórica* N° 1, Córdoba, setiembre de 2005.
- Pavoni, Norma, *Partidos y clientelismo políticos en la Córdoba de entre siglos, 1890-1912*, Córdoba, 2005, (mimeo).
- Pinto, Adelina, *Ensayo biográfico de Octavio Pinto*, Dirección General de Publicaciones de la UNC, Córdoba, 1973.
- Podgorny, Irina – Schaffner, Wolfgang, ““La intención de observar abre los ojos”: narraciones, datos y medios técnicos en las empresas humboldtianas del siglo XIX”, *Prismas 4. Revista de historia intelectual*, UNQ, Quilmes, 2000.
- Rodríguez, Artemio, *Artes plásticas en la Córdoba del siglo XIX*, Dirección General de Publicaciones de la UNC, Córdoba, 1992
- Rowe, Collin, “una historia ininterrumpida. Sobre el clasicismo, el Neoclasicismo, el Neoneoclasicismo...”, *A&V* N° 21, 1990.
- Salvioni, Amanda, *Rappresentazioni moderne del passato coloniale in Argentina*, Diabasis, Reggio Emilia, 2003.
- Sarquis, Jorge, “Los museos, depósitos del saber?”, *Materiales* N° 4, CESCO, Buenos Aires, diciembre de 1983.
- Sorá, Gustavo, “Misión de la edición para una cultura en crisis. El Fondo de Cultura Económica y el americanismo en tierra firme”, Carlos Altamirano (Dir.), *Entre cultura y política: historia de los intelectuales en América Latina*, Katz Editores, Buenos Aires, 2008.
- Tarán, Marina, “Primer barrio Obrero de Córdoba”, *DANA* N° 7, Buenos Aires, 1979.
- Tarán, Marina, “Tapa homenaje: Juan Kronfuss”, *SUMMA* N° 208/209, Buenos Aires, 1985.

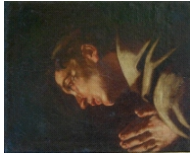
- Tarán, Marina, “Juan Kronfuss: un registro de nuestra arquitectura colonial”, *SUMMA* N° 215/216, Buenos Aires, 1985.
- Tartarini, Jorge, “Arquitectos húngaros en la Argentina: Johannes Kronfuss”, Ramón Gutiérrez *et al.*, *Andrés Kalnay. Un húngaro para la renovación arquitectónica argentina*, CEDODAL, Buenos Aires, 2002.
- Tognetti, Luis - Page, Carlos, *La Academia Nacional de Ciencias. Etapa Fundacional -Siglo XIX*, Córdoba, 2000.
- Trecco, Adriana - De la Rúa, Berta - Ortega, Ana - Pupich, Laura, *Presencia italiana en la realidad arquitectónica de Córdoba*, Mayúscula, Córdoba, 1995.
- Van Zanten, David, “Le système des Beaux Arts”, *Architectural Design* 11/12, London, 1978.
- Viddler, Anthony, “De la cabaña al templo. Quatremère de Quincy y la idea de tipo”, *El espacio de la Ilustración*, Alianza, Madrid, 1997.
- Waisman, Marina, “Neocolonial y moderno: falacias y realidades”, Aracy Amaral (Coord.), *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*, Memorial-FCE, México-São Paulo, 1994.

Este libro fue impreso
en la Facultad de Filosofía y Humanidades
en Noviembre de 2009





Anónimo.
Niño con violín. S/f.
Óleo s/ madera. 21 x 14,7 cm.



Anónimo. *Cabeza de estudio (Monje en oración).* S/f.
Óleo s/ tela. 56,5 x 46,5 cm.



Anónimo. *El Pelele.* S/f.
Óleo s/ tela. 38 x 50 cm.



Dionisio Baixeras. *Pescadores.* 1885. Óleo s/ tela. 110 x 181 cm.



Anónimo.
La Virgen de la roca. S/f.
Óleo s/ madera. 46 x 33 cm.



Mariano Fortuny. *Estudio de batalla (Combate con los moros).* S/f. Óleo s/ madera. 15,8 x 24 cm.



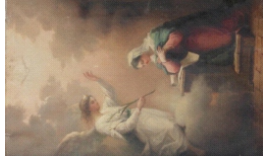
Lluís Graner.
Campesinos. S/f. Óleo s/ tela. 119,5 x 89,5 cm.



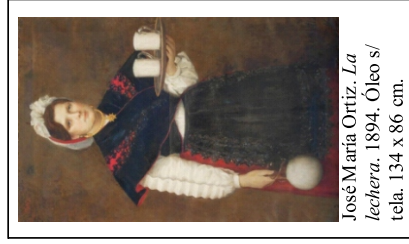
Federico Sick.
Autoretrato. S/f. Óleo s/ madera. 40 x 29,5 cm.



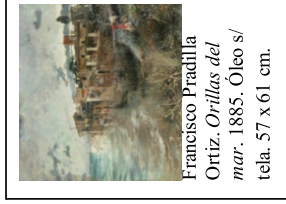
Manuel Cardenosa.
Retrato de mi esposa. 1903.
Óleo s/ tela. 88 x 61 cm.



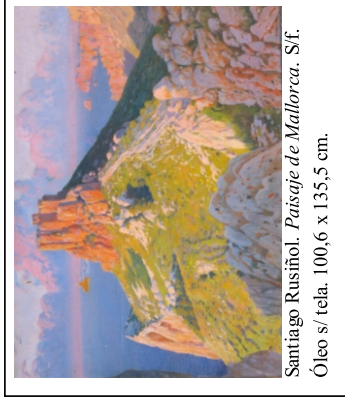
Anónimo.
Anunciación. S/f.
Óleo s/ tela. 49 x 31 cm.



José María Ortiz. *La lechera*. 1894. Óleo s/ tela. 134 x 86 cm.



Francisco Pradilla Ortiz. *Orillas del mar*. 1885. Óleo s/ tela. 57 x 61 cm.



Santiago Rusiñol. *Paisaje de Mallorca*. S/f. Óleo s/ tela. 100,6 x 135,5 cm.



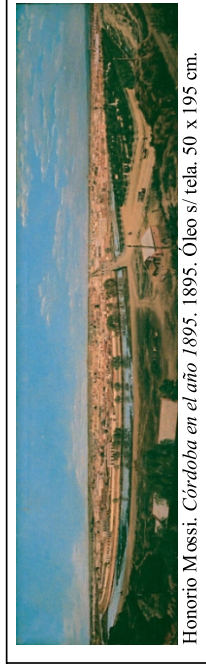
Pierre Tomas Joachim Armet. *El bosque*. S/f. Óleo s/ tela. 177 x 117 cm.



Gustave Courbet. *Puesta de sol*. S/f. Óleo s/ madera. 21,3 x 41 cm.



Modest Urgell. *Puesta de sol*. S/f. Óleo s/ tela. 97,5 x 196,5 cm.



Honorio Mossi. *Córdoba en el año 1895*. Óleo s/ tela. 50 x 195 cm.



Octavio Pinto. *La iglesia azul*. 1915. Óleo s/ madera. 154 x 130 cm.