

# TAREA

5

Anuario del Instituto de Investigaciones  
sobre el Patrimonio Cultural

Año 5, octubre 2018

## DOSSIER

Modernidades trasplantadas.  
Los teatros de ópera del litoral argentino:  
de los modelos a las técnicas

## En este número

Néstor Barrio  
María Elida Blasco  
María Florencia Caudarella  
Mariela Ceva  
Alberto Martín Chillón  
Fernando Devoto  
Judith Fothy  
Almudena Alcantud,  
Nicolás Didier Niquet,  
Medina Azahara Rodríguez  
y Xavier Mas-Barberà  
Cecilia Soledad Romero  
Daniela Sbaraglia  
Carlotta Sorba

Dedicamos este número  
al Museo Nacional de Brasil como  
muestra de solidaridad



UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE  
SAN MARTÍN



UNSAM  
EDITA

ISSN 2469-0422

## **UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN**

Rector: Carlos Greco

## **INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOBRE EL PATRIMONIO CULTURAL**

Decano: Néstor Barrio

Secretario de Investigación y Transferencia: Fernando Marte

Secretaria Académica: Georgina Gluzman

Directora Ejecutiva: Amira Russell

Consultores: Fernando Devoto y Laura Malosetti Costa

Directora de Centro TAREA: Damasia Gallegos

Directora del Centro de Conservación, Catalogación  
e Investigación de Archivos y Fondos Bibliográficos  
Especiales: Nora Altrudi

Director del Centro Espigas: Agustín Diez Fischer

## **TAREA**

ISSN 2469-0422

Director: Néstor Barrio, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Coordinadora Editorial: Carolina Vanegas Carrasco

Asistencia editorial: Lucio Burucúa, Milena Gallipoli

Revisión de texto en portugués: Adriana Toledo de Almeida

Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural

Redacción: Benito Quinquela Martín 1784, CABA (C129ADI), Argentina

<http://www.unsam.edu.ar/institutos/tarea/anuario.asp>

[anuario.tarea@gmail.com](mailto:anuario.tarea@gmail.com)

Tel. / Fax: 1143014056

Domicilio legal: Yapeyú 2068, San Martín (B1650BHJ), Argentina

Diseño: Ángel Vega

Edición digital: María Laura Alori

Corrección: Wanda Zoberman

## **COMITÉ EDITORIAL**

Fernando Devoto (TAREA IIPC/UNSAM)

Agustín Díez Fischer (TAREA IIPC/UNSAM)

Damasia Gallegos (TAREA IIPC/UNSAM)

Laura Malosetti Costa (TAREA IIPC/UNSAM)

Fernando Marte (TAREA IIPC/UNSAM)

Ana María Morales (TAREA IIPC/UNSAM)

Isabel Plante (TAREA IIPC/UNSAM)

Marcos Tascón (TAREA IIPC/UNSAM)

Carolina Vanegas Carrasco (TAREA IIPC/UNSAM)

## **COMITÉ ACADÉMICO**

Rocío Bruquetas, Instituto del Patrimonio Cultural de España, España

José Emilio Burucúa, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Marco Ciatti, Opificio delle Pietre Dure, Italia

Tom Learner, Getty Conservation Institute, Estados Unidos

Natalia Majluf, Museo de Arte de Lima, Perú

Jacques Revel, École des hautes études en sciences sociales, Francia

Susana Romanos, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Antonio Sgamellotti, Università degli Studi di Perugia, Italia

Luis Priamo, Universidad Nacional de San Martín

<b>DOSSIER</b>	7
<b>MODERNIDADES TRASPLANTADAS. LOS TEATROS DE ÓPERA DEL LITORAL ARGENTINO: DE LOS MODELOS A LAS TÉCNICAS</b>	
<b>Introducción</b>	9
Fernando Devoto	
<b>Teatros y política: Reflexiones sobre la esfera pública del Resurgimiento</b>	20
Carlotta Sorba	
<b>La ópera, el teatro, el criollismo. En torno al <i>Fausto</i>, de Estanislao del Campo, y sus contextos</b>	32
Fernando Devoto	
<b>Del centro a la periferia. El auge del circuito teatral de Buenos Aires y su repercusión en la ciudad de Zárate (1918-1930)</b>	54
María Florencia Caudarella	
<b>Mediadores culturales y prácticas sociales en la construcción del Teatro Coliseo de Zárate, Argentina</b>	79
Mariela Ceva	
<b>Las quimeras que oculta un telón. Telones tradicionales en algunos teatros de ópera del litoral</b>	101
Judith Fothy	
<b>OTROS ARTÍCULOS</b>	117
<b>Luigi y Lucio Fontana escultores: confluencias italo-argentinas en la plástica de principios del siglo XX</b>	118
Daniela Sbaraglia	
<b>A fundição artística no Rio de Janeiro do segundo reinado (1840-1889)</b>	156
Alberto Martín Chillón	
<b>La conservación edilicia como problema. Del uso y destrucción de lo existente a las construcciones de la historia nacional (Argentina, 1852-1910)</b>	182
María Elida Blasco	

**AVANCES DE INVESTIGACIÓN** 217

**Optimización y aplicación de prótesis 3D mediante tecnologías físico-digitales como solución para la restauración de faltantes en escultura** 218  
Almudena Alcantud, Nicolás Didier Niquet, Medina Azahara Rodríguez,  
Xavier Mas-Barberà

***El papel rosa, del contenedor a la exhibición*** 234  
Cecilia Soledad Romero

**LECTURAS** 247

**Las hipótesis de la restauración. Algunos fundamentos y modelos históricos** 248  
Néstor Barrio

**RESEÑAS** 273

► **LIBROS**

***Fotografiando en América Latina: Ensayos de crítica histórica, de José Antonio Navarrete*** 274  
Agustina Lapenda

***Making Art Concret: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*, editado por Zanna Gilbert, Pia Gottschaller, Aleca Le Blanc, Tom Learner y Andrew Perchuk** 279  
Agustín Díez Fischer

***Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1826-1836)*, de Marta Penhos** 282  
Catalina Valdés

► **CONGRESOS**

**Jornadas de reflexión sobre el patrimonio territorial, urbano y arquitectónico “Patrimonio y modernidad”, 24 de noviembre de 2016, e “Infraestructura, paisaje y patrimonio”, 18 de mayo de 2017, Buenos Aires** 289  
Martín Capeluto

**Encuentro Internacional de Preservación de Fotografía Patrimonial,** 294  
**30 de octubre al 1º de noviembre de 2017, Montevideo**  
Ana María Morales

**WAS (Women Artists Shows · Salons · Societies): Expositions collectives** 299  
**d'artistes femmes 1876-1976; 8 y 9 de diciembre de 2017, Paris**  
Georgina Gabriela Gluzman

► **EXPOSICIONES**

**Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección** 302  
**Patricia Phelps de Cisneros**  
Daniel R. Quiles

# TAREA

## **DOSSIER**

**Modernidades trasplantadas.  
Los teatros de ópera del litoral argentino:  
de los modelos a las técnicas**



## Introducción

**Fernando J. Devoto**

El *dossier* que el lector tiene ante su mirada trata de teatros, teatros de ópera. El lector seguramente los ha visto o ha visto otros semejantes, porque, y hasta cierto punto, las huellas del pasado están en nuestro presente. Y no solo porque nosotros que lo estudiamos estamos también aquí, sino porque ellos han dejado restos que con la forma de objetos colocados en el espacio urbano habitan recónditos nuestra cotidianeidad.

Objetos colocados no en la reluciente “Atenas del Plata”, ni en aquellas ciudades nuevas, enriquecidas por la gran expansión de la economía agroexportadora como Rosario, sino en esas pequeñas villas o ciudades del litoral rioplatense. Si en un caso se trata de una antigua capital de provincia, Paraná, que había sido por unos años capital del estado de la Confederación, las otras cuatro (Gualedguay, Zárate, San Nicolás y Goya) solo en parte responden al ideal tipo que construyera Ezequiel Martínez Estrada en su *Radiografía de la Pampa*, según la cual quien había estado en una había estado en todas, en esa monotonía que dominaba esas “chatas” islas horizontales plantadas sobre el desierto como “pájaros asentados después de desbandarse”, con sus “calles anchas y de tierra”, y sus casas de ladrillo sin revocar. Y, se podría agregar, con su plaza central con la iglesia, el municipio, el banco (que si era en Buenos Aires solía ser el Provincia o el de Italia y Río de la Plata), y a su alrededor algunos clubes sociales o asociaciones de inmigrantes y, en ellas o cerca de ellas, un teatro, que podía ser o no de ópera o, mejor aún, haber sido pensado originariamente o no como un teatro de ópera. Y la mayor diferencia de las que hemos escogido debe buscarse en que todas ellas están a orillas de ríos, y si se trataba del Paraná y, en especial en su ribera

derecha, en la ladera de la pampa justamente llamada gringa (Zárate, San Nicolás), estaban destinados a prosperar en torno a ese eje. Eje en el que circulaban mucho más las mercaderías que las personas, al menos desde que el Ferrocarril Central Argentino, luego de inauguraciones parciales, completó el trayecto a Rosario en 1886. Las otras, en cambio, Gualeguay y más aún Goya (demasiado al norte para continuar beneficiándose del río, habiendo quedado bien atrás la época en que era regentado por los genoveses con sus pequeños navíos), destinadas a un desarrollo más lento, ya que, para ellas, el Paraná podía seguir siendo una vía de comunicación aunque fuese también un obstáculo a atravesar, como lo era también para la ciudad de Paraná, pero aquí se trataba de una capital provincial destinada a una moderada prosperidad como sede de una burocracia nacional, regional y local. En relación con esas diferentes velocidades están las dimensiones de los teatros para recordarlo, por si alguien no quisiese consultar los censos, aunque desde luego no haya una mecánica relación entre prosperidad económica y tamaño del teatro. En los casos que nos interesan, mientras los teatros en la margen derecha del Paraná (San Nicolás y Zárate) tenían una capacidad para 800/1000 espectadores, los de Gualeguay y Goya giraban en torno a 250/300.

Como puede rápidamente percibirse, el proyecto que reúne la investigación sobre los teatros del litoral parte de un doble deslinde. Por un lado, en relación con la realidad de la ciudad de Buenos Aires; por el otro, con relación a otras zonas de la Argentina, litoral o no litoral, en la que también había teatros de ópera, aunque, como muestra el artículo de Caudarella aquí incluido, la cantidad no era la misma. Recorte que, si necesitase una justificación, la debería encontrar en que forman parte de una trama con dos ejes potenciales y/o secuenciales de circulación, el Paraná y el Ferrocarril, y que más allá de la ópera forman parte de una de las regiones históricas de la Argentina, en los dos bordes de esta. Si ello es suficiente para postular una unidad del objeto, se verá a investigación concluida; en todo caso, un inventario de diferencias no es de menor interés que uno de semejanzas. ¿Ese recorte es también un recorte en torno a hábitos y consumos culturales? Gino Germani nos acostumbró a pensar en torno a una Argentina tradicional y otra moderna, y la interminable transición entre una y otra. Y esa dualidad que era ante todo cultural y luego espacial serviría como deslinde con la Argentina del interior, tradicional porque sus habitantes también lo eran. Aunque la forma en que él planteaba el problema no puede ya defenderse, de todos modos, dejaba aún en sus propios términos otro dilema: si la pampa gringa formaba parte de la Argentina moderna (y aquí la clave era la presencia de los inmigrantes), ello suprimía las muchas diferencias que existían dentro de ella, de las cuales una muy visible sería

Buenos Aires ciudad, por un lado, y las pequeñas ciudades de la pampa, por el otro. ¿En qué lugar quedaban estas pequeñas ciudades, que a nosotros interesan, colocadas en el litoral, entre el interior “tradicional” y esa ciudad de Buenos Aires, o si se prefiere Buenos Aires y Rosario? ¿Eran ellas tradicionales o modernas? Aunque el concepto de moderno es más problemático que esclarecedor, ya que es mucho más una pluralidad de opciones que una vía maestra. También, desde luego, está vinculado a horizontes temporales que son ellos mudables (aquello que podía ser imaginado como moderno en 1900 bien podría no ser pensando del mismo modo cien años después). ¿En qué medida el progreso económico alteraba de manera significativa el carácter sustancialmente rutinario de aquellos “aerolitos” descritos por un Martínez Estrada, ese anti-Germani, y no solo metodológicamente, que se esforzaba por demostrar el fracaso de todo el proyecto civilizatorio argentino y la medida en que el desierto reinaba imperturbable por debajo de esa ilusión de modernidad que podían representar las nuevas ciudades epifenómenos?

Desde luego aquí modernidad parece ser equivalente a civilización, y esta, a europeización. No trataremos de discutir si eso era un bien o no, o si hubiera sido mejor seguir con el tráfico en carretas antes que apelar al capital inglés para construir los ferrocarriles, como no dejó de imaginar algo febrilmente un destacado intelectual argentino. Lo que nos interesa es observar que ese proceso tuvo lugar y que fue acompañado no solo de capitales, sino de brazos que pusieron en producción, de nuevas ideas y creencias que lo impulsaron, como lo impulsaron nuevas estéticas y nuevos consumos como la ópera. Desde luego que en ese contexto es difícil encontrar un objeto y un espectáculo mejor que el teatro de ópera para emblematicar esa trilogía modernidad-civilización-europeización y sugerir, o bien cuánto se había avanzado en la senda del “progreso”, o bien cuán artificial era todo ese proceso, según como se pensase el encastre de ese nuevo artefacto en la trama urbana.

Desde luego, no debería olvidarse que la ópera y sus teatros no son una especificidad argentina ni tampoco algo inherente al enorme lugar que ocupó la inmigración europea (e italiana) en ese proceso. Hubo teatros de ópera en todos los países de América Latina, fuesen más o menos exitosos en atraer inmigrantes, como indicación de que ese espectáculo europeo tendía a hacerse universal (o al menos occidental) en el siglo XIX, algo que acompañaba el desplegarse del capitalismo y la vida urbana. Se ha dicho europeo, aunque mejor sería decir italiano, ya que el género fue no solo sino ante todo una especificidad peninsular.

Aunque se hayan propuesto diferentes periodizaciones, la tradición sugiere colocar entre fines del siglo XVI y comienzos de siglo XVII como el momento en el que se produce esa conjunción entre poesía y música,

que será el núcleo constitutivo de la ópera, aunque en un sentido diferente del actual, hasta tanto no se pase de un espectáculo orientado hacia ceremonias cortesanas, laicas o religiosas, a un espectáculo teatral abierto a un público mucho más amplio, que pagaba entrada, y al hacerlo, devenía no solo un espectáculo, sino también un negocio practicado por personas que harían de ello un oficio, de cantantes a empresarios, y que estaba sometido a lógicas de “mercado”, que podrían llamarse mejor preferencias de los consumidores.

La transformación está asociada no ya a Florencia y Roma, sino a Venecia, donde, en el Teatro de San Cassiano, hacia 1637, parece haberse representado por vez primera óperas como espectáculos comerciales, que atraían ahora a un público socialmente heterogéneo, que no era el público de la ciudad, al que la Iglesia o la Corte brindaban una representación para su regocijo a cambio de un dinero. No hubo abruptas contraposiciones, sin embargo, ni musicales ni teatrales. En las primeras, ahí está el gran Claudio Monteverdi, que supo producir obras tanto para el formato antiguo como para el posterior. En las segundas, en los nuevos teatros, por ejemplo, en el París republicano en la zona del Boulevard du Temple, a comienzos del siglo XIX, como señaló Carlotta Sorba, todavía se ofrecían funciones gratis y, al menos algunas, como parte de una oferta de la República a los ciudadanos. Ocasiones en las que ese circuito popular reunía a una heterogeneidad social notable, como puede percibirse en las pinturas que Louis-Léopold Boilly dedicó a retratar a una multitud de espectadores forcejeando por ingresar al teatro o apretujados en una de las galerías del mismo. Con todo y más allá de las funciones gratis, el nuevo consumidor plantearía una dicotomía persistente en el nuevo género, entre una lógica comercial y una lógica teatral-musical. Dualidad que en parte refería a otra dualidad: una perspectiva aristocrática y otra popular, como, a su modo, lo mostraba el irónico pequeño libro de Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, de 1720, un temprano anhelo de retorno a los tiempos antiguos.

Se ha dicho teatro de ópera y ópera italiana. Seguramente fue así por un buen tiempo, hacia adentro y hacia afuera. Hacia adentro, con toda la atención que debe prestarse a las diferencias regionales, los habitantes de la península parecían cantar y no hablar, como se lamentaba Francesco de Sanctis, para quien la música había suplantado la palabra en Italia desde el siglo XVII. Hacia afuera, porque gran parte de los productores y de los ejecutores del espectáculo eran italianos, y en este sentido no habría nada extraño que también en el Río de la Plata lo fueran en el largo siglo XIX. Debe recordarse, con todo, que también aquí había variantes, ya que el nuevo espectáculo no siempre estaba asociado a un espacio teatral definido, sino que podía representarse al aire libre

o en estructuras precarias, en el centro de la ciudad o en la periferia: especialmente fuera de Italia, donde el nuevo género se difundió con velocidad. Por ejemplo, en Viena, un empresario teatral como Emanuel Schikaneder podía alternar en el circuito formal, central y jerárquico, en el teatro Imperial (Theater am Kärntnertor) con uno mucho más popular, precario y periférico como el Auf der Wieden, donde se presentaría por primera vez, en 1791, *La flauta mágica*, dirigida por el mismo Mozart, una obra que expresaba también el tránsito desde el *singspiel*, de matriz austro-alemana.

Más allá de variantes, el nuevo espectáculo seguía ganando adeptos y en ello un lugar igualmente relevante al de la música cantada o al alternarse de partes cantadas y partes recitadas, lo tenía el teatro. Este viviría a fines del siglo XVIII una verdadera eclosión popular en torno a un registro que se expandía sin cesar en Francia y en toda Europa: el melodrama. Melodramas con música o sin música que estarían destinados a acompañar desde otro registro social una nueva sensibilidad, a la que el romanticismo o, mejor, los románticos, tan diferentes aquí y allá, darían su carta de prestigio. Mucho antes que Victor Hugo escribiese el Prefacio de *Cromwell*, antes que su *Hernani* ganase la “batalla” teatral en 1830 en los medios burgueses y cultos de París contra el clasicismo, ya la transformación había tenido lugar en el seno de los ambientes populares. Un *Hernani* al que, como se sabe, Verdi tomaría luego como base para su ópera estrenada en 1844, una de las muchas obras de teatro de Hugo que tantos compositores utilizaron para sus óperas en esos años: de *Le Roi s’amuse* por el mismo Verdi para su *Rigoletto*, a *Lucrezia Borgia*, por Donizetti, a *Maria Tudor*, por Pacini para su *Maria, Regina d’Inghilterra*, o a *Angelo, tyran de Padoue*, por Mercadante para su *Il giuramento* (y muchos años más tarde por Ponchielli para *La Gioconda*).

Vínculos, relaciones que en principio son solo eso y que podrían amplificarse a otros registros como la pintura o la poesía, pero que requieren de alguna forma de traducción y recodificación, si es que eso, la traducción de una forma estética a otra, contra el parecer de Benedetto Croce, fuese posible o si pudiésemos postular un *zeitgeist* en el cual todas esas expresiones pudiesen ser pensadas unitariamente. Empero, si así fuese, debería señalarse, al menos para el movimiento intelectual, un desfase en el Río de la Plata con relación a expresiones o climas semejantes en el mundo europeo. Lo sabemos para la literatura, no lo sabemos, solo podemos conjeturarlo por ahora, para la ópera, si debemos dar crédito al predominio del gusto por Rossini en la Buenos Aires de la primera mitad del siglo XIX, ya que cualquier etiqueta que podamos dar a su gaudente y desencantada visión del mundo (a la *Guicciardini*, según la sugestiva imagen de Massimo Mila) era, desde luego, muy diferente al

*pathos* melodramático de Verdi y sus coetáneos. Nadie parece haber estado apurado además para desalojarlo del lugar privilegiado que había ocupado en Buenos Aires desde la segunda mitad de los años veinte del siglo XIX, o por lo menos como lo estaba Mazzini en Italia en 1835 (“oggi urge l’emancipazione di Rossini e della música che ei rappresenta”).

La frase de Mazzini puede servir para introducir el breve ensayo de Carlotta Sorba que abre el *dossier*. La autora, una de las mayores especialistas en la historia de los teatros y del melodrama en el siglo XIX en Italia, no está interesada en retornar a la relación entre las otras artes y la ópera, sino en proponer otra: ópera, nacionalismo y política. Tras repasar y dejar atrás los viejos debates en torno a esa relación y a contrapuestas lecturas sobre viejos *topoi* como la intencionalidad de Verdi al escribir el *Nabucco*, Sorba sugiere reproponer ese vínculo a partir de la sugerencia de pensar la esfera pública “risorgimentale” y los contactos intensos que allí se producían en torno al 1847-1848, y no antes, sea a nivel de la relación entre intelectuales y política, sea a nivel de los vínculos comunicativos entre discurso operístico, omnipresente al menos en el espacio urbano, y construcción de un imaginario político. Algunos ejemplos propuestos por la autora ilustran la difusión de pequeños gestos de oposición más o menos espontáneos al orden político, sea durante el espectáculo de ópera, a partir de motivos musicales o literarios extraídos de ellos y empleados como consignas identificatorias.

La presentación de Sorba puede ser vista más en el efecto distancia con la situación argentina que como antecedente de la misma. No parece que las óperas pudiesen evocar en el Plata resonancias políticas, o que fragmentos de sus libretos o melodías pudiesen ser empleados como consignas identificatorias. Desde luego, el hecho de que en el teatro de ópera se produjese una vasta reunión de gente no dejaba de tener muchas implicancias posibles e imprevisibles. Existen abundantes ejemplos de que los concurrentes, de aquel lado del Atlántico como de este, estaban muy interesados en armar combativos bandos contrapuestos en torno a las preferencias por una u otra prima donna. Es posible también que emergiesen situaciones de desafío a la autoridad. ¿Se habrían repetido acá situaciones como aquella en el Teatro San Carlo de Nápoles que recuerda John Rosselli, en la que el público cantó en modo admonitorio al rey y en relación con la celebración de la *performance* de un cantante: “se tu non batti battimo nui”? Con relación al contenido poético-musical y a su efecto dramático, las cosas son también complicadas. Desde luego, si el coro de los hebreos prisioneros en Babilonia o el de *Hernani* (“si ridesti il león di Castiglia”) podían suscitar emoción e incluso tener resonancias políticas o patrióticas, ¿por qué ello no podía ocurrir en la Argentina? Y si nos inclinamos por formular una conjetura negativa es porque, aunque

siempre todo reposa en una convención, en un pacto no explícito entre el intérprete y el público, no es menos cierto que ello implica familiaridades y complicidades previas que reposan en algún tipo de diálogo con hábitos y estilos musicales, si se quiere con un terreno roturado desde tiempo atrás, como para posibilitar una complicidad. Aquí, en el Plata nuevamente, la ópera aparece como un espectáculo que no reposa sobre ni emerge de una cultura de élite ni de una cultura popular con la que existiese un aire de familia. Por supuesto que difícilmente había aquí algo semejante a aquellos mendigos que encontraron Mozart y su padre en Milán, que cantaban un trozo musical sin errar una sola nota, o al menos otras tradiciones musicales existían aquí, y por ello, si los hubiese, los trozos serían otros. Desde luego que, cuando comenzaron a llegar los italianos, a raudales, trajeron consigo no solo hábitos sino instrumentos, como los profesores de piano o las bandas de música que eran tan características de la península y que no poco habían influido no solo en espectadores sino también en compositores. Y esto se esparció mucho más allá de Buenos Aires, pero como parte de un segmento del tejido social, no de una totalidad.

De ese modo, la ópera podía ser mucho más un espectáculo en sí y, si contenía otras implicancias, estas eran sociales, ni musicales (en el sentido de que la ópera fuese el género musical hegemónico) ni políticas. Ciertamente, como se argumenta en el segundo trabajo, escrito por el autor de este prefacio, el punto de partida puede incluirse rápidamente en esa Buenos Aires desacralizadora, revuelta y plebeya. A su modo, el retrato de Estanislao del Campo es testimonio de ello. Sin embargo, esa situación dará lugar a otra muy diferente, medio siglo después. Y esa situación no solo mostrará que la ópera sería una propuesta entre otras, sino que la aspiración a representar aquel género, al que creían estar habilitados solo los sectores de la élite social, la llevaba a una situación paradójica. Si esa élite aspiraba a ser una clase diferente, debería aspirar a que sus preferencias estéticas se derramasen civilizatoriamente sobre el conjunto social, pero ello hubiera implicado una estrategia de apertura y cooptación que no fue la suya, al menos en esas décadas iniciales del siglo xx. Entre los muchos testimonios de la arrogancia de una élite social que debía exasperar las distancias porque ella no tenía ni la tradición (el *pedigree*) ni la educación suficientes; y que observadores conocedores del paño retrataron con mucha más pertinencia que historiadores recientes que tienen lecturas pero no experiencias, ejemplar es el que dejaron Borges y Bioy Casares en sus corrosivos diálogos cotidianos, hablando mal en este caso de Ricardo Güiraldes:

Me habló de los célebres remates del Colón. A veces un señor que no era de la *right kind of people*, para complacer a su mujer o a sus hijas, tomaba un palco en el Colón. Un grupo de muchachos lo descubría, se metía en el palco

y empezaban a rematar al señor: “¿Cuánto dan por estos bigotes? ¿Cuánto por esta nariz?”. ¿Vos te das cuenta de la miseria de esta broma hecha con la impunidad de la patota? Güiraldes se jactaba de haber intervenido en más de un remate, pero lo diría para darse corte nomás, porque era tan flojo... ¿Te das cuenta el recuerdo que dejarían en el pobre hombre y en su familia? Es claro que la peor vergüenza, la infamia, es para los que habían hecho la broma; es injustificable hacer una cosa así; que se la hagan a uno, bueno, es cosa de otros.

Que así fuese en el Colón no significaba que, pese a todo, una pluralidad social existiese en él y entre él y otros teatros más populares de la ciudad.

En cualquier caso, esa situación no era la de nuestros teatros de provincia, en los que la diversificación social era menor y la interacción interpersonal, mayor. El paternalismo rural sustituía al desprecio ciudadano. Y nuevamente nos encontramos en este segundo texto, como en el artículo de Sorba precedente, en la antesala. La experiencia de Buenos Aires habla más por contraste que por semejanza, aunque desde luego pudiese ser vista como un modelo a imitar por esas periferias de las periferias, *late joiners* de otros *late joiners*. Aunque, desde luego, como muestra el trabajo de Mariela Ceva, Buenos Aires no solo era un referente imaginario mucho más concreto que los teatros europeos, sino también una fuente de experiencias estéticas y relaciones sociales, como lo exhibe el hecho de que al menos dos de los mayores impulsores de la realización del Teatro Coliseo de Zárate eran abonados que frecuentaban asiduamente el Teatro Colón.

Una más explícita comparación, aunque todavía preliminar, es la que realiza en su trabajo Florencia Caudarella. La autora brinda, a la vez, una detallada cartografía de las salas teatrales (dentro de las que están incluidas aquellas que ofrecían ópera) en Buenos Aires y en toda la Argentina en la década de 1920, y propone elementos para un contrapunto entre los teatros de la ciudad de Buenos Aires y el Teatro Coliseo de Zárate, tomado como ejemplo de los teatros del interior. De ese modo se abren dos comparaciones: la primera, sobre todo para Buenos Aires, en la segunda mitad de la década de 1920, pero como parte de una tendencia quizás más general, es acerca del peso relativo de la ópera dentro del conjunto de la oferta teatral, y de esta dentro, de un más amplio sector que incluyó otros tipos de espectáculos. Comparación que la lleva a sugerir una pérdida de velocidad relativa del teatro y de la ópera dentro de él. En ello parece detectarse un signo epocal vinculado a la aparición de formidables competidores en el deporte de masas y en el cinematógrafo, pero en este punto, el retraso de la construcción de teatros en el interior del país los penaliza aún más antes que a sus congéneres de la capital, como lo mostraría el caso del teatro de Zárate, demasiado tardío

para sus ambiciones y aspiraciones. La segunda dimensión comparativa, además de la que podría surgir de un análisis detallado de la cartografía de las salas teatrales incluida en el trabajo, sugiere algunas hipótesis por ahora preliminares, que contrapondrían un modelo de teatro más comercial, en el caso de los emprendimientos de Buenos Aires, y otro más orientado a objetivos simbólicos e identitarios, en el caso de Zárate y quizás también de otros teatros cercanos que fueron iniciativas de asociaciones, y no de empresarios.

El trabajo de Ceva nos habla de muchas otras cosas en su detallada reconstrucción de un caso concreto, el Teatro Coliseo indagado desde su entorno concreto: una ciudad, Zárate, en expansión, una serie de instituciones y un conjunto de actores sociales que componen la elite política y/o étnica de la ciudad. Una aproximación micro, género en el que Ceva es una reconocida especialista, que brinda una mirada en parte coincidente, en parte alternativa, a la del trabajo macro precedente. Al hacerlo, la autora nos recuerda que esos teatros antes de ser emblemas y monumentos fueron un proyecto, y que detrás de ese proyecto hubo no solo diversas instituciones, sino personas concretas que estaban coladas en redes de relaciones en las que circulaban intercambio materiales y simbólicos. Recuerda también que esos teatros, más allá de los propósitos de sus realizadores (y más allá de las dificultades para realizarlos), requerían de una sustentabilidad económica que se revelaría, en el caso de Zárate, factible para construirlo, aunque en tiempos largos, y menos factible para hacerlo funcionar luego, como se había imaginado inicialmente. A su modo, un teatro de ópera sin (o con poca) ópera, que reintroduce el tema de las distintas temporalidades implícitas en la formulación y en la concreción que implican cambios de significación de los mismos, aunque ese cambio pueda afectar más la funcionalidad que el símbolo, en tanto este tendría una perdurabilidad mucho más larga.

El artículo que cierra el *dossier*, de Judith Fothy, propone un abordaje desde otro lugar. La autora, que posee una significativa trayectoria en el estudio y la restauración de telones de teatro, propone aquí una exploración sobre dos de los casos en estudio del proyecto: el Teatro 3 de Febrero, de Paraná, y el Rafael de Aguiar, de San Nicolás de los Arroyos. Fothy coloca los dos casos en dos cuadros más vastos, el de la evolución y las tipologías de los telones de boca y el de su puesta en secuencia con otros tres ejemplos rioplatenses, incluido el Teatro Colón. Dos elementos parecen emerger aquí; uno es el del carácter matricial de las experiencias europeas en relación con técnicas y diseños artísticos, el otro es el de la diversidad de modelos de referencia, que elude a cualquier idea de un patrón único. Todo se asemeja a un collage que alude a heterogeneidad y mezcla (como en otros registros de la cultura argentina, por

otra parte). Si esa heterogeneidad, que bien puede verse como bilateralidad más que como circularidad, se verifica en otros aspectos de la construcción y decoración de los teatros, es algo que deberá verificarse.

Los trabajos que incluyen este *dossier*, como el lector ya ha comprendido, constituyen aproximaciones desde distintos ángulos, miradas y disciplinas a un objeto: los teatros del litoral. Esa convergencia propone menos un balizamiento de un territorio para ser roturado luego extensivamente, que un primer cateo de cuestiones y problemas que aspiran a encontrar algunas intersecciones de experiencias atendiendo al reconocimiento de una diversidad que eluda toda monótona idea de homogeneidad, serie, reiteración.



Sorba, Carlotta. "Teatros y política: reflexiones sobre la esfera pública del Resurgimiento", *TAREA* 5 (5), pp. 20-30.

## RESUMEN

La historiografía del Resurgimiento estuvo profundamente embebida de objetivos políticos. Desde los años setenta en adelante, incluso para alejarse de esa tradición, se había orientado preferentemente hacia perspectivas de la historia social, poniendo en relieve el modo en que aquello había producido sustancialmente un alejamiento de la historiografía respecto del proceso de Resurgimiento como un hecho político y cultural crucial. Un poco más tarde, Banti en *La nazione del Risorgimento* retomó con fuerza ese tema. Tomaba distancia tanto de la teología clásica del Resurgimiento (la unificación como proceso necesario) como del enfoque socioeconómico que había eludido por completo la importancia y la eficacia del discurso nacional-patriótico. Todo esto tiene un peso particular en Italia, a principios del siglo XIX, por una presencia extraordinaria del "lugar" teatro en los grandes y pequeños centros, delante de una menor presencia de otros lugares de sociabilidad más difíciles de controlar por parte de las autoridades. Una última consideración tiene que ver con la lengua de la ópera. Historiadores de la lengua e historiadores del libro destacaron el modo en que la falta de una lengua literaria en prosa, en Italia, correspondía a una costumbre mayor de lo que suponíamos, con un lenguaje poético complejo y grandilocuente proveniente de los poemas caballerescos.

**Palabras clave:** *Teatro, política, Resurgimiento.*

## ABSTRACT

"Theatres and Politics: Thoughts on the Public Sphere of *Resorgimento*"

Resurgence's historiography was deeply imbibe with political objectives. Since the 70's, even to take distance from that tradition, they headed toward social history perspective, highlighting the way that it had produced the remoteness of historiography from the process of resurgence as a crucial, political and cultural fact. Later, Banti in his *La nozione del Risorgimento* takes again that topic. Established certain distance from the classical resurgence's theology (the unification as a necessary process), and also from the social-economic approach that had entirely evaded the importance and the efficiency of the national-patriotic speech. All this has a particular weight in Italy, in the beginning of XIX century, because of the huge presence of theater 'place' in the big and Little centers, in comparison with a minor quantity of other places of sociability, harder to control by the authorities. A last consideration on the language of opera. Historians of language and historians of book had distinguished the way that the absence of a literary language in prose, in Italy, had to do with a bigger habit than we supposed, with a poetic complex and grandiloquent language, coming from chivalrous poems.

**Key words:** *Theater, politics, Resurgence (Risorgimento).*

Fecha de recepción: 17 de mayo de 2018.

Fecha de aprobación: 12 de julio de 2018.

## **Teatros y política: Reflexiones sobre la esfera pública del Resurgimiento**

**Carlotta Sorba<sup>1</sup>**

La relación entre teatro de obra y nacionalismo es un tema clásico de la historiografía del Resurgimiento, sobre la que se escribió mucho en el pasado, con esa mirada pedagógico-celebrativa que marcó durante mucho tiempo los estudios sobre este período de la historia italiana. En los últimos años, el tema dio, sin embargo, para numerosas investigaciones nuevas y una relectura muy consistente, que conllevó una controversia interpretativa que atravesó los estudios históricos y los *opera studies*. Los dos frentes disciplinarios, efectivamente, dialogaron más y mejor respecto del pasado, siempre con el riesgo de algún malentendido sobre los respectivos puntos de vista y sobre sus distintas trayectorias, cómplices también, como veremos mejor, de distintas “sincronizaciones” disciplinarias.

### **Un laboratorio colectivo de estudios**

Cuando publiqué mi libro *Teatri nell'età del Risorgimento*,<sup>2</sup> creo que pocos hubieran imaginado que en los años sucesivos, la historiografía

---

<sup>1</sup> Universidad de Padua. Traducción de Lucio Burucúa.

<sup>2</sup> Carlotta Sorba. *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*. Bologna, Il Mulino, 2001

sobre el Resurgimiento habría sufrido una transformación y un enriquecimiento tan consistente como el que presenciarnos. En el muy útil libro sobre la historia y las interpretaciones sobre el Resurgimiento que Lucy Riall publicó en 1994 en Inglaterra (y en Italia poco después),<sup>3</sup> se intuía la relectura que el proceso de unificación –en su creación durante la primera mitad del siglo, no en la construcción de la mitografía sucesiva– fuera una cuestión extremadamente actual y pertinente en el marco de un debate internacional que en ese tiempo estaba dominado precisamente por el interés de naciones y nacionalismos. El libro de Riall hacía foco perfectamente en cómo la historiografía del Resurgimiento –en un juego complejo de tensiones entre Gramsci y Croce– había sido profundamente embebida de objetivos políticos, asumiendo además, sin discusión, una especie de *chrononime*, dirían los franceses, el mismo eslogan (Resurgimiento) que había acompañado el origen.<sup>4</sup> El libro daba cuenta de un estadio sucesivo de estudios que desde los años setenta en adelante, incluso para alejarse de esa tradición, se habían orientado preferentemente hacia perspectivas de la historia social, poniendo en relieve el modo en que aquello había producido sustancialmente un alejamiento de la historiografía respecto del proceso de Resurgimiento como un hecho político y cultural crucial. Un poco más tarde, el volumen seminal de Alberto Banti sobre *La nazione del Risorgimento* retomó con fuerza ese tema, tan decisivo como controvertido, al desencadenar una nueva ola de estudios sobre el nacionalismo del Resurgimiento.<sup>5</sup> El libro, como sabemos, tomaba decididamente distancia tanto de la teología clásica del Resurgimiento (la unificación como proceso necesario) como del enfoque socioeconómico que había eludido por completo la importancia y la eficacia del discurso nacional-patriótico. Banti leía, en cambio, motivaciones y genealogías, morfologías y narraciones del Resurgimiento, a la luz, sobre todo, de las producciones culturales y de las prácticas conectadas con él, en el intento de reotorgarle una autonomía fuerte a la dimensión cultural de ese proceso. Pero sobre todo volvía, luego de muchos años, a hablar de Resurgimiento y no de “mito del Resurgimiento”, como se había hecho en el decenio precedente, cuando se habían multiplicado, incluso sobre la estela de los lugares franceses de la memoria, los estudios sobre la memoria posunitaria, sobre la construcción de los padres de la patria, sobre los ritos y los símbolos de la nacionalización posunitaria, todos temas que dominaron la historiografía italiana en los

3 Lucy Riall. *Il Risorgimento. Storia e interpretazioni*. Roma, Donzelli, 1997.

4 Ver “*Chrononimes. Dénommer le siècle*, sous la direction de Dominique Kalifa”, *Revue d'Histoire du XIXème siècle*, n. 52, 1, 2016.

5 Alberto M. Banti. *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*. Torino, Einaudi, 2000.

años ochenta y noventa. La de Banti era una fuerte necesidad de retroceder en el tiempo para comprender el discurso nacional patriótico en su generarse como constelación discursiva que extraía fragmentos de los materiales más variados, atravesando narraciones, situaciones, distintos actores sociales. Desde ese momento en adelante asistimos a una verdadera multiplicación de los estudios y a una relectura también de los temas clásicos del Resurgimiento más tradicional, con un punto de vista muy cambiado. Un primer balance de los estudios ocurrió con la salida, en 2007, de los Anales de la *Storia d'Italia*, Einaudi dedicados al Resurgimiento, a cargo del mismísimo Banti y de Paul Ginsborg.<sup>6</sup> Allí había muy pocas referencias a los protagonistas tradicionales de la unificación italiana –Cavour y Vittorio Emanuele *in primis*– y, en cambio, nos concentrábamos en las emociones públicas y privadas, en las culturas militares y religiosas, en familia y nación, en aspectos comunicacionales y narrativos del nacionalismo del Resurgimiento, con el intento de captar los muchos aspectos de un proceso de transformación complicado y articulado. Hoy, a la distancia, está claro que ese volumen marcaba el envión de uno de los laboratorios colectivos más interesados en el debate histórico italiano de los últimos años y más capaces de confrontarse con la historiografía internacional, como quedó claro en algunas intervenciones y debates aparecidos en revistas o en algún volumen, fruto de un convenio neoyorquino.<sup>7</sup> Hablo de un verdadero laboratorio, porque los estudios acerca de la fase de Resurgimiento de la historia italiana en ese momento se multiplicaron en distintas direcciones, incluso saliéndose de la impostación original enfocada por Banti, sobre todo en los aspectos discursivos, hasta alcanzar las prácticas y las experiencias políticas y culturales. Desde esta perspectiva, el Resurgimiento se convirtió en un momento clave de politización de nuevos actores sociales, de experimentación de nuevas prácticas políticas, en buena medida el momento de inauguración también en la Italia de la “nueva política”, de la que habló de manera pionera George Mosse en sus estudios.<sup>8</sup> En el curso de 2018, en ocasión de los ciento setenta años de la Revolución de 1848, están previstos algunos convenios internacionales y nacionales que mostrarán con más claridad el recambio generacional acontecido

6 Véase en particular la introducción de los dos curadores titulada “Per una nuova storia del Risorgimento”, in *Il Risorgimento*, *Storia d'Italia, Annali 22, Torino, Einaudi, 2007*.

7 Ver la reseña de Maurizio Isabella. “Rethinking Italy's nation-building 150 years afterwards: the new Risorgimento historiography”, *Past and Present* 217, 1, 2012, pp. 247-268; el foro “Alberto Banti's interpretation of Risorgimento nationalism. A debate”, *Nation and nationalism*, 15, 3, 2009; finalmente, el volumen Lucy Riall y Silvana Patriarca (eds.): *Risorgimento revisited*.

8 Acerca de la particular fortuna de Mosse en Italia, véase Donatello Aramini. *George L. Mosse, l'Italia e gli storici*. Milano, Franco Angeli, 2010; y la colección de ensayos de Lorenzo Benadusi y Giorgio Caravale. *Sulle orme di George L. Mosse. Interpretazioni e fortuna dell'opera di un grande storico*. Roma, Carocci, 2012.

alrededor de esos temas, sancionando la presencia de una nueva generación de historiadores entre los treinta y los cuarenta años, crecida sin los condicionamientos de los enfoques precedentes al proceso del Resurgimiento en clave pedagógico-política.<sup>9</sup> La reorientación de los estudios significó, efectivamente, en primer lugar el acercamiento al momento fundacional de la historia unitaria italiana, juntando una experiencia real de mujeres y hombres que estaban viviendo un proceso político abierto y para nada desprendido de sus resultados.

En este cuadro –y vuelvo finalmente al tema en cuestión– también el análisis de las relaciones entre música y Resurgimiento se hizo más complejo y sofisticado y se empeñó en juntar como efectivas las conexiones específicas que se activan entre el teatro y la sociedad en los primeros decenios del siglo XIX. En general, es la “esfera pública del Resurgimiento” –o sea, el espacio en el que se forma, se difunde, se expresa, se representa en varias declinaciones, el discurso político nacional-patriótico– que adquirió una evidencia más concreta en los estudios más recientes.<sup>10</sup>

¿Cuáles son las nuevas direcciones en las que nos movemos? Cito muy brevemente tres:

a) La consideración de relaciones más estrechas entre la esfera pública y la esfera privada, que significó poner en relieve la importancia en el proceso del Resurgimiento de la dimensión familiar y de género;<sup>11</sup>

b) una atención más fuerte, atribuida a la dimensión transnacional de los intercambios y de los contactos entre intelectuales y patriotas, entre experiencias de activismo, entre imágenes y narraciones del nacionalismo;<sup>12</sup> y

c) el reconocimiento de la centralidad de la dimensión comunicativa y, por lo tanto, la idea de un Resurgimiento como fenómeno mediático de amplio espectro.<sup>13</sup>

---

9 Me refiero en particular al convenio Rivoluzioni e controrivoluzioni d'Italia (1796-1870). Nuove ricerche di storia politica e culturale, Università degli studi di Salerno, 22-24 maggio 2018.

10 Cito aquí sólo algún ejemplo en orden cronológico: Arianna Arisi Rota, *Piccoli cospiratori. Politica ed emozioni nei primi mazziniani*, Bologna, Il Mulino 2010; Enrico Francia, 1848. *La rivoluzione del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino 2013; Sandro Morachioli, *L'Italia alla rovescia. Ricerche sulla caricatura giornalistica dal 1848 all'Unità*, Pisa, Edizioni della Normale 2013; Elena Bacchin, *Italo-filia. Opinione pubblica britannica e Risorgimento italiano*, Roma, Carocci 2014; Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma, Laterza 2015; Silvia Cavicchioli, *Anita. Storia e mito di Anita Garibaldi*, Torino, Einaudi 2017; Piero Brunello, *Colpi di scena. La rivoluzione del Quarantotto a Venezia*, Verona, Cierre 2018.

11 Véanse los ensayos de Paul Ginsborg, de Ilaria Porciani, de Roberto Bizzocchi, Marta Bonsanti, Luisa Levi D'Ancona compresos en *Il Risorgimento*, Annali 22, cit.

12 Cfr. Maurizio Isabella, *Risorgimento in esilio. L'internazionale liberale e l'età delle rivoluzioni*, Roma, Laterza 2011; Lucy Riall e Oliver Janz (eds), *The Italian Risorgimento: Transnational perspectives*, special issue of “Modern Italy”, vol. 19, 1, 2014; Chiara Pulvirenti, *Risorgimento cosmopolita. Esuli in Spagna tra rivoluzione e controrivoluzioni*, Milano, Angeli 2017.

13 V. Fiorino, G. L. Fruci y A. Petrizzo. *Il lungo Ottocento e le sue immagini: politica, media,*

Finalmente, se impuso una periodización mucho más fina de todo el proceso que, entre 1820-1821 y la unificación, conoce momentos distintos entre ellos y con ninguna posibilidad de superponerse: una genealogía discursiva larga y con un perfil muy transnacional; la toma de posición del llamado “largo 1848”; el repliegue/repensamiento de los años cincuenta, sobre los que nos detuvimos menos, que significa también la diseminación internacional de la cuestión italiana.

## Las salas teatrales en la esfera pública del Resurgimiento

¿Cuál es el papel que juegan, en esta esfera pública repensada y cambiante del Resurgimiento, las salas teatrales? ¿Son lugares de cierta relevancia, como el vulgo del Resurgimiento quiere? ¿Son un espacio atravesado de maneras distintas por el discurso nacional-patriótico en sus varias declinaciones, o bien se trata de una mitografía que la historiografía celebrativa de la epopeya del Resurgimiento alimentó?

Sobre estos interrogantes se basa un primer problema de sincronía con los estudios musicológicos.

En 1997, cuando Lucy Riall publicó en Italia el volumen que inicia un proceso de repensamiento importante de los estudios, el musicólogo Roger Parker publica, a su vez, un libro sobre la recepción del *Nabuco* en los años cuarenta, en la que propone una deconstrucción puntual del ícono político de una obra que había contribuido ampliamente a forjar la imagen de Verdi como padre de la patria, presunto cantor, ya en 1842, de una Italia bella y perdida.<sup>14</sup> Mostrando, oportunamente y de manera convincente, de qué modo la construcción de la imagen patriótica del compositor y la canonización política de esa obra debían investigarse, sobre todo, en el período posunitario, Parker hacía una operación opuesta, en cierta forma, a lo que se estaba haciendo en los mismos años en la historiografía más innovadora; y, por lo tanto, levantaba la mirada sobre la construcción *ex post* de la epopeya del Resurgimiento, sobre la hábil creación del ícono político verdiano luego de la Unidad, antes que sobre la construcción del discurso patriótico, de sus imágenes y de sus prácticas entre 1930 y 1940. Apuntando mucho al “desenmascaramiento” del muy sólido mito verdiano, el volumen de Parker se encuadraba bien en una serie de estudios que se había desarrollado ampliamente entre

---

*spettacolo*. Pisa, ETS, 2013; Costanza Bertolotti, Gianluca Fruci y Alessio Petrizzo. *Icone politiche. Celebrità e nuovi media al tempo del Risorgimento*, catálogo de la muestra. Mantova, Museo Archeologico Nazionale, febbraio-marzo 2018.

14 Roger Parker. “*Arpa d’or dei fatidici vati*”. *The Verdian patriotic chorus in the 1840s*. Parma, Istituto Nazionale di studi verdiani, 1997.

los historiadores en ese decenio, el de la deconstrucción del mito del Resurgimiento y sobre el análisis de su impacto en la Italia posunitaria,<sup>15</sup> pero que ya se había desprendido de nuevos interrogantes y de nuevas perspectivas de investigación, de lo que rápidamente se habló.

De aquí una cierta sordera recíproca. En la controversia entre musicólogos que había surgido con la salida del volumen, el mismo Parker y otros llevaban ese discurso a las consecuencias extremas, para terminar negando cualquier evidencia documental de la existencia de relaciones entre la obra (la de Verdi, en primer lugar) y las luchas del Resurgimiento en el transcurso de los años cuarenta.<sup>16</sup>

De la renovación de los estudios históricos que describí someramente, surgía mientras tanto una respuesta diferente, marcada por una evidente asimetría de perspectivas respecto de los estudios sobre la música y sobre el teatro. En el centro de atención no estaban los autores (compositores) individuales (Alfieri, Rossini, Bellini o Verdi, en resumidas cuentas poco importaba para la mirada de los historiadores), sino más bien el espacio teatral como una ocasión social particular (y eventualmente política) como institución, como lugar de creación de imaginarios y de narraciones; y evidentemente en el centro estaba el público, con particular atención sobre una parte específica del público representada por los activistas, esos patriotas que en algunas ocasiones utilizan la sala teatral también como lugar político,<sup>17</sup> solo por un momento breve.

Todo esto tiene un peso particular en Italia, ya que la península se caracteriza, a principios del siglo XIX, por una presencia extraordinaria del “lugar” teatro en las geografías urbanas de los grandes y pequeños centros, delante de una menor presencia de otros lugares de sociabilidad más difícil de controlar por parte de las autoridades. Además del sistema mismo de producción y difusión de la obra lírica, es en la Italia de los primeros años del siglo XIX, particularmente puntual y eficaz. Ya sabemos

15 Piénsese en los volúmenes siguientes, todos editados en el decenio de 1990: “Il mito del Risorgimento nell’Italia unita”, *Il Risorgimento*, 1-2, 1995; “Pédagogie et liturgie nationale dans l’Italie post unitaire”, *Mélanges de l’Ecole Française de Rome*, 109, 1997; Simonetta Soldani y Gabriele Turi (a cura di). *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell’Italia contemporanea*. Vol. 1. Bologna, Il Mulino, 1993; Massimo Baioni. *La religione della patria. Musei e istituti del culto risorgimentale (1884-1918)*. Treviso, Pagus, 1994. A. R. Ascoli, K. M. von Henneberg (eds.). *Making and remaking Italy. The cultivation of national identity around the Risorgimento*. Oxford-New York, Berg, 2001.

16 Las posiciones están bien sintetizadas en los dos ensayos siguientes: Roger Parker y Mary Ann Smart. “Verdi, 2001 and us”, *Studi verdiani* 18, 2004, pp. 295-312; George Martin. “Verdi, politics and ‘Va pensiero’: the scholars squabble”, *The Opera Quarterly*, 23/1, 2005, pp. 109-132.

17 Ver Carlotta Sorba. “Il Risorgimento in musica: l’opera lirica nei teatri del 1848”, en Alberto M. Banti y Roberto Bizzocchi: *Immagini della nazione nell’Italia del Risorgimento*. Roma, Carocci, 2002, y Carlotta Sorba. “Battaglie all’opera”, en *Fare l’Italia: unità e disunità nel Risorgimento*, vol. 1 de la obra *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, a cargo de Mario Isnenghi. Torino, Utet, 2008.

mucho de semejante sistema productivo en la primera mitad del siglo XIX, de los dispositivos que permiten su funcionamiento, de sus varios actores sociales y de sus geografías.<sup>18</sup> Se trata de un campo de producción de momentos específicos y poco asimilables con lo que sucede en otros casos nacionales o, incluso, en otras instancias de producción cultural en el mismo contexto. La obra es, sin duda, el producto cultural difundido de manera más homogénea y puntual en los estados preunitarios, gracias a un sistema caracterizado al mismo tiempo por un policentrismo, a una densísima red de salas difundida en el territorio, al funcionamiento bien aceitado de los circuitos empresariales que unían y relacionaban distintos teatros, a la constante movilidad de los *casts*, a la notable intensidad productiva que hasta la mitad del siglo está en continuo y rápido crecimiento, con un pico productivo entre los años 1930 y 1940.

Partiendo de estas consecuencias y del reconocimiento de la gran mole de mitografía construida sobre el ícono de Verdi como padre de la patria, me parece que algunos elementos que surgen de las investigaciones más recientes consienten una relectura compartida y ciertamente más sutil respecto del pasado y la relación entre obra y Resurgimiento, en el intento de captar una imagen más articulada y menos estereotipada.

Intento ilustrar esquemáticamente algunos puntos que, a mi entender, pueden decirse “adquiridos”:

1) En primer lugar, se esclareció ampliamente la centralidad del llamado “largo 1848” italiano (1846-1849) en la constitución de una esfera pública del Resurgimiento amplia y no solo elitista, más reconocible en sus elementos. Es propio del llamado “demostrantismo” del cuarenta y ocho (fiestas, celebraciones, juramentos que se desarrollan entre 1947 y 1948) que los teatros jueguen un papel importante más que marginal. En esa fase, y no con anterioridad, la recepción y la utilización patriótica de algunas obras goza, en efecto, de algunas evidencias. Piénsese en *Ernani*, *Atila*, *Norma*, pero también en obras menores y olvidadas como la *Gema de Vergy*, de Donizetti. Representaciones o cantos que se derivan de esas obras son objeto en distintos teatros, y en distintas partes de la península, pequeños desafíos al orden constituido: variaciones interpretativas, pedidos insistentes de bis, alusiones, cantos por las calles. Se trata de episodios que no son particularmente llamativos y heroicos —como tal vez se cuentan más tarde— pero que terminan en un panorama que no ve otras ocasiones de toma de posición patriótica. Algunas tarjetas de policía conservadas en el Archivo de Estado de Venecia nos brindan un ejemplo significativo. Descubrimos aquí que unos veinte muchachos

18 Con este propósito véase el volumen 4 (*Il sistema produttivo e le sue competenze*) de la obra a cargo de Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli, *Storia dell'opera italiana*. Torino, EDT, 1986-1988.

fueron detenidos a principio de febrero de 1848 porque en la zona de la Plaza San Marcos marchaban en círculos, dispuestos como un petolón, agitando una pipa de yeso e intimidando a los transeúntes a tirar el cigarro para respetar la llamada “huelga del humo antiaustríaco”.<sup>19</sup> Cuando le preguntaron a Ludovico Manin por los gritos pronunciados, con 17 años, respondió de esta manera: “eso no lo escuché; algunos cantaban, más bien, el coro del *Nabuco*, pero nada relacionado con cigarros ni pipas”. Su compañero Luigi Berta, 15 años, admitió que en efecto “cantamos el coro de la ópera *Nabuco*, Lombardi ‘oh señor que desde el techo natal’. El coro de *Ernanni* [sic] ‘Se despierte el león de Castilla’ y otro coro de *Nabuco* que no recuerdo”. Dentro del mismo fascículo, en reporte del 9 de febrero de 1848, nos encontramos también con una suerte de autocensura política. El que escribe señala, efectivamente, que los estudiantes detenidos estaban “gritando ‘abajo el cigarro’ y cantando algunos coros de óperas de cierto tenor liberal<sup>20</sup> equívoco”. Ejemplos como estos nos dicen que el uso político de algunas óperas, y también del *Nabuco* (independientemente en su totalidad de la intencionalidad del compositor), está bien presente en los escenarios de 1848, acompañando un activismo del Resurgimiento que encuentra en esos días las expresiones más variadas.

2) Parece haberse establecido también la importancia del lugar “teatro” en las prácticas del activismo patriótico.<sup>21</sup> Entre otras cosas, nos lo dicen los epistolarios de los patriotas, incluso los de los más moderados, como Massimo D’Azeglio, en los que no es poco frecuente encontrarse con frases como “Esta noche se está preparando algo en el teatro...”. Y, por otra parte, la actividad de organización patriótica clandestina no tiene muchos otros lugares de acción con los que contar. Mazzini intuitó, primero y mejor que los otros, el potencial político de la ópera lírica, y sus páginas sobre *Filosofía de la música*, escritas en 1835, no son citadas casualmente y repetidas durante decenios casi literalmente por muchos patriotas.

3) No le falta evidencias tampoco al hecho de que muchas óperas del período están atravesadas por el discurso político acerca de las naciones y contribuyen a popularizarlo, presentándole al público historias de contraposiciones entre un pueblo oprimido y un pueblo opresor, extraídas en su mayoría de la literatura romántica europea (Schiller, Hugo, Scott, etc.). Incluso si a veces no se trata de operaciones conscientemente patrióticas por parte de músicos o libretistas militantes, no por eso resultan

19 Archivo de Estado de Venecia, Dirección General de Policía, b. 1869, VII, Sorvegliati e sospetti, IV, fascículo protocolo n. 538, 3 de febrero de 1848.

20 Borrado en el original.

21 Peter Stamatov. “Interpretative activism and the political usages of Verdi’s Operas in the 1840s”, *American sociological review*, 67 (3), 2007, pp. 345-366.

menos significativas respecto de la difusión de la constelación discursiva nacional-patriótica. ¿Qué pensar, por ejemplo, de un coro de *Ernani* como este?

*Siamo tutti una sola famiglia  
Pugnerem colle braccia co' petti;  
schiavi inulti più a lungo e negletti  
non saremo fin che vita abbia il cor* (escena IV).

O de un pasaje de *Atila* como el siguiente:

*Cara patria, già madre e reina  
di possenti magnanimi figli  
or macerie deserto e ruina  
su cui regna silenzio e squallor* (escena VII).

Muchos de los *topoi* estudiados por Banti, como parte fundadora de la morfología del discurso nacional, están presentes en estos versos y funcionan de modo tal que también la ópera lírica, junto con las novelas, la pintura, los ensayos históricos, contribuye a la difusión de una formación discursiva particular, la nacional-patriótica, que obtiene en los decenios de la mitad del siglo XIX, un extraordinario éxito en toda la península.

4) Una última consideración tiene que ver con la lengua de la ópera. Historiadores de la lengua e historiadores del libro destacaron el modo en que la falta de una lengua literaria en prosa, en Italia, comprensible para muchos y útil para el nuevo género de la novela, correspondía a una costumbre mayor de lo que suponíamos, con un lenguaje poético complejo y grandilocuente proveniente de los poemas caballerescos, uno de los géneros más populares en la edad moderna.<sup>22</sup> El lenguaje de hoy de los libretos de ópera, casi incomprensible, que aparece bastante poco “popular”, retomaría —como intuyó anticipadamente Gramsci—<sup>23</sup> esa tradición y debería considerarse bastante menos alejado del público medio de cuanto podríamos imaginar. No es casualidad que uno de los novelistas más populares y más leídos en la Italia de la década de 1940, por cantidad de ediciones y la gran difusión de sus obras, y el más querido por Mazzini, era Francesco Domenico Guerrazzi, que ciertamente es el más melodramático, tanto en el registro lingüístico como en los dispositivos narrativos, de los novelistas de su tiempo.<sup>24</sup>

---

22 Ver Marina Roggero. *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*. Bologna, Il Mulino, 2006; M. R. Bricchi. *La roca trombazza. Lessico arcaico e letterario nella prosa narrativa dell'Ottocento italiano*. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994.

23 Me refiero a las páginas sobre la “enfermedad melodramática italiana” comprendidas en Antonio Gramsci. *Letteratura e vita nazionale*. Roma, Editori riuniti, 1991, p. 78 y ss.

24 Me permito reenviar al análisis que llevé adelante en *Il melodramma della nazione. Politica e*

Para concluir, me parece, por lo tanto, que el tema de las relaciones entre ópera y Resurgimiento adquirió en los últimos años un nuevo espesor analítico y documental; y constituye un punto de vista interesante sobre las prácticas de la politización en el primer Ochocientos. Por un lado, el esfuerzo deconstructivo del ícono político verdiano comienza, aunque trabajosamente, a hacer mella también en el sentido común, difundiendo un mayor sentido crítico hacia la herencia del partido; por otro, una perspectiva de análisis más libre respecto de los condicionamientos del Resurgimiento clásico permite hacer foco, con mayor precisión, sobre comportamientos, motivaciones, emociones de los actores sociales del período, y hace que emerja con mayor nitidez la especificidad y los legados de larga data de la experiencia del Resurgimiento.

---

*sentimenti nell'età del Risorgimento*. Roma, Laterza, 2015, pp. 120-125.



Devoto, Fernando J. "La ópera, el teatro, el criollismo. En torno al *Fausto*, de Estanislao del Campo, y sus contextos", *TAREA* 5 (5), pp. 32-53.

## RESUMEN

El artículo retorna sobre un conocido y estudiado poema gauchesco, el *Fausto*, de Estanislao del Campo. La relectura es el punto de partida para explorar el lugar de las representaciones de ópera en el siglo XIX en la Argentina urbana, en especial en Buenos Aires, y sus cambios a lo largo del tiempo. Cambios que pueden pensarse en relación con su lugar en el conjunto de la oferta de espectáculos teatrales, en especial la zarzuela y el circo criollo, y con los tipos de públicos y sus comportamientos. El cuadro resultante muestra dos dinámicas temporales diferenciadas, una con las mutaciones del mismo género operístico, en la Argentina y en otras partes, y otra con los cambios sociales de los ámbitos urbanos argentinos.

**Palabras clave:** *Ópera, Argentina, criollismo, teatros, siglo XIX.*

## ABSTRACT

"The Opera, the Theater, Criollismo. About *Fausto* of Estanislao del Campo and its Contexts"

The article returns on a well-known Argentinian nativist poem, *Fausto*, by Estanislao del Campo. The new lecture is the starting point to explore the opera representations in nineteenth Century urban Argentina and especially in Buenos Aires and its changes over time. The changes can be thought in relation to the place of the opera in the theater offer, especially the *zarzuela* and nativist *circus criollo*, on one hand, and on the other with the different types of audiences and their behaviors. The resulting picture shows two differentiated temporal dynamics, one related with the mutations of the same operatic genre, in Argentina and elsewhere, and another with the social changes of the Argentine urban environments.

**Key words:** *Opera, Argentina, Criollismo, theaters, Nineteenth century.*

Fecha de recepción: 17 de mayo de 2018.

Fecha de aprobación: 12 de julio de 2018.

## La ópera, el teatro, el criollismo

En torno al *Fausto*, de Estanislao del Campo, y sus contextos<sup>1</sup>

Fernando J. Devoto<sup>2</sup>

En un overo rosao,  
flete nuevo y parejito,  
caía al bajo, al trotecito.  
Y lindamente sentao,  
un paisano del Bragao,  
de apelativo Laguna:  
mozo jinetao jahijuna!  
Como creo que no hay otro.  
Capaz de llevar un potro  
a sofrenarlo en la luna

### 1

Algunos quizás recuerden el fragmento: se trata de la estrofa inicial de un largo poema criollo de Estanislao del Campo, de 1866, que supo hacer época: *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*.<sup>3</sup> Del Campo, que fue a la vez empleado

---

1 Investigación realizada en el marco del PICT N° 2015-3831, "Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación", IR: Fernando Devoto, FONCYT. 2016-2019. Agradezco los comentarios de Sandra Gayol, Carlota Sorba y Jacques Revel.

2 TAREA IIPC/UNSAM.

3 Estanislao del Campo. *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*. Buenos Aires, Imp. Buenos Aires, 1866, <http://www.>

público, militar, político y poeta ocasional, había asistido, en el viejo Teatro Colón, a la representación de la ópera de Gounod y, según testimonio de su amigo, el escritor Ricardo Gutiérrez que lo acompañaba, se dedicó durante la función a decir “infinidad de ocurrencias criollas” a propósito de las escenas del *Fausto*. Este le habría entonces sugerido de poner por escrito “en estilo gaucho” sus impresiones sobre el espectáculo.<sup>4</sup> El ejercicio no era totalmente extraño a Del Campo, que había escrito ya otro poema a propósito de las impresiones que un gaucho habría tenido al presenciar en 1857, también en el viejo Teatro Colón, en el año de su inauguración, otra representación de una ópera bastante olvidada, *Saffo*, de Giovanni Pacini.<sup>5</sup> En ambos casos, el gaucho se llama Anastasio el Pollo –un homenaje a su maestro Hilario Ascasubi, uno de cuyos personajes era Aniceto el Gallo–, y es el seudónimo que utilizaba el mismo Del Campo en muchos de sus escritos y, como las observaciones de Gutiérrez sugieren, son también, al menos en parte, una voluntad del autor de sugerir una identificación con su personaje literario (una forma de *döppelganger*). Quizás, con prudencia, las impresiones de la ópera puedan ser pensadas, a la vez, como las del poeta y las del gaucho imaginario. De un modo semejante concluía, por otra parte, Anderson Imbert, que sostenía que en el poema podían detectarse a la vez la voz de Del Campo y la de Anastasio.<sup>6</sup>

El poema se presenta en una forma ya transitada en el llamado género gauchesco, la de un diálogo en verso entre dos gauchos, Anastasio el Pollo y don Laguna (el del overo rosao), mientras beben ginebra en un paraje al borde de un río en la pampa. Vicente Rossi, a quien no le gustaba ni el poema ni el género, argumentaba que se trataba de “dos

---

cervantesvirtual.com/obra-visor/fausto-impresiones-del-gaucho-anastasio-el-pollo-en-la-representacion-de-esta-obra--0/html/ff20d478-82b1-11df-acc7-002185ce6064\_2.html.

4 La carta de Gutiérrez a Del Campo fue incluida por este junto con otras como proemio a la primera edición de la obra.

5 Angel Battistessa. “Génesis periodística del “Fausto” criollo”, en Estanislao del Campo: *Fausto*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1989, pp. 46-47. También pueden indicarse otros antecedentes en el género dialógico que proponen una lectura de las relaciones del paisano llegado a la ciudad con espectáculos que se dan en ella. Así, por ejemplo, la “Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las fiestas mayas de Buenos Aires, en 1822”, de Bartolomé Hidalgo, en [https://es.wikisource.org/wiki/Relaci3n\\_de\\_las\\_fiestas\\_mayas](https://es.wikisource.org/wiki/Relaci3n_de_las_fiestas_mayas). Se detiene en la relación entre ambos poemas Antonio Carreño-Rodríguez. “Modernidad en la literatura gauchesco: Carnavalización y parodia en el Fausto de Estanislao del Campo”, *Hispania*, v. 92, n. 1, 2009, p. 13, y ss. Ver también las razonables observaciones, más allá de lo que sugiere el título, de Charline Mertens. *El Fausto criollo. Cómo Estanislao del Campo despolitizó el género gauchesco*. Universidad de Gante, Tesis de maestría, 2013-2014. Sin embargo, cotejando ambos poemas, más que una secuencia entre ellos hay una oposición. Y no se trata solo de que el *Fausto* introduce la no menor variación de la existencia de un narrador, sino de que la relación entre el hombre de campo y la ciudad es declinada de manera inversa en ambos. No hay distancia y muy poco asombro en el poema de Hidalgo.

6 Enrique Anderson Imbert. *Análisis de Fausto*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

chupandines”, de los cuales el primero relata al segundo lo que había visto en la representación del *Fausto*, de Gounod, desde el Paraíso del Teatro Colón. La obra de Estanislao del Campo gozó de mucho éxito de público. Paul Groussac lo atribuyó a que su aparición coincidía tanto con una notable expansión de la ópera en Buenos Aires, como con un tono alegre y zumbón que rezumaba de un poema que, a su modo, se vinculaba en clave inversa con los antecedentes populares tardomedievales anteriores a Goethe y, desde luego, a Gounod. Las dos observaciones son discutibles. En relación con la primera, la expansión de la ópera solamente puede sostenerse en relación con la situación precedente en Buenos Aires, pero no en comparación con otros ejemplos europeos. Tomando un caso al azar, y con la debida prudencia acerca de las comparaciones y las fuentes, hacia 1865 existían en Génova (una ciudad de 250.000 habitantes) al menos cuatro grandes teatros, con un total de 8600 butacas, en los que se representaba ópera.<sup>7</sup> En Buenos Aires, una ciudad de alrededor de 180.000 habitantes por entonces, existían dos grandes teatros, el Colón y el Victoria (había ya desaparecido el Argentino), que reunían unas 4500 plazas. Con respecto a la segunda, menos ambiciosa pero quizás más consistente era la observación de Pedro Henríquez Ureña acerca de que la popularidad del poema: podía ponerse en relación con el hecho de que el diablo era, en la cultura popular rioplatense, “un personaje familiar, capaz de todos los engaños y transformaciones”.<sup>8</sup>

La obra de Del Campo tuvo también un respetable apoyo de la crítica, aunque no carente de debates. Entre quienes la alabaron puede aquí recordarse a Enrique Anderson Imbert, Edmondo de Amicis, Pedro Henríquez Ureña, Calixto Oyuela y Jorge Luis Borges, y de entre los críticos, a Rafael Hernández y Leopoldo Lugones. Este último desarrolló, en 1913, dos argumentos distintos, uno lingüístico y otro cultural. El primero, que Lugones aplicaba a la mayor parte del género gauchesco, era que los paisanos no hablaban ni se comportaban así y que si las palabras eran gauchas, los conceptos no lo eran y, entre ejemplos de lo segundo, indicó que un gaucho que se precie de tal no andaría en un caballo “overo rosado”, animal que servía solamente “para tirar el balde en las estancias”, y que solo un gringo fanfarrón “que jinetea la yegua de su jardinera” sofrenaría un caballo.<sup>9</sup> La crítica podía insertarse en otra ma-

---

7 Carlotta Sorba. *Teatri. L'Italia del melodrama nell'età del Risorgimento*. Bologna, Il Mulino, Appendice, 2001. A los cuatro de Génova se podía añadir el adyacente Modena de Sampierdarena.

8 Pedro Henríquez Ureña. *Historia cultural y literaria de la América Hispánica*. Madrid, Verbum, 2008, p. 340.

9 Leopoldo Lugones. *El payador*. 2.ª ed. Buenos Aires, Centurión, 1944, p. 222.

yor, que abarcaba al conjunto de la poesía gauchesca escrita por hombres de ciudad, payadores de “bufete”, como el mismo Groussac llamaría a Estanislao del Campo. Borges retrucó veinte años después que la literatura implica siempre una convención y que esos hombres de ciudad, en cuanto militares, conocían bien el mundo de los gauchos, dado que eran sus soldados (como se sabe, esos ejércitos eran de enganchados, ya que no había por acá un ejército regular).<sup>10</sup> Con felicidad agregó que el *Fausto* no pertenecía a la realidad argentina, sino a la mitología argentina. Henríquez Ureña, por su parte, sugirió que no existía un abismo entre el dialecto hablado por los gauchos y el del hombre de ciudad, solamente algunos cambios fonéticos.<sup>11</sup> Y, desde luego, podría pensarse si la relación campo-ciudad no era en la década de 1860 más porosa en el contexto rioplatense que en otros casos. Con todo, bien podía observarse además que Lugones procedía de las campañas, mientras sus dos contradictores no.

Más interesante para nuestro problema eran otras observaciones de Lugones:

Lo que se propuso [Del Campo] fue reírse y hacer reír a costa de cierto gaucho imposible que comenta una ópera trascendental cuyo argumento es un poema filosófico (...). Ni el gaucho habría entendido una palabra, ni habría aguantado sin dormirse o sin salir, aquella música para el atroz; ni siquiera es concebible que se le antojara a un gaucho, meterse por su cuenta a un teatro lírico.

Aquí Lugones nos pone en negro sobre blanco un problema, a la vez histórico e historiográfico, que está en el centro de nuestro proyecto y que es el motivo que nos llevó a reflexionar sobre el *Fausto* de Del Campo como un símbolo que contiene muchos otros o como un problema que contiene muchos problemas: los contactos culturales entre influencia, comunicabilidad y traducción, y las dificultades de los historiadores para capturar no solo las actitudes de las clases populares sino, incluso, las de las personas corrientes en el pasado.

Ciertamente, podría discutirse la primera parte de la observación de Lugones, la voluntad de reírse a costa de la ingenuidad del gaucho, ya que la gracia del poema está en que nuestros Anastasio el Pollo y don Laguna son bastante listos o razonables o, si se prefiere, la imagen que Del Campo quiere darnos del gaucho, lo es.<sup>12</sup> Y si en el poema de 1857,

---

<sup>10</sup> Jorge Luis Borges. “La poesía gauchesca”, en: *Discusión*. Buenos Aires, Emecé, 1957. Con todo, el mismo Borges también estaba dispuesto a admitir que existía una clara diferencia entre la poesía de los gauchos y la poesía gauchesca, y que esta era una convención como cualquier literatura. Jorge Luis Borges. “El escritor argentino y la tradición”, en *ibid.*, pp. 152-154.

<sup>11</sup> Pedro Henríquez Ureña. *Historia cultural y literaria de la América Hispánica*, op. cit., pp. 182-183.

<sup>12</sup> También podría seguirse aquí la pista de Enrique Anderson Imbert, en el sentido de considerar

don Anastasio había empezado a desnudarse para salvar a Saffò, propósito evitado por la caída del telón que sancionaba el fin de la ópera (actitud que era, parece, bastante común en la ópera verista en Italia, o en el circo criollo en Argentina, como veremos), ahora no hay ningún intento de Anastasio de intervenir para salvar a Margarita. En cambio, sí hay algunas reflexiones, entre razonables e irónicas, acerca de las relaciones entre el doctor Fausto (que ha sido convertido de médico en abogado) y Mefistófeles. Así, cuando el diablo se le acerca y Fausto no logra alejarlo:

—¿No era un Dotor muy projuendo? ¿Cómo se dejó engañar?

—Mandinga es capaz de dar diez güeltas a medio mundo.

O cuando le propone el trato:

—¡Dotor, y hacer ese trato!

—¿Qué quiere hacerle, cuñao, si se topó ese abogao con la orma de su zapato?<sup>13</sup>

Desde luego que la lectura que propone el poema reposa, en aquello que no habla de sentimientos universales, como el amor, acerca de lo que ambos gauchos son bien escépticos, sobre una transcripción de lo exótico en lo cercano, y Anastasio el Pollo traduce la acción en términos de la cotidianeidad en el Río de la Plata en la década de 1860, y en ese sentido, por ejemplo, Valentín, el hermano de Margarita, es trasmutado en un oficial que va y viene de la guerra del Paraguay, la riqueza prometida es superior a la de “Anchorena” (símbolo de un gran terrateniente) o al cantar Mefistófeles la serenata que en la versión original francesa comienza con “vous qui faites l’endormie”, Anastasio acota: “Como lo oye, compañero: el Diablo es tan guitarrero como el paisano más criollo”. Todo ello habla más de traductibilidad que de incomunicabilidad, y alegraría a favor de la universalidad de la ópera como un género que puede apelar, al menos en parte, a públicos diferentes en contextos muy diversos y seguramente en diferente grado, a través de lo que ha sido llamado la “emoción artística”.<sup>14</sup> Debe observarse, sin embargo, que la transcripción realiza al menos dos mutaciones importantes. La primera temática, al suprimir el *pathos* de la tragedia, algo atenuado ya en la ópera: el tema de la vejez y de la muerte. La segunda, que al hacerlo convierte la tragedia en una comedia, en la que las pocas notas melancólicas

---

la obra de Del Campo como una imitación burlesca no del gaucho, sino de la obra de Gounod y, del mismo género operístico. Enrique Anderson Imbert. *Análisis de Fausto*, op. cit. pp. 38 y ss.

13 Nuevamente Henríquez Ureña acotaba que en verdad los gauchos parecían más listos que el libretista de Gounod con relación al retrato que brindaban de un personaje tan ridículo como Siebel. Pedro Henríquez Ureña. *Historia cultural y literaria de la América Hispánica*, op. cit., p. 183.

14 Antonio Gramsci. *Quaderni del Carcere*. Vol. 2. Quaderno 9. Torino, Einaudi, 2007, p. 1193.

remiten a la suerte de Margarita.

Las cosas, sin embargo, podrían plantearse también de otro modo, si se trata de pensar acerca de las mutaciones en esa línea más delgada o menos que separa al mundo de los espectadores del mundo de la representación en el que funcionan pactos implícitos y explícitos. Si los espectadores podían intentar entrar en el escenario para participar en él, también los actores podían tratar de vulnerar la distinción. Era el célebre caso del Pulcinella, a cuya representación asistió Goethe a fines del siglo XVIII. El juego consistía aquí en que Pulcinella olvidaba de a ratos que estaba actuando ante un público y devenía en una persona que desarrollaba una trama que implicaba una cotidianeidad sin escenario ni espectadores.<sup>15</sup>

Hay otro nivel no menos importante en el que opera el poema y es el de la desacralización del espacio operístico. Nada indica en el poema que se trate de un lugar, no ya sacro, sino ni siquiera especial y connotado cultural o ideológicamente (en el sentido que podría serlo como identificación nacional o como distinción social). El relato de Anastasio se detiene en describir la muchedumbre que pugnaba en la boletería para sacar su entrada, y la comparación que le sugiere era las faenas rurales con los animales: “la gente en el corredor como hacienda amontonada” y “que si es chico ese corral. ¿A qué encierran tanta oveja?”. Y en esa multitud alguien le roba el puñal de la cintura y al tener que imaginarlo indica: “Algún gringo como luz para la uña, ha de haber sido” (es una de las dos alusiones negativas a los “gringos” que tiene el poema: la otra pertenece a don Laguna, un gringo “de embrolla” –embrollón–). Luego, Anastasio entra al “tiatro de Colón” (en el poema de 1857 definido Galpón) sube los 101 escalones hasta el Paraíso, “donde va la paisanada”, y apenas alzado el telón (“lienzo”) y aparecido en escena un personaje “asigún oí decir yo era un tal Fausto, mentao”. Así, el Teatro Colón, bastante impresionante como veremos, deviene en el poema un lugar como cualquier otro, lo que quizás pueda ponerse en relación con un clima popular y multiétnico en Buenos Aires en buena parte del siglo XIX, y por ende en sus teatros. Aunque desde luego ese tipo de público también era común en los teatros periféricos o populares europeos del Teatro San Ferdinando de Nápoles a varios de los teatros de la rue du Temple en París, por poner solo dos ejemplos. Por otra parte, en él mismo Colón la variedad de géneros representados (que incluía al circo, tanto más popular) no orientaba a percibirlo como un lugar exclusivo o como un lugar especial de construcción de gustos y estilos. Y no se trata de que la crítica o los apuntes acerca de los niveles sociales estén totalmente

15 Benedetto Croce. *I teatri di Napoli, XV-XVIII*. Napoli, Presso Luigi Pierro, 1891, p. 636 y ss.

ausentes del poema, ya que, como será convención del género, aparecen aquí y allá lamentos acerca de la situación de pobreza de los gauchos, incluidos los dos personajes y, en especial, don Anastasio. De ese modo, el teatro y la ópera no aparecen como espacio “civilizador”, o al menos no son decodificados en ese sentido en el poema.

Ciertamente, no se pretende olvidar aquí que es Del Campo el que nos habla, y no Anastasio el Pollo, pero las observaciones de Lugones bien podían formularse a un hombre de ciudad como era Del Campo. También para este, como para cualquiera que hubiese vivido en Buenos Aires en las décadas centrales del siglo XIX, aunque la ópera era un género musical conocido y frecuentado (incluso en los circos eran injertados en los entreactos fragmentos de ópera), difícilmente entendiéndose la trama, aunque la versión que se diese en Argentina fuese en italiano. Desde luego que a ese problema atendían, en parte, las ediciones de los libretos en castellano que se ponían a la venta una semana antes y que dieron lugar a un lucrativo negocio en Buenos Aires, que iría a la par de la expansión de la ópera (lo que reducía el problema al orbe de los alfabetos). Y, sin embargo, que allí se pudiese dormir es una conjetura que no podría aplicarse a alguien que estaba en el Paraíso, donde las personas estaban hacinadas, aunque sí a aquellos de los palcos y, desde luego, a tantos otros podían caberles, como a nuestro Anastasio el Pollo, la imputación de completo desinterés acerca de lo que allí representaba. En cierto modo, la actitud de Estanislao del Campo de hacer reflexiones farsescas mientras asiste a la representación bien podía considerarse con ojos modernos una muestra de desinterés musical. Desde luego ello es visible en el poema, donde no solamente la música no ocupa ningún lugar, sino que tampoco lo ocupa la misma representación en su sentido real concreto. Curiosamente, en la representación, al menos en la inaugural a la que asistió Del Campo, la pasión del tenor hacia la soprano (cuyo marido era el director de orquesta), y que parece haberse expresado en un muy prolongado beso de Fausto a Margarita<sup>16</sup> al final del tercer acto (aunque desde luego sin las consecuencias dramáticas de Pagliacci), despertó un encendido debate periodístico en los días sucesivos en Buenos Aires. Así, el hecho de que allí hubiese una historia detrás de la historia no deja reflejos en un poema que se limita a aprovechar el ambiente (el teatro) y el libreto. De todos modos, mirar con ojos del siglo XX es, desde luego, una mala estrategia y omite que en el siglo XIX existía una forma de interacción diferente con la música y con el espectáculo.<sup>17</sup> Y

---

16 Horacio Sanguinetti, *La ópera y la sociedad argentina*, Buenos Aires, MZ ed., 2001, p. 23.

17 Espectadores durmiendo en los palcos era una figura bastante extendida. Una imagen tardía en “Narcótico lírico”, por Giménez, en *Caras y Caretas*, año II, nº 33, 20/5/1899, en Ricardo

baste recordar que los espectadores solían llegar a la ópera ya iniciado el espectáculo o salir y entrar más de una vez durante la representación (y no necesariamente en los entreactos).

## 2

Más compleja es la observación acerca de quienes estarían excluidos o se autoexcluirían de un lugar como el teatro de ópera más allá del criterio de exclusión que implicaba el costo de la entrada, aun en el Paraíso, aunque costase mucho menos (la relación del costo con un asiento en los palcos oscilaba en torno a 1 a 13). Aquí necesitaríamos tanto un mejor conocimiento del tema como una adecuada periodización. Para el caso de la Italia del siglo XIX se ha señalado la completa ausencia en el público de la ópera del mundo campesino y la limitada del obrero, por motivos fundamentalmente económicos y, al menos hasta 1870, la presencia de sectores sociales de origen popular podía reducirse a la fuerte presencia de policías y militares que vigilaban el comportamiento del público.<sup>18</sup> Sería de todos modos peligroso, como lo muestra la obra de estudiosos tan expertos en teoría literaria como desconocedores de la historia social argentina, tramsutar el significado y el papel social del teatro de ópera en la civilización burguesa europea a estos desolados territorios sin atender a los distintos momentos. Vimos ya que en el retrato que brinda el poema de *Del Campo*, el teatro de ópera no es propuesto como un lugar exclusivo hacia la década de 1860. Por otra parte, los testimonios disponibles para épocas precedentes muestran que en el primer teatro de Buenos Aires (Teatro de la Ranchería, nacido en 1778) asistían negros. Nos lo informa la prohibición de que ocuparan las tres primeras filas de las lunetas (lo que indica implícitamente que podían ocupar las otras) así como otras fuentes informan que también lo hacían en las primera décadas del siglo XIX en el Teatro Coliseo, luego Teatro Argentino. Acá no faltan testimonios que indiquen que en la Cuzuela (también llamada por entonces “Gallinero”), que colocada arriba de los palcos era exclusivamente femenina, podían verse “Señoras y niñas de la clase humilde y hasta negras muy señoronas, alternando con las mejores familias (...) en completa promiscuidad, negras y blancas, mulatas y chinas, sirvientas, niñeras con sus críos,

Pasolini. “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo XIX”, en F. Devoto y M. Madero: *Historia de la vida privada*. Buenos Aires, Taurus, 1996, v. 2, p. 237.

18 John Rosselli. *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano del Ottocento*. Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 64-71.

señoronas”.<sup>19</sup> Una situación que parece haber perdurado más allá de mediados del período rosista, para el que aquella descripción se ajustaba muy bien.

La situación se veía favorecida por una ausencia de especialización de las salas (y no solo por el igualitarismo social), algo que era habitual en algunos lugares de Europa al menos desde el siglo XVIII. Así, por poner un solo ejemplo, en Nápoles, tal cual refiere Benedetto Croce, existían a fines del siglo XVIII al menos cuatro teatros de una cierta entidad y también de una especialización social y de género del público.<sup>20</sup> En Buenos Aires, solamente hacia 1838 surgió un segundo teatro (Victoria), que competía con el Argentino (sin anotar aquellos más pequeños y fugaces como el de la Federación o el del Buen Orden), pero ello aparentemente no generó una especialización social o étnica. Una excepción podía estar representada por el teatro de títeres, más femenino y popular, y en el que no dejaban de representarse, a su modo, óperas. La heterogeneidad social debería verse favorecida también por la significativa presencia de afroamericanos en bandas musicales y como maestros de piano, aunque, desde luego, en un lugar menos relevante que los italianos, que dominaban el campo instrumental.<sup>21</sup> Por otra parte, los testimonios consultados hablan de cierta presencia policial y, a su lado, de “centinelas” privados contratados por las empresas para evitar desmanes. Muy poco, en cambio, se dice sobre reglas de comportamiento para un público que continuó siendo muy rumoroso aún en la segunda mitad del siglo XIX y en el que los pedidos de bis se alternaban con los silbidos y ocasionales altercados violentos entre grupos seguidores de diferentes cantantes. Por su parte, la Iglesia posrevolucionaria era demasiado débil para ejercer algún tipo de censura.

Desde luego que en Buenos Aires, la ópera, cuya primera representación de una obra integral es de 1825, ocupaba hasta luego de Caseros (1852) un lugar relativamente reducido y oscilante según las épocas —tras un comienzo prometedor en la segunda mitad de la década de 1820, decayó notoriamente en las de 1830 y 1840, a lo que no fue ajeno la invasión de los “mueran los salvajes inmundos unitarios” y otras consignas semejantes de un encrespado clima político, para reaparecer en los tiempos más calmos de las postrimerías del rosismo, hacia 1848, cuando se instalaron una compañía italiana y otra francesa— y era minoritaria respecto a obras de teatro de los más diferentes tipos y calidades: dramas

---

19 Alfredo Taullard. *Historia de nuestros viejos teatros*. Buenos Aires, Imprenta López, 1932, p. 37.

20 Benedetto Croce. *I teatri di Napoli, XV-XVIII, op. cit.*, p. 656 y ss.

21 José A. Wilde. *Buenos Aires desde setenta años atrás*. Buenos Aires, Tor, 1941, cap. XVIII.

patrióticos, sainetes o composiciones musicales fragmentarias de procedencia española o pantomimas. En cualquier caso, también debería tomarse en cuenta la estructura de los teatros de entonces, que tampoco favorecía la diferenciación social ni la conversión del teatro en un espacio de sociabilidad exclusivo como en Europa. La ausencia del Foyer o de la antecámara de los palcos operaba en ese sentido.

Se ha argumentado que fue el clima posterior a la caída de Rosas, en 1852, lo que marcaría un antes y un después en tantos planos, incluido el desarrollo de la ópera. Ciertamente, ese momento vería una enorme expansión de la ópera (y de la inmigración) y la construcción de varios teatros, como el 3 de Febrero, en Paraná, en 1852, y uno moderno y monumental como el primer Colón de Buenos Aires, en 1857. Con todo, en este plano no deberían exagerarse los clivajes políticos argentinos, ya que un año antes se había inaugurado el Teatro Solís en Montevideo y, un año después, el Municipal en Santiago de Chile, lo que sugiere que había un cierto aire del tiempo en la creación en Sudamérica de nuevos teatros de ópera más grandes y más emblemáticos.

Por otra parte, musicalmente también podían percibirse cambios, como el pasaje de Rossini a Verdi, que los nostálgicos de los tiempos viejos, un Wilde o un Calzadilla, no dejaban de ver como un retroceso debido al gusto romántico, y un ejemplo práctico sería el pasaje de los tenores artistas a los gritones, según el segundo.<sup>22</sup> Empero, ello no dejaba de mostrar una continuidad en el repertorio italiano, solo desafiado en algunos momentos por el repertorio francés, que vivía desde mediados de los años cincuenta y en los sesenta (y no solo con Gounod) una época influyente en Europa y aquí, donde por lo demás podía contar con una vasta comunidad, de ese origen (aunque menor a la italiana) en Buenos Aires.

Quizás lo más relevante desde el punto de vista del cambio de época era el Teatro Colón por sus mismas dimensiones, 2500 localidades, el tipo de diseño en herradura (aunque debe observarse que tampoco los palcos tenían antecámara, habría que esperar para ellos hasta el Teatro de la Ópera, inaugurado en 1872 y que se debía dedicar exclusivamente a ese género), las innovaciones técnicas y constructivas, el uso del hierro, la iluminación a gas, la decoración o la enorme araña colgante que exhibían, a la vez, las expectativas que existían con respecto a las posibilidades de expansión futura, tanto de la ciudad de Buenos como del género operístico ya que, es bueno recordarlo, la obra fue financiada por empresarios privados –y que de entre esos empresarios estuviera Hilario Ascasubi, el maestro de Estanislao del Campo y uno de los padres de la

22 Santiago Calzadilla. *Las beldades de mi tiempo*. Buenos Aires, Peuser, 1891, pp. 186-189.

literatura gauchesca, sugiere bastante acerca del tema de los conflictos, compatibilidades y nativismos presuntos—. <sup>23</sup> Todo era, desde luego, una apuesta para una ciudad como Buenos Aires, que contaba por entonces con algo más de 100.000 habitantes y otros dos teatros, y quizás en ello hay un rasgo perdurable que luego se proyecta a los teatros que surgirán en las pequeñas ciudades del litoral.

Y que podía ser excesivo también lo muestra que hubo que traer para la inauguración (*La traviata*) a uno de los más célebres tenores europeos de la época (según anota Wikipedia), el romano Enrico Tamberlick, célebre por su “do de pecho”. Pasado Tamberlick, vendría luego la no menos conocida soprano palermitana, Emma La Grúa, a la que escuchó Del Campo-Anastasio el Pollo en *Saffo*, en lo que sería parte de una larga tradición de traer primeras figuras con propósitos exclusivamente comerciales (con los años vendrían de Francesco Tamagno a Adelina Patti, que en 1888 superó en *cachet*, y en éxito probablemente, a todos los precedentes). Sin embargo, pasaron las estrellas y pronto empezaron las dificultades en un Teatro Colón que carecía de muebles y decorados propios (según cuenta Benito Hortelano, que había adquirido el fondo tras la quiebra de los primeros empresarios que lo arrendaban)<sup>24</sup> y se abrieron paso en él, con más fuerza, otros espectáculos como el circo, la magia, el transformismo, el magnetismo y otras curiosidades.

Sin embargo, para cuando Del Campo escribió el *Fausto*, la ópera había recommenzado su camino ascendente en dos direcciones, en vertical (o sea, en Buenos Aires) y horizontal, con el nacimiento de nuevas salas en el interior del país, y casi todas por iniciativa y financiación de empresarios privados. En el caso de Buenos Aires, al menos en sus momentos iniciales, ese camino no parece haber excluido del nuevo teatro, si no a los anastasio, al menos a las personas de origen popular. Así, en 1864, Wilde pudo escribir en las páginas del diario *La Nación Argentina* que en la galería del Colón, finalizada la ópera, “era un revolverse de viejas, mozas, muchachas, padres, tíos, novios y pillos que estuve a punto de creer que estábamos en el mismo infierno y en una caldera todos los pecadores”.<sup>25</sup> Del mismo modo, hacia esa misma segunda mitad de la década de 1860, un cronista podía observar malévolamente, y nuevamente respecto de la Cazuela, definido ahora reducto de las damas elegantes, que dejaban percibirse “en esa sábana blanca y pura (...)”

---

23 Mariano G. Bosch. *Historia del teatro en Buenos Aires*. Buenos Aires, Tip. El Comercio, 1910, pp. 268-269.

24 Benito Hortelano. *Memorias*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1936, p. 248 y ss.

25 Ricardo Pasolini. “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo XIX”, *op. cit.*, p. 245.

borrones o lunares (las negras adineradas)”.<sup>26</sup> Y, ciertamente, el imaginario Anastasio no hubiera desentonado mucho en ese ambiente.

### 3

Toda periodización, se sabe, contiene una serie de supuestos. Con esa precaución, la década de 1880 puede ser vista como un momento que implica un antes y un después en la cultura y en la sociedad porteñas, y con variaciones regionales y aun locales en la Argentina litoral. No se trata solo ni principalmente de las dimensiones de la ciudad o de las transformaciones del equipamiento urbano para Buenos Aires, o de la expansión urbana que acompañaba la extensión del ferrocarril y la puesta en valor de las tierras de la pampa gringa. Se trata también de una serie de modificaciones de las coordenadas culturales que pueden emblemizarse con dos palabras tan cómodas como ambiguas. La primera, europeización: de las costumbres, los gustos, los consumos de la vestimenta a los estereotipos de belleza. La segunda es jerarquización. La voluntad de ordenar esa sociedad heterogénea que ha crecido desmesuradamente y en la que los nuevos llegados son una legión. Un conjunto de prejuicios y exclusiones –lo que implica, entre otras cosas, el intento de establecer sociabilidades segmentadas– que tratan de articularse y que se espera sean suficientes para garantizar no solo algunos espacios exclusivos para algo que quiere ser una clase dirigente, sino también que desde ese ilusorio vértice implique la construcción de una pirámide social.

En ese diseño, la ópera debía ocupar un lugar central que no era ya hacia el exterior (que la ciudad estuviese a la altura de las grandes metrópolis), sino hacia el interior, en tanto un instrumento de esa pedagogía de las costumbres que se auspiciaba. Lo señalaba el que era el árbitro de la cultura argentina entre las últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX, el francés Paul Groussac, que era además un mordaz y persistente crítico musical desde las páginas de los diarios *Sudamérica*, *La Nación* y *Le Courrier français*. En 1886, comenzó una crítica del *Fausto*, de Gounod, desde las páginas de *La Nación* con la siguiente observación:

Sin incurrir en las modernas exageraciones acerca de la importancia social del teatro, debe admitirse que él ha venido a ser en nuestros días algo más que una noble e inteligente diversión. No es del todo inexacto afirmar que el teatro es una gran escuela de civilización, algo como una vasta universidad artística

---

<sup>26</sup> Alfredo Taullard. *Historia de nuestros viejos teatros*. Buenos Aires, Imprenta López, 1932, p. 178.

con sucursales en las cinco partes del mundo. Su acción es realmente eficaz, a pesar de superficial, por lo extenso y directo de su propaganda. En todas partes, el número de los que leen regularmente buenos libros representa una ínfima minoría: en cambio no hay civilizado que no concurra al teatro alguna vez.<sup>27</sup>

La observación de Groussac se hacía eco de aquella tendencia más general de consolidación de una sociedad burguesa a la que aludimos, y si la afirmación tenía mucho de un lugar común, recuperaba una originalidad, aunque fuese discutible, en la afirmación de la superioridad no solo pedagógica, sino de calidad de las representaciones visuales por sobre la palabra escrita, ya que eran producto de una selección más rigurosa (“los grandes teatros –y especialmente los líricos– suministran un producto artístico de calidad muy superior al libro corriente”).

Desde luego qué, aunque Groussac distribuía equitativamente su malignidad tanto hacia las obras escritas como hacia las representaciones operísticas, si se pasa de esa afirmación a considerar en conjunto la suma de sus críticas musicales, que como señalamos fueron muchas, ellas no dejan de mostrar un panorama mucho menos optimista acerca de la calidad de esa pedagogía. Menos optimista en dos sentidos: por un lado, en la calidad de las óperas, de sus intérpretes (terreno este en el que el propio Groussac no dejó, por otra parte, de tener feroces contradictores) y de sus libretos –y aquí Groussac, más allá de retornar sobre los transitados lugares críticos hacia la melódica ópera italiana y hacia libretistas como Francesco María Piave o Salvatore Cammarano, no ahorra tampoco críticas a su, sin embargo, admirado Wagner en cuanto escritor, ya que consideraba también sus libretos de una enorme banalidad–. Por otro lado, las invectivas iban también hacia un público que no parecía ni mejorar en sus gustos musicales –y particularmente irritante era para él la ausencia de todo conocimiento musical y el entusiasmo hacia las proezas entre vocales y atléticas de los cantantes– ni tampoco en sus comportamientos.

Empero, más allá de ello, efectivamente el teatro de ópera parecía proceder en Buenos Aires hacia esa segmentación y jerarquización social del público a la que se aspiraba. Algunos pocos datos pueden ilustrar ese proceso. Ante todo, la especialización de los espacios teatrales. El Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires de 1902 lo muestra con claridad. De las 218 funciones de ópera que fueron contabilizadas ese año, 184 lo fueron en tres teatros: el Ópera, el Politeama y el Doria, aunque solamente uno de ellos, el primero, era exclusivo del género operístico. Un panorama similar se verifica en otros géneros que son dominantes o exclusivos en otros teatros. Un segundo modo de mirar

---

27 Paul Groussac. *Críticas sobre música*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008, p. 141.

la cuestión es en relación con el costo de las entradas, que implicaba el primer criterio de diferenciación. Aunque los datos no están desagregados, dividiendo el número de espectadores por el monto de lo recaudado por género se ve que los 252.302 espectadores de las 218 funciones de ópera pagaron un promedio de 4 pesos por entrada (y hay que recordar que el grado de variación entre las más caras y las más baratas era 13/17 a 1), mientras que los espectadores de los “dramas criollos” pagaban un promedio de 1 peso, y los de las zarzuela chica, 0,60 centavos.<sup>28</sup> De los cambios en las costumbres y estilos dan cuenta también los relatos y las imágenes de que se dispone y, en especial, para el Teatro Ópera, el lugar más exclusivo.<sup>29</sup> Y aunque los observadores más exigentes se esforzaban por señalar todo lo que faltaba, en los gustos musicales y en el comportamiento, para alcanzar los modelos europeos, los cambios con relación a medio siglo antes eran notables.<sup>30</sup>

Empero el aludido crecimiento impactaba también más allá de Buenos Aires en las nuevas o viejas áreas urbanas del litoral argentino. Si se mira el proceso desde su resultado, como lo revela el Censo Nacional de 1914,<sup>31</sup> se contabilizan centenares de teatros en Buenos Aires y en el interior del país, aun si ya por entonces el teatro, que casi nunca es descrito como exclusivo de ópera sino como, al menos, de ópera, opereta y zarzuela, aparece asediado por un temible rival: las salas cinematográficas. Un censo de todas maneras impreciso para detectar la amplitud del movimiento, ya que en aquellos lugares en los que no había un teatro había un salón de actos, como en las sociedades de las colectividades extranjeras (en especial las de socorros mutuos), que hacía las veces de aquel —como ocurría, según muestra Alicia Bernasconi, en Gualeguay antes de la creación del nuevo teatro—.<sup>32</sup>

Una semejanza y varias diferencias podrían señalarse entre la expansión en Buenos Aires y otras grandes ciudades, como Rosario (en 1914 existían aquí censados al menos cinco teatros, que ofrecían el aludido

28 *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires, Año XII, 1902*. Buenos Aires, Imp. “La Buenos Aires”, 1903, pp. 273-274.

29 Ricardo Pasolini. “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo XIX”, *op. cit.*, *passim*.

30 Un ejemplo de metrónomo de la europeización, en cuestión de vestimenta, de comportamiento y de conocimientos de música de los espectadores del primer Colón, eran las crónicas en “El Diario”, de Carlos Olivera. *En la brecha (1880-1886)*. Buenos Aires, Lajouanne, 1887, pp. 255-261.

31 República Argentina. *Tercer Censo Nacional*. Buenos Aires, Rosso, 1914, XI, p. 580 y ss.

32 A. Bernasconi. “Las ambigüedades de un teatro de ópera. El caso de Gualeguay”. Ponencia presentada en *I Workshop Internacional Historia y Patrimonio de la Argentina Moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación*. PICT 2015-3831. Academia Nacional de la Historia, 25 y 26 octubre 2017.

repertorio musical) y aquellas de las pequeñas ciudades y villas del interior. En este último caso, aunque siempre estamos en el ámbito de iniciativas privadas, la dimensión empresarial es menor, y el voluntarismo de las instituciones o de los notables del lugar, mucho mayor (un voluntarismo que combina prestigio y filantropía). Eran bien evidentes, para un cálculo económico, la limitada viabilidad de muchas de esas operaciones. Piénsese que Goya tenía un teatro desde 1879 y en el Segundo Censo Nacional tenía tan solo 6000 habitantes, o que la ciudad de Gualeguay, que llegó a tener tres teatros sucesivamente (de los cuales el primero de la Sociedad Española fue abandonado en 1888, el segundo llamado Nacional de 1891 se incendió en 1910, y el tercero, el Italia, de la sociedad italiana del mismo año, subsiste hasta hoy), contaba con solo 8000 habitantes en 1895 y casi 15.000 en 1910 y ello se agravaba por la ausencia de un hinterland poblado.<sup>33</sup> Empero, esas limitaciones se ven aún más en el caso del teatro de San Nicolás (6000 habitantes en 1895, 19.000 en 1914), inaugurado con un gran espectáculo (*Manon Lescaut*, de Puccini, con un muy buen elenco), que quizás difícilmente haya podido representar más de unas decenas de óperas en sus cien años posteriores, visto el costo del espectáculo y la dimensión potencial del público y pese a las grandes dimensiones del mismo.<sup>34</sup>

Por supuesto que la situación podría ponderarse mejor si dispusiéramos de datos comparativos. Para el caso de Italia, John Rosselli ha sugerido una expansión mayor indicando que hacia 1907 existían unos 3000 teatros de diferentes tamaños y categorías, algunos de ellos en villas de no más de 2000 habitantes, lo que mostraba una penetración más capilar.

Una segunda diferencia es que es bien posible, como en su momento argumentó Eduardo Hourcade, que las características de la sociabilidad cara a cara de esas pequeñas villas, así como la que se derivaba de la asistencia a ámbitos compartidos, como la escuela, la iglesia (si es que había solo un culto), las fiestas locales o el carnaval, promoviesen una interacción que bien podía extenderse a los consumos musicales.<sup>35</sup> Un panorama similar al que presentaban las sociedades étnicas, que estaban en el origen de muchas de esas iniciativas teatrales: también

---

33 *Segundo Censo Nacional de la República Argentina (1895)*. Buenos Aires, Talleres de la Penitenciaría Nacional, 1898.

34 Anibal Cetrángolo. "La ópera en provincia y los peligros del cosmopolitismo". Ponencia presentada en *I Workshop Internacional Historia y Patrimonio de la Argentina Moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación*. PICT 2015-3831. Academia Nacional de la Historia, 25 y 26 octubre 2017.

35 Eduardo Hourcade. "La pampa gringa, invención de una sociabilidad europea en el desierto", en F. Devoto y M. Madero (dirs.): *Historia de la vida privada en la Argentina*. Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 163-188.

ellas contenían un universo socialmente vario, que si encontraban su diferenciación en el hecho de que los notables locales (en lo que debe entenderse los más prósperos) monopolizaban los cargos directivos, en cuanto a los momentos de interacción social, los mismos eran compartidos por la mayoría. Por otra parte, y dado que en esos espacios debían presentarse diferentes tipos de espectáculo, que iban más allá del rötulo de ópera, opereta y zarzuela, para hacerlos mínimamente rentables, ninguna especificidad social debería esperarse en cuanto al público que lo frecuentaba, aunque la discriminación social o étnica podía estar en el tipo de espectáculo al que se asistía.

Aquí, con todo, deberían establecerse dos precisiones: una concierne a las diferencias entre mundos rurales y urbanos, al menos en la pampa gringa, que concernían, al menos potencialmente, no a la exclusión de los colonos, pero sí probablemente de los peones (entre los cuales estaban seguramente los gauchos subsistentes); la otra, entre diversos grupos étnicos que daban vida a instituciones (como las sociedades de socorros mutuos) que reagrupaban, en principio, solamente a los connacionales. Con todo, en las comunidades más pequeñas muchas veces no era así y, por ejemplo, los colonos franceses de Chabás, en la provincia de Santa Fe, solían pedir a la Sociedad Italiana el uso de su Teatro Verdi para celebrar funciones patrióticas, a veces gratis, a veces pagando un canon. Es de esperar que la investigación en curso ayude a iluminar el problema en esas pequeñas villas e ir más allá en la exploración de sus públicos, sus especificidades y los límites de su capacidad performativa, musical o “civilizatoria”.

#### 4

En un conocido pasaje de sus *Quaderni*, Gramsci señaló que gracias a la ópera y a sus libretos “il melodramma è il gusto nazionale, cioè la cultura nazionale”.<sup>36</sup> Si en la Argentina, Groussac, entre otros, podía pensar que, en un sentido distinto y aun opuesto al “nacional-popular”, la ópera podría ser también el gusto nacional, pronto debería verificar que no. Y, más allá del acierto o no de la idea de Gramsci acerca del carácter performativo sobre grandes masas del melodrama en Italia, en la Argentina la ópera no podía cumplir ese papel, ya que no se hallaba sola en el escenario. Era apenas una parte y no mayoritaria de la oferta teatral. Y así, la desazón de Groussac se incrementaba cuando debía constatar que en 1895 dominaba en Buenos Aires con fuerza

---

36 Antonio Gramsci. *Quaderni del Carcere*, op. cit., v. 3, p. 1739.

un espectáculo mucho más popular en ese momento que la ópera: la zarzuela “chica”, que había debutado hacia fines de la década de 1880 y desplazado prontamente a la clásica zarzuela. Ya el estreno de *La verbena de la Paloma* (como antes de *La gran vía*) había generado un éxito tal que había llegado a darse simultáneamente en cuatro teatros de Buenos Aires. La aparición de la zarzuela “chica”, o género chico en un acto, como *La verbena*, una de las más exitosas, atraía a un público popular que Groussac imaginaba aún más alejado de toda sofisticación intelectual o musical que el de la ópera italiana:

la invasión de las zarzuelas en un acto, verdadera plaga de Egipto que lo cubre todo. Nosotros mismos, contando con los dedos, pudimos constatar que hay actualmente en Buenos Aires ¡veintisiete solistas mujeres de zarzuela chica! ¡Ole! ¡Viva la madre!<sup>37</sup>

Única excusa: lo barato que eran los precios, ya que los “cincuenta centavos por sección” estaban al alcance de todos. Comentario próximo al no menos despectivo de Taullard, que deploraba “un cierto ambiente de vulgaridad” allí reinante.<sup>38</sup> Por ejemplo, insistía, en el Teatro de Comedia, en la década de 1890 y en especial los domingos en que se daban seis o siete diferentes secciones, podían verse “el hortera, las criadas, los llegados de la campaña, el obrero y hasta el que no lo es”. Con lo que todavía (imaginamos) había cabida allí para nuestros Anastasios y, sin embargo, el ensayista no deja de anotar que también frecuentaban ese mismo teatro políticos, ministros del gobierno y “niños bien”.

Los datos del Anuario de 1902 corroboran estas percepciones. En ese año, la zarzuela por secciones había tenido 416.279 espectadores, el doble de los asistentes a la ópera. Desde luego, su precio económico debía ayudar en ello mucho más que el carácter español (aunque entre el público hubiese tanto peninsulares como argentinos, como lo muestran los incidentes que solían ocurrir cuando debía cantarse el himno argentino),<sup>39</sup> y en cualquier caso existía en el Anuario otra zarzuela “en italiano” (aunque quizás fuese a la italiana o sea el género “grande”), que había tenido en ese mismo año 58.000 espectadores.

Así, y en relación con el caso de Buenos Aires, aunque valdría la pena una comparación con Rosario o con Montevideo, donde existían también variados teatros, el fenómeno parece haber sido el de una expansión de la oferta y una segmentación social de la misma. Con el viejo Colón (hasta 1888 en que cerró) y el Teatro de la Ópera como

37 Paul Groussac. *Paradojas sobre música*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008, p. 130.

38 Adolfo Taullard. *Historia de nuestros viejos teatros*, op. cit., pp. 442-443.

39 Mariano G. Bosch. *Historia del teatro en Buenos Aires*, op. cit., pp. 452-454.

lugares de mayor prestigio social, seguidos por otros más grandes y populares como el Politeama, pero que competían en el tipo de oferta con los primeros, hasta desembocar no solo en los teatros más populares y rústicos, como los especializados en zarzuela chica, sino también en otros que seguían en el género operístico italiano pero orientados, en buena parte también por su ubicación en el espacio urbano, hacia un público muy diferente. Un caso emblemático era el Teatro Doria (luego Marconi), nacido en 1887, del cual el mismo Taullard nos dejó una imagen no menos deletérea que del de Comedia, ya que, según él, allí asistían los “puesteros y peones” del Mercado Rivadavia (en Rivadavia y Azcuénaga) y podían verse en una representación de *Aida* un “lleno de carniceros en mangas de camisa fumando tremendos toscanos y escupiendo a diestra y siniestra”. Para 1902, el Doría daba sobre todo comedias y dramas en italiano y óperas (52 representaciones en ese año) como géneros principales.

Asimismo, si se retrocede algunos años y se vuelve al viejo Teatro Colón y se releen las críticas aludidas de Carlos Olivera en sus crónicas de 1883, el panorama no es tan diferente para el segmento popular que asistía a aquel. Nuevamente, “un aumento de insolencia y audacia *cierta* parte de la concurrencia que asiste al Paraíso, populacho grosero y de hábitos de plaza pública, entre el que no faltan ladrones conocidos y rateros de pañuelos, que van por su oficio y no por la ópera”, aunque hay también una veta más optimista hacia los que “deben” estar en el teatro acerca del “éxito con que nuestra sociedad va imitando de año en año las cultísimas maneras europeas, esa serie de refinamientos que constituyen el verdadero privilegio del *high-life*, es no solamente indiscutible sino también halagador”.<sup>40</sup>

Desde luego que debe recordarse que, más allá de la evidente segmentación del público y de la diversidad de lenguajes y estilos, siempre estaremos en un terreno ambiguo a la hora de reflexionar acerca de cómo eran recibidas esas propuestas teatrales, que eran también una propuesta estética y cultural para aquellos sectores que asistían a ellas. Las quejas eran eso, prejuicio, pero siempre se podría discutir acerca de la relación entre la propuesta de una zarzuela o una ópera del simbolismo de las formas de un teatro que aspira a ser de elite y de otro que aspira a ser popular sobre sus públicos. Lo que la limitada evidencia sugiere es algo bastante obvio: que también en la ciudad, el público era bastante más heterogéneo que lo que las elites esperaban y deseaban.

---

40 Carlos Olivera. *En la brecha (1880-1886)*, op. cit., pp. 236 y 260.

## 5

Como con cualquier indagación sectorial del pasado, debe advertirse al lector que se trata solo de eso. La ópera o la zarzuela no ocupaban la totalidad de la oferta disponible y, por el contrario, se enfrentarían, antes que con el cine, con otro formidable adversario: el circo criollo. El itinerario puede ser explorado en una cronología larga o corta. En la primera, obliga a retornar al género gauchesco y la secuencia Hidalgo-Ascasubi-Del Campo-José Hernández, que con sus diferencias crearon todas las premisas para la revalorización del gaucho como un símbolo de un mundo que se iba y como un posible elemento de identificación de lo “argentino”. Con Hernández y su *Martín Fierro*, ello deviene un mito que propone una épica consagrada más tarde por escritores de prestigio como Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas. Empero, por entonces, a comienzos de la década de 1880, será Eduardo Gutiérrez, por lo demás pariente político de Del Campo, el que, con el folletín de apéndice que acompañaba al diario *La Patria Argentina*, popularizaría el tema del gaucho alzado contra la autoridad con su Juan Moreira, al que seguirían luego otros personajes por entonces también muy populares, como Hormiga Negra.

La historia breve, en cambio, reposa en una narración que ha sido contada muchas veces y que, aunque repose sobre los recuerdos del principal protagonista, no está exenta, precisamente por ello, de sospechas. La versión canónica propone así que en el vestíbulo del Teatro Politeama, en 1884, apareció Eduardo Gutiérrez y, en su conversación con el boleterero, este le propuso que hiciera una pantomima a partir de su Juan Moreira para representar en una función a beneficio en el Teatro. Gutiérrez aceptó, con la condición de que la persona que lo interpretase fuese un argentino. Ese argentino sería un hijo de genoveses llamado José Podestá, que actuaba en un circo con el seudónimo de Pepino el 88. Comenzó así el recorrido de Juan Moreira como una pantomima que se representaba con gran éxito en teatros y circos. Dos años después, encontrándose en la villa de Arrecifes y habiendo Podestá repropuesto al público el Moreira, un francés, dueño del hotel, le sugirió que convirtiera la pantomima en un drama hablado.<sup>41</sup> Así lo hizo Podestá, agregándole, además de diálogos, un personaje estilo *commedia dell'arte*, el payaso Cocoliche (del calabrés Cocolicchio) y comenzó toda una nueva estación del Moreira como principal emblema del circo criollo (otros eran Juan Cuello, Hormiga Negra o Martín Fierro), que se representaba

---

41 José Podestá. *Medio siglo de farándula, memorias de José Podestá*. Buenos Aires, Galerna, 2003, p. 51 y ss.

en giras por todo el país con un enorme éxito de público y que competía y bastante a menudo triunfaba ante la ópera o la zarzuela. En este sentido, aunque los datos de 1902 hablan de 734 representaciones en la ciudad de Buenos Aires, con 204.000 espectadores (por debajo de la ópera y de la zarzuela), y los datos son consonantes en otros años, la penetración suburbana y rural de los Podestá era mucho más extensa que la de los otros dos géneros.<sup>42</sup> En cualquier caso, Mariano Bosch cuenta la historia del origen de otro modo. En el punto inicial, que también ocurría en el circo de Cuyo y Montevideo y en la compañía Podesta-Scotti (en la que el primero hijo de genoveses imitaba a genoveses y el segundo, a un napolitano), no estaba Moreira sino otro personaje, Francisco, el verdulero napolitano antecesor del Coccoliccio, al que se sumaría luego, ya en el Politeama, junto a otro napolitano que sustituía al primero, la bella “rubicia” hermana de José Podestá.<sup>43</sup> El hecho de que inicialmente actuasen sin libreto, aunque significativamente con vagos guiones uruguayos, recuerda a personajes de la *commedia dell’arte*. Recién luego, en un segundo momento, Moreira pasaría al primer plano. Sea de ello lo que fuere, la historia que pudo haber empezado de otro modo (pero ese otro modo otorgaba un rol aún más relevante a la ambigüedad criollo-inmigrante) terminó igual: en la consagración del Moreira y en ese hecho hay, claro está, contextos y símbolos.

Como es sabido también, el drama del gaucho enfrentado a la partida policial generaba tanta empatía con el público que los testimonios concuerdan en que en numerosas ocasiones los espectadores descendían a la arena para luchar del lado de Moreira. ¿Estaría entre ellos nuestro imaginario Anastasio, no obligado ahora a “traducir”? En 1913, el crítico teatral Vicente Rossi escribió a propósito del éxito de la obra, casi sin hipérbole: “Todos los habitantes de la Capital desfilaron ante *Moreira*, desde el más humilde hijo de las aceras hasta el Presidente de la República”, y agregó con ingenio: “Los gauchos de la parodia vencían como los gauchos de las patriadas”.<sup>44</sup> Así surgió, al lado del Moreira, un culto del “moreirismo” en clave festiva, por ejemplo en el carnaval, donde dos de los disfraces más populares eran el de Moreira y el de Cocoliche, o en clave trágica entre peleadores y beodos, de donde vino el “hacerse el Moreira”, argumento empleado por la policía para cualquier detención arbitraria.

Ese éxito puede deberse a muchas cosas. El mismo Rossi sugirió una posible clave: “la influencia moral del Teatro entra a obrar con mayor

42 Datos equivalentes para 1905 (y más dispares para 1894) citados por Ricardo Pasolini en “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo XIX”, *op. cit.*, pp. 258 y 263.

43 Mariano G. Bosch. *Historia del teatro en Buenos Aires*, *op. cit.*, pp. 367-369.

44 Vicente Rossi. *Teatro Nacional Rioplatense*. Buenos Aires, Solar, 1969, p. 51.

eficacia cuando sus representaciones son netamente populares, cuando el pueblo puede contemplarse a sí mismo en sus actualidades o en sus tradiciones”.<sup>45</sup> Ciertamente, pero ¿cuáles eran esas en un país con un impacto inmigratorio tan grande? Sea de ello lo que fuere, el teatro de ópera fue solamente un segmento de la propuesta teatral de la Argentina moderna e interpeló en primer lugar a los connacionales de la representación.

La ópera para los italianos o los franceses, o la zarzuela grande para los españoles, no era solamente un espectáculo, sino algo que hablaba de su identidad, real o imaginada, que podía incluso promover un proceso de nacionalización en la identidad de origen para inmigrantes que solo podían reconocerse en el dialecto y en la aldea. Para otros sectores sociales en ascenso o no, apelaba a una distinción necesaria como modo de legitimarse y legitimar la autoimagen de un país europeo en tierras australes. Para los criollos, pero también en buena parte para los hijos de los inmigrantes, quizás esas representaciones no dejaban de ser un espectáculo, como la zarzuela chica, que mostraba simplemente un espectáculo sin más, como lo había sido quizás para Anastasio el Pollo Del Campo. Empero, también, por razones un poco enigmáticas y, al menos en el caso del drama criollo, voluntad de identificarse con un símbolo que implicaba por un lado menos un conflicto que una reconciliación (como en Del Campo) ya que el sórdido pulpero Sardetti del folletín de Gutiérrez era reconvertido en el payaso Cocoliche. Empero, por el otro, como observó Borges, entre varios, desde la consagración del gaucho alzado contra la autoridad negaba aquella ilusión civilizadora y europea en el mismo momento en que esta era más fuerte en las clases dirigentes argentinas.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 74 y ss.

Caudarella, María Florencia. "Del centro a la periferia. El auge del circuito teatral de Buenos Aires y su repercusión en la ciudad de Zárate (1918-1930)", *TAREA* 5 (5), pp. 54-76.

## RESUMEN

Este trabajo señala las principales características que el teatro comercial asumió durante el período 1918-1930 en la ciudad de Buenos Aires, y cómo este fenómeno cultural masivo se derramó sobre el desarrollo de la escena en otras regiones del país, específicamente en las ciudades emplazadas en la cuenca del río Paraná, donde el crecimiento económico llegó de la mano de la industria agropecuaria y del flujo de mercaderías a través de las vías fluviales. El teatro en esta región encontró un especial desarrollo en la ciudad de Zárate que, a 92 kilómetros de la capital, se estableció como una ciudad pujante en lo económico, social y cultural. Mientras que el teatro en Buenos Aires se desarrolló especialmente como fruto de un desarrollo cultural impulsado por la masividad de la gran urbe, en Zárate, el teatro se desarrolló algunas décadas después sustentándose, más que en su potencia comercial, en su funcionalidad así como en su expresión simbólica de una era de aspiración cultural. Otro aspecto relevante que diferenció el desarrollo del teatro en Zárate y en Buenos Aires fue el origen de sus capitales: mientras que en Zárate la iniciativa para construir las salas provino de las asociaciones de inmigrantes, los teatros porteños eran en su mayoría propiedad de empresarios privados.

**Palabras clave:** *Historia del teatro, inmigrantes, medios masivos.*

## ABSTRACT

"From the Centre to the Perisphere. The Boom of the Buenos Aires Commercial Theatre and its Repercussion in the City of Zárate (1918-1930)"

In this article we enunciate the characteristics of the commercial theatre in Buenos Aires from 1918 to 1930 and how this massive cultural phenomenon spread through other regions of the country, specially the cities of the Paraná basin where the economic growth came hand in hand with the agricultural industry and the flow of merchandise through the waterways. The development of the theatre movement in this region was specially relevant in the city of Zárate. 92 kilometers away from the Capital, Zárate established itself as an economic, social and cultural active city. While theatre in Buenos Aires was mainly a result of the vibrant cultural massiveness of the big city, in Zárate the development came decades after and mainly for its functionality as well as its symbolic expression and cultural aspiration. Another important aspect that was different in the development between theatres in Buenos Aires and Zárate was the fact that, while in Zárate the initiative to build the theatres came from immigrants associations, in Buenos Aires were mainly property of private capitals.

**Key words:** *History of the theatre, immigration, mass media.*

Fecha de recepción: 17 de mayo de 2018.

Fecha de aprobación: 12 de julio de 2018.

## Del centro a la periferia

### El auge del circuito teatral de Buenos Aires y su repercusión en la ciudad de Zárate (1918-1930)<sup>1</sup>

María Florencia Caudarella<sup>2</sup>

#### Introducción

El movimiento teatral de posguerra en la República Argentina fue, en sus inicios, un legado del período 1902-1910, conocido historiográficamente como “la época de oro”<sup>3</sup> del teatro, debido al surgimiento de destacados autores rioplatenses, como Florencio Sánchez,<sup>4</sup> Gregorio Laferrere<sup>5</sup> y Roberto J. Payró.<sup>6</sup> En este sentido, si la década de 1910 se destaca historiográficamente por el surgimiento de una literatura teatral autóctona, a partir de la década de 1920, el teatro se consolida en la ciudad de Buenos Aires, capital de la República, como una vital

---

1 Investigación realizada en el marco del PICT N° 2015-3831, “Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación”. IR: Fernando Devoto, FONCYT. 2016-2019.

2 Universidad Católica Argentina.

3 Luis Ordaz. *Breve historia del teatro argentino*. Buenos Aires, Claridad, 1999, p. 75.

4 Autor de *M'hijo el doctor* (1903), *La gringa* (1904) y *Barranca abajo* (1905), entre otras.

5 Autor, entre otras obras, de *Jettatore* (1904), *Las de Barranco* (1908) y *Los invisibles* (1911), entre otras.

6 Autor de *La canción trágica* (1900), *Marcos Severi* (1905) y *El triunfo de los otros* (1907), entre otras.

fuerza comercial, que pone de manifiesto su carácter nacional y que se funda en una asistencia masiva del público formado por personas que pertenecían a todo el espectro socioeconómico de la sociedad argentina.<sup>7</sup>

Independientemente de la preferencia por ciertos géneros teatrales, había una realidad irrefutable: para el año 1925, el teatro porteño estaba alcanzando una asistencia récord de público. Mientras que en el segundo semestre<sup>8</sup> de 1924 la asistencia de público registró 3.294.726 espectadores, el mismo período de 1925 registró 3.631.145, lo que representó un crecimiento del 10,21 por ciento. A su vez, las recaudaciones por venta de entradas pasaron de ser de 287.171,77 pesos, en el segundo semestre de 1924, a 372.167,26 pesos en el mismo período de 1925, un incremento del orden del 29,59 por ciento.<sup>9</sup>

El optimismo por la potencialidad del teatro como espacio cultural y como industria era la seña distintiva de la época. Con un modelo radial en estadio experimental (su explotación masiva no llegaría sino hasta la década de 1930),<sup>10</sup> un modelo cinematográfico aún mudo que si bien tenía una enorme afluencia de público, sus cualidades técnicas y narrativas lo ponían aún muy por debajo de las posibilidades expresivas del teatro, la escena nacional gozó durante la década de 1920 de un protagonismo irrefutable. Quizá su mayor competencia estuvo representada, aunque de manera creciente a lo largo del período, por los espectáculos deportivos, como el turf y el boxeo a partir de su regulación en 1923 cuando se dejó sin vigencia su prohibición y se lo reglamentó pormenorizadamente en el capítulo xxii del Digesto Municipal.<sup>11</sup> El fútbol, sin embargo, aún no había trascendido a la categoría de espectáculo público, aunque lo haría con gran vigor a partir de la década de 1930.<sup>12</sup>

Efectivamente, los años treinta se inauguraron como una década completamente distinta a la de 1920. La crisis económica de 1929 y el golpe de Estado del 6 de septiembre de 1930 afectaron fuertemente a la sociedad argentina. Por otra parte, el proceso inmigratorio comenzó su declive, y durante toda la década solo ingresaron 300.000 inmigrantes

---

7 M. F. Caudarella. "La necesidad del espectáculo" *Aspectos sociales del teatro porteño (1918-1930)*. Tesis de doctorado, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 2010, p. 6.

8 Utilizamos este semestre como referencia ya que es el único que ofrece datos completos para los años 1924, 1925 y 1926. Ver Anexo N° 16: "Estadísticas de asistencia de público en teatros y cinematógrafos (1920-1927)".

9 Ver Boletín mensual de estadísticas municipales de la ciudad de Buenos Aires, meses de los años 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926 y 1927.

10 Andrea Matallana. *Locos por la radio*. Buenos Aires, Prometeo, 2006, p. 33.

11 *Digesto Municipal de 1923*, p. 457.

12 Ver J. Frydenberg y R. Daskal (comps.). *Fútbol, Historia y Política*. Buenos Aires, Aurelia Rivera, 2010, y Julio Frydenberg. "Génesis y desarrollo del espectáculo futbolístico en Buenos Aires". Disertación brindada en las *IX Jornadas de Historia: "Diversiones, ocio y entretenimiento en Argentina 1900-1960"*, Universidad Torcuato Di Tella, septiembre de 2009.

contra los 1.400.000 que lo habían hecho la década anterior. Por último, el ascenso de los nuevos medios de comunicación, como la radio y el cine sonoro, y de los espectáculos deportivos, como el box y el fútbol, ofreció un panorama mucho menos alentador para el teatro, que disminuyó considerablemente su influencia cultural.

Basados en la fuerza cultural que el teatro encarnó durante el período 1918-1920 en Buenos Aires, el objetivo de nuestro trabajo será delinear cuáles fueron las principales características que este desarrollo asumió en la capital, y analizar de qué manera esta ebullición de los entretenimientos públicos relacionados con la escena pudo también ser, o no, el motor del teatro en otras regiones pujantes, específicamente en las ciudades emplazadas en la cuenca del río Paraná, donde el desarrollo económico llegó de la mano del crecimiento especialmente de la industria agropecuaria y del flujo de mercaderías a través de las vías fluviales.

Así, en esta oportunidad intentaremos ver de qué manera el desarrollo y la relativa estabilidad económica que se vivió hasta por lo menos el año 1928 contribuyeron al auge y a la enorme popularidad del teatro en la ciudad de Buenos Aires, y si encuentra un correlato en otras ciudades prósperas del interior del país. Para esto, después de describir el estado de las salas a lo largo de todo el litoral del Paraná, nos detendremos especialmente en el desarrollo de la escena en la ciudad de Zárate, ya que además de ser una pujante economía agroindustrial, es la primera bajada al Paraná desde Buenos Aires que contó con un puerto de gran actividad comercial y una aduana propia.<sup>13</sup>

## Buenos Aires, núcleo teatral del Río de la Plata

El centro de la ciudad de Buenos Aires contaba, para los años veinte, con una nutrida trama de salas teatrales. Además del Teatro Colón,<sup>14</sup> ubicado en la calle Libertad 617 y con capacidad para 3500 espectadores,

---

13 M. Ceva. "Entre símbolos y prácticas. El teatro Coliseo de Zárate". Ponencia presentada en *Workshop Internacional: Historia y Patrimonio...*, ANH, 25 y 26 de octubre de 2017, Buenos Aires.

14 "La construcción del Teatro Colón comenzó con la intervención municipal en el año 1902 y la sala fue inaugurada el 25 de mayo de 1908. La superficie total del edificio es de 6152 metros cuadrados, la de la sala 564 metros cuadrados y la del escenario es de 1050 metros cuadrados, con un largo de boca escénica de 18,25 metros. Es, en consecuencia, el más grande de América del Sud y el cuarto entre los principales del mundo". Ver "El Teatro Colón", *Anuario Teatral Argentino 1926-27*, p. 491, y Francis Korn y Silvia Sigal. *Buenos Aires antes del Centenario*. Buenos Aires, Sudamericana, 2010.

y el Coliseo,<sup>15</sup> ubicado en Charcas 1135 y con capacidad para 2065 espectadores, que se caracterizaban por ofrecer un repertorio lírico y clásico de altísimo nivel, un nutrido conjunto de salas ofrecían espectáculos de drama y comedia. Desde la avenida Callao hasta el Bajo, y desde la avenida Santa Fe hasta Avenida de Mayo se extendía lo que se conocía como el núcleo del teatro comercial, donde se ofrecían las obras nacionales y extranjeras más importantes y se congregaban los elencos más estimados por el público.

De esta forma, si bien los registros municipales de 1927 contabilizaban en toda la Capital Federal 38 salas teatrales, con capacidad total para 36.995 espectadores, el circuito teatral se componía de 24 salas (incluyendo a los grandes teatros que, como el Colón y el Coliseo, no formaban parte del denominado teatro comercial), con butacas para más de 26.000 personas<sup>16</sup> (Ver Mapa 1 del Anexo).

Las proporciones del circuito teatral porteño habían crecido durante toda la década de 1910 y, si bien la finalización de la Gran Guerra podía sugerir el retorno de las compañías extranjeras, lo que se consolidó durante el período 1918-1930 fueron, en realidad, los géneros nacionales. En relación con las cifras de asistencia del público, el año 1918 fue en el que se alcanzaron los mayores niveles de convocatoria desde el inicio de la Gran Guerra, según afirmó el periódico *La Nación* en enero de 1919. Según afirmaba el artículo, “de estos resultados materiales, corresponde la mayor parte a las compañías nacionales que han congregado, por lógica ausencia de los negocios teatrales organizados en el extranjero, el mayor favor del público”.<sup>17</sup> Dos años más tarde, en 1920, la prensa continuaba siendo optimista respecto de la tendencia de ampliación del público de los espectáculos nacionales.

El creciente número de compañías nacionales ponía en evidencia la ampliación del teatro nacional. Mientras que en 1916 se registraron en la ciudad de Buenos Aires una cantidad de 5 compañías teatrales,<sup>18</sup> esa cifra se amplió a 14 en el año 1920 y, en 1924, tan solo cuatro años

---

15 A pesar de que, como señalamos, el Coliseo se especializaba junto al Colón en la oferta de espectáculos líricos, en 1925 la sala fue concesionada para ofrecer espectáculos de boxeo. En *Anuario Teatral Argentino 1924-1925*, p. 428.

16 Las salas en toda la Capital Federal eran: América, Apolo, Argentino, Avenida, Ba-Ta-Clán, Boedo, Buenos Aires, Casino, Cervantes, Coliseo, Rivadavia, Colón, Cosmopolita, de la Comedia, de la Ópera, de Mayo, de Verano, Excelsior, Florencio Sánchez, Florida, Gral. Mitre, Ideal, Liceo, Maipú, Marconi, Nacional, Nuevo, Odeón, Olimpo, Pablo Podestá, Politeama Argentina, Porteño, Pueyrredón, San Martín, Sarmiento, Smart, Variedades y Victoria. En “Legislación municipal en materia de teatros”, *Anuario Teatral Argentino 1926-1927*, pp. 259-260.

17 *La Nación*, 1º de enero de 1919. Comentarios 1918-1919, Vol. 4, p. 34.

18 Ver *Idea Nacional*, 3 de abril de 1918. Comentarios 1918-1919, Vol. 3, p. 1.

después, llegaron a ser 66, una expansión del orden del 350 por ciento.<sup>19</sup> Este crecimiento se mantuvo estable hacia el fin de la década, ya que para 1928 había alrededor de 72 compañías nacionales.<sup>20</sup> Algunas de las más destacadas de esas compañías nacionales de la década fueron, entre otras: la compañía de sainetes, comedias y dramas Carcavallo, la compañía Florencio Parravicini, la compañía argentina de piezas cómicas en 3 actos Arata, la compañía nacional de los hermanos César y Pepe Ratti, la compañía Blanca Podestá, la compañía Dealessi-Morganti y la compañía Roberto Casaux. Con frecuencia, las compañías se disolvían poco después de ser fundadas dando lugar, en algunos casos, al surgimiento de nuevas compañías compuestas por algunos de sus miembros. También era común la formación de compañías de verano constituidas por elencos menos populares, cuyo principal objetivo era ofrecer un ingreso a los actores que, de otra forma, no tenían cómo sostenerse durante los meses de enero y febrero, los de menor actividad teatral. Esta circunstancia se debía probablemente al intenso calor que afectaba las salas, de manera que aun las compañías que funcionaban durante el verano recibían una escasa cantidad de público. Si comparamos la concurrencia del público durante los dos primeros meses del año con la de los meses de julio y agosto (históricamente, los meses de mayor asistencia) podemos constatar una diferencia notable. Así, según relevó el *Boletín mensual de estadísticas municipales*, mientras que en 1924 los meses de enero y febrero contaron con 386.341 y 322.561 espectadores respectivamente, julio y agosto de ese mismo año registraron 645.786 y 609.900 espectadores, un incremento promedio del 77 por ciento. En 1925, año de mayor convocatoria de público de todo el período 1918-1930, la diferencia fue aún más notable ya que mientras que en enero y febrero asistieron 325.275 y 233.071 espectadores respectivamente, en julio y agosto asistieron 682.226 y 726.965 espectadores, un incremento promedio del orden del 152 por ciento. Esta brecha siguió sosteniéndose para 1926, año en el que la audiencia de enero y febrero fue de 324.942 y 171.552 espectadores, mientras que la de julio y agosto fue de 620.727 y 621.381, respectivamente, lo que significó un aumento del orden del 150 por ciento. El escaso público que asistía a los teatros del circuito teatral durante los meses estivales determinó, por un lado, la baja de calidad de los espectáculos y, por el otro, la escasez de fondos para liquidar derechos de autor, de manera que estas

---

19 Cálculo realizado en función de las compañías nacionales listadas en "Las temporadas", en *Anuario Teatral Argentino 1924-1925*, pp. 91-149. Ver Beatriz Seibel. *Historia del teatro argentino desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Corregidor, 2002, p. 591.

20 Cálculo realizado en base a las compañías nacionales listadas en "Las temporadas nacionales" en *Anuario Teatral Argentino 1926-1927/ 1927-1928*, Pág. 29-94.

compañías solían no pagarlos y se disolvían una vez concluido el verano.<sup>21</sup> A pesar de que la temporada oficial se lanzaba el primer sábado de marzo, la actividad teatral se reactivaba gradualmente a mediados de febrero, en ocasión de las celebraciones de carnaval para las cuales cada teatro preparaba un repertorio especial de comparsas y bailes muy atractivos para el público.

En 1923, un artículo del periódico *La Nación* daba cuenta de otras características singulares del teatro porteño de la década de 1920: el retraimiento del interés del público por el teatro lírico y el auge de los géneros populares.<sup>22</sup> Según sostenía Walter Mocchi, el empresario que en esos años concesionaba a la Municipalidad de Buenos Aires la explotación artística de la temporada principal del Teatro Colón, al tiempo que

las butacas y los palcos del teatro municipal [estaban] extraordinariamente desiertos, las localidades populares y más baratas, en las funciones de abono, así como los espectáculos de matinés y otros de precios reducidos, estaban casi en su totalidad llenos de un auditorio tan atento como satisfecho.<sup>23</sup>

Para el empresario, esta circunstancia no era un fenómeno particular de la Argentina, sino que era consecuencia de la tendencia mundial de retracción del teatro lírico, que también estaba siendo discutida en países como Francia e Italia. Así, según sostenía Mocchi, una de las causas principales del decaimiento del teatro lírico era la interrupción que la Gran Guerra había significado para el funcionamiento de las escuelas artísticas, que impidió la formación de una generación de figuras que reemplazaría a la anterior.

A partir de 1926, los datos de audiencia proporcionados por el *Boletín mensual de estadísticas municipales* muestran una disminución en los niveles de asistencia al teatro. Mientras que, como vimos, la cantidad de público había aumentado durante el segundo semestre de 1925 un 10,21 por ciento respecto del segundo semestre de la temporada del año anterior,<sup>24</sup> en el segundo semestre de 1926 esta cifra descendió un 9,68 por

---

21 "No es del caso reseñar las actividades de las compañías de verano: constituidas casi siempre por elementos de segundo orden y con la única finalidad de capear los meses de descanso (la inestabilidad económica del actor es un factor disolutivo y perjudicial de nuestro teatro), se limitan a saquear el repertorio nacional y extranjero, contando con la tolerancia del público. Puede aceptarse el mal como necesario: cabría sin embargo pensar que con otra organización general, más seria y más justa, no sería imposible eliminarlo". En *Anuario Teatral Argentino 1925-1926*, pp. 7-9.

22 *La Nación*. "El teatro lírico y las causas de su decadencia", 1º de junio de 1923.

23 *Ibid.*

24 Utilizamos la referencia de los segundos semestres ya que hay datos completos para todos los meses de ese período de los años 1924-1927, no así para los meses del primer semestre. Ver *Boletín mensual de estadísticas municipales de la ciudad de Buenos Aires*, meses de los años 1920-1927.

ciento respecto de 1925, sin llegar, incluso a alcanzar los niveles de 1924. Ya para el segundo semestre de 1927, el último año del que se tienen datos, la tendencia seguía su caída. Durante ese período acudieron al teatro un 7,25 por ciento de espectadores menos que durante el segundo semestre de 1926 y, comparado con el de la temporada 1925, la segunda mitad del año 1927 arrojó un 16 por ciento menos de asistencia.<sup>25</sup> En relación con las recaudaciones por venta de entradas, las cifras también decrecieron vertiginosamente a partir de 1926. Mientras que la recaudación neta del segundo semestre de 1924 fue de 287.181,77 pesos, para el segundo semestre de 1925 esa cifra había aumentado a 372.167,26 pesos, un incremento del orden del 29,59 por ciento. La recaudación en el segundo semestre de 1926 también descendió vertiginosamente respecto de la del año anterior, ya que se recaudaron 231.134,09 pesos, un 37,89 por ciento menos que en el mismo período de 1925 e, incluso, un 19,51 por ciento menos que en el de 1924. En 1927, esta brecha siguió ampliándose ya que durante el segundo semestre se registraron ingresos por 212.808,51 pesos, una cifra que representó una caída del 7,93 por ciento respecto del mismo período del año anterior, y un impactante 42,82 por ciento menos de lo que se había registrado en 1925.<sup>26</sup>

Efectivamente, a partir del año 1930, la tendencia de declive que experimentaba la escena porteña desde, por lo menos, 1927, se selló definitivamente. Por un lado, fuera del ámbito teatral, la crisis económica internacional que se inició en 1929 y la convulsión social y política que culminó con el golpe de Estado del 6 de septiembre fue un punto disruptivo tanto para la dinámica de los espectáculos como para la organización del teatro nacional, ya que se esperaba que, con la asistencia del nuevo gobierno, el circuito teatral pudiera salir, finalmente, de su letargo. Por otro, y mucho más determinante, durante los dos últimos años de la década de 1920, movimientos internos de la escena comenzaron a promover una renovación del teatro nacional y aspiraban a prescindir del éxito comercial e incrementar la calidad artística de los espectáculos populares proponiendo, incluso, espectáculos gratuitos. Eran nuevos planteos teóricos ante una nueva realidad. En los treinta, la historia del teatro se centraría en otros ejes, ya que la competencia que representaron nuevas formas de entretenimiento, como el cine sonoro en 1934 y la consolidación de la radio como “nuevo medio de comunicación”, como sostiene Andrea Matallana, además del desarrollo masivo de los espectáculos deportivos impactaron en el rendimiento, no tanto artístico sino comercial del teatro porteño.

---

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*

## Teatros en la cuenca del Paraná

Según estadísticas publicadas por el *Anuario Teatral Argentino* (ATA), hasta el año 1928 había declaradas en la República Argentina al menos 519 salas teatrales.<sup>27</sup> La distribución de estos espacios culturales era abrumadoramente desbalanceada, siendo que el 45,47 por ciento de ellos se encontraban ubicados en la provincia de Buenos Aires. La siguiente provincia más poblada de teatros era Santa Fe, que con un tercio de esa cantidad contaba con 78 salas en toda la provincia. Un caso aparte es el distrito conformado por la Capital Federal, que con tan solo una superficie de 200 kilómetros cuadrados ostentaba una cantidad de 37 salas teatrales, siendo, además, la ciudad con la mayor concentración de población del país, con una cantidad oscilante de habitantes que creció de 1.575.814 en 1914<sup>28</sup> a 2.415.142 en 1936,<sup>29</sup> según las fuentes censales más cercanas a nuestro período de estudio.

En términos de teatros por cantidad de población, el distrito más poblado de teatros era la provincia de Santa Cruz, que por su escasez de habitantes contaba con un teatro cada 3316 personas. Si tenemos en cuenta los distritos más poblados, la provincia de Buenos Aires alcanzaba la mejor proporción con un teatro cada 8758 habitantes, y le seguían Córdoba con 11.148, Santa Fe con 11.534 y Entre Ríos con 16.609 habitantes por teatro. Por su altísima densidad de población por kilómetro cuadrado (7879 habitantes por kilómetro cuadrado contra los 6,72 de la provincia de Buenos Aires), la ciudad de Buenos Aires apenas contaba con un teatro cada 45.590 habitantes, ubicándose en el lugar 18 de los 24 distritos. Sin embargo, en términos de teatros por kilómetro cuadrado, Buenos Aires establecía una ventaja avasallante con respecto al resto de las provincias: 1 teatro cada 5,43 kilómetros cuadrados contra 1303 teatros cada kilómetro cuadrado que se registró en la provincia de Buenos Aires, la siguiente en la lista de mayor cantidad de teatros por superficie (Cuadro 1).

---

27 Cantidad de teatros por provincia: Buenos Aires: 236; Santa Fe: 78; Córdoba: 66; Capital Federal: 37; Entre Ríos: 26; La Pampa: 12; Corrientes: 11; Tucumán: 10; Mendoza: 9; San Luis: 7; Chubut: 5; Salta: 4; Santiago del Estero, Santa Cruz y Río Negro: 3; Chaco: 2; y La Rioja, Formosa, Jujuy, Catamarca, San Juan, Neuquén y Misiones: 1. Ver *Anuario Teatral Argentino 1924-1925*. Buenos Aires, ATA, enero de 1925; *Anuario Teatral Argentino 1925-1926*. Buenos Aires, ATA, enero de 1926; y *Anuario Teatral Argentino 1926-1927/1927-1928*. Buenos Aires, ATA, diciembre de 1927.

28 Ver *Tercer censo nacional levantado el 1° de junio de 1914*. Buenos Aires, Tall. Gráf. de L. J. Rosso, 1916-1917.

29 Ver Censo Municipal de 1936 de la Ciudad de Buenos Aires.

**Cuadro 1. Cantidad de teatros por provincia: relación con población y extensión territorial**

Provincia	Población en 1914	Teatros	Habitante/ Teatro	Superficie cuadrada	Teatro/ km <sup>2</sup>	Habitante/ Km <sup>2</sup>	Km <sup>2</sup> / Habitante
Capital Federal	1.575.814	37	42.590	200	5,41	7879	0,00013
Buenos Aires y GBA	2.066.948	236	8758	307.571	1303,27	6,72	0,15
Córdoba	735.742	66	11.148	165.321	2504,86	4,45	0,22
Santa Fe	899.640	78	11.534	133.007	1705,22	6,76	0,15
Entre Ríos	425.373	26	16.361	78.781	3030,04	5,40	0,19
La Pampa	101.338	12	8445	143.440	11.953,33	0,71	1,42
Chaco	46.274	2	23.137	99.633	49.816,50	0,46	2,15
Misiones	53.563	1	53.563	29.801	29.801,00	1,80	0,56
Corrientes	347.055	11	31.550	88.199	8018,09	3,93	0,25
Formosa	19.281	1	19.281	72.066	72.066,00	0,27	3,74
Tucumán	332.933	10	33.293	22.524	2252,40	14,78	0,07
Salta	142.156	4	35.539	155.488	38.872,00	0,91	1,09
Santiago del Estero	261.678	3	87.226	136.351	45.450,33	1,92	0,52
Jujuy	77.511	1	77.511	53.219	53.219,00	1,46	0,69
Catamarca	100.769	1	100.769	102.602	102.602,00	0,98	1,02
La Rioja	79.754	1	79.754	89.680	89.680,00	0,89	1,12
Mendoza	277.535	9	30.837	148.827	16.536,33	1,86	0,54
San Juan	119.252	1	119.252	89.680	89.680,00	1,33	0,75
San Luis	116.266	7	16.609	76.748	10.964,00	1,51	0,66
Río Negro	42.242	3	14.081	203.013	67.671,00	0,21	4,81
Neuquén	28.866	1	28.866	94.078	94.078,00	0,31	3,26
Chubut	23.065	5	4.613	509.108	101.821,60	0,05	22,07
Santa Cruz	9948	3	3.316	243.943	81.314,33	0,04	24,52
Tierra del Fuego	2504	0	0	1.002.445	-	0,0025	400,34

El resto de las provincias del litoral del río Paraná, como Chaco, Santa Fe, Misiones, Corrientes y Entre Ríos, se establecieron sobre una media ya que la proporción entre población, teatros y superficies cuadradas se mantuvo de la siguiente manera:

**Cuadro 2. Cantidad de teatros en provincias del litoral: relación con población y extensión territorial**

Provincia	Población en 1914	Cantidad de teatros 1928	Habitante/ Teatro	Superficie cuadrada	Teatro/ Km <sup>2</sup>	Habitante/ Km <sup>2</sup>	Km <sup>2</sup> / Habitante
Santa Fe	899.640	78	11.534	133.007	1705,22	6,76	0,15
Entre Ríos	425.373	26	16.361	78.781	3030,04	5,40	0,19
Chaco	46.274	2	23.137	99.633	49.816,50	0,46	2,15
Misiones	53.563	1	53.563	29.801	29.801,00	1,80	0,56
Corrientes	347.055	11	31.550	88.199	8018,09	3,93	0,25

Así, la provincia de esta región con mayor cantidad de teatros por habitantes fue Santa Fe, con 11.534 habitantes por teatro, mientras que la menos densa fue Misiones, con tan solo un teatro cada 53.563 habitantes. Finalmente, en términos de teatros por superficie cuadrada, la más poblada de teatros fue también la provincia de Santa Fe, con un teatro cada 1705,22 kilómetros cuadrados, mientras que la menos poblada en términos de territorio fue el Chaco, con tan solo una sala cada 49.816,50 kilómetros cuadrados.

En relación específica con la cuenca del río Paraná, hasta 1928 se registró un total de 49 salas teatrales, además de un nutrido número de salas más pequeñas, como las que ofrecían conservatorios, academias de arte y música y círculos artísticos y orquestales, entre otros, con una oferta nutrida de conciertos y audiciones, aunque reducidos en público debido al tamaño de sus salas. En la cuenca de Buenos Aires se hallaban la mayor cantidad de teatros, 14, que comprendía los teatros de ciudades como Escobar, Baradero, Lima, Ramallo, San Nicolás, San Pedro, Tigre, Campana y Zárate, en un radio que alcanzaba los 238 kilómetros desde la Capital Federal. En segundo lugar, se ubicaba la provincia de Entre Ríos, con 15 teatros ubicados en las ciudades de Concordia, Gualaguay, Gualaguaychú, Concepción del Uruguay, La Paz, Nagoyá, Paraná, Victoria y Colón, la ciudad más alejada de Buenos Aires a 648 kilómetros. La cuenca del río Paraná de Santa Fe contó, hasta 1928, con 10 salas, cuatro de ellas ubicadas en la ciudad de Rosario, la ciudad más grande de la cuenca con una población superior a los 269.459 habitantes que consignó el censo nacional de 1914, el más cercano a nuestro período de estudio.

Un aspecto a destacar del origen de gran parte de los teatros relevados para esta región hasta el año 1928, es que de 49 salas, al menos 18 de ellas

pertenecían a sociedades extranjeras: el Teatro Casa Suiza y el Teatro xx de Settembre, de Arrecifes, provincia de Buenos Aires; el Teatro Italia, de Campana, Buenos Aires; el teatro de la Sociedad Italiana de Colón, Entre Ríos; el xx de Settembre, de Esquina, Corrientes; el Teatro Sociedad Italiana de Gualeguay, Entre Ríos; el teatro Ítalo-Argentino de La Paz, Entre Ríos; los teatros Sociedad Italiana de Nagoya y Paraná, ambos en Entre Ríos; el Teatro Español, de Posadas, Misiones; el teatro de la Sociedad Italiana de Reconquista, Santa Fe; los teatros Español, de San Pedro, Buenos Aires y Santo Tomé, Corrientes; el Teatro Dante Alighieri, de Villa Cañas, Santa Fe; los teatros de la Sociedad Española y de la Sociedad Italiana de Villa Constitución, en Santa Fe; y, por último, los teatros Hispano Argentino y Sociedad Italiana de la ciudad de Zárate, de Buenos Aires.

### **Subiendo por el Paraná: Zárate**

Como mencionamos en la introducción de este trabajo, la ciudad de Zárate se destaca del conjunto de las que integran la cuenca del río Paraná, ya que es la primera ciudad con un puerto de bajada hacia al río que, además de concentrar una gran actividad comercial y poseer su propia aduana, experimentó un crecimiento exponencial de su población, que pasó de ser de 4211 habitantes en 1869<sup>30</sup> a 23.595 en 1914, dentro de su área continental, isleña y fluvial.<sup>31</sup> Ubicada a 92 kilómetros de la ciudad de Buenos Aires, la comunicación y el transporte entre Zárate y la Capital eran nutridos por los tendidos de telefonía, el ferrocarril (que no solo transportaba mercaderías, sino que era el principal medio de transporte de personas, con un costo por pasajero de 5,85 pesos), por la vía fluvial ya mencionada y, lógicamente, por vía terrestre.

Según señala Mariela Ceva en su artículo “Entre símbolos y prácticas, el teatro Coliseo de Zárate”, la sociedad zaratense fue adquiriendo a lo largo de los primeros años del siglo una creciente actividad social que se manifestó en la creación de numerosas asociaciones y sociedades de socorros mutuos, como La cosmopolita, Operai Italiana, Española, Francesa, Italia, Austro-Húngara, Anita Garibaldi, Franco Belga Suiza, Argentina, Centro de Trabajadores y Asociación de Maestros, entre otras, que “se encargaron de construir sus panteones sociales, de iniciar escuelas y también salas de divertimento y teatros”.<sup>32</sup> A esta red de

---

30 M. Ceva. “Entre símbolos y prácticas. El teatro Coliseo de Zárate”, *op. cit.*, p. 2.

31 Ver *Tercer censo nacional levantado el 1º de junio de 1914*, *op. cit.*, p. 219.

32 M. Ceva. “Entre símbolos y prácticas. El teatro Coliseo de Zárate”, *op. cit.*, p. 5.

salones, se les sumaban, como en otras ciudades, las actividades musicales, de danza y declamación que se ofrecían en los conservatorios establecidos, como el Butri González, de Zárate, Mendhelsson, A. Cospito, Giovanetti Hermanos,<sup>33</sup> y en las confiterías y diversos espacios públicos, como plazas y calles principales, donde se celebraban anualmente fiestas patrias y los convocantes carnavales de verano.<sup>34</sup>

Respecto a salas de teatro propiamente dichas, Zárate tenía para el período 1918-1930 tres edificios: el Teatro Argentino, el Teatro Hispano y el Teatro Italia (Mapa 2 del Anexo).

Una característica de estos teatros es que, a diferencia de los teatros del circuito teatral porteño, no eran propiedad de una empresa teatral, sino que habían sido construidos como proyectos por diversas asociaciones nacionales. Esta diferenciación también se extiende al tipo de explotación de los teatros. Según Ceva, el modelo de explotación predominante en la ciudad de Zárate era la concesión por temporada completa. Si bien en la ciudad de Buenos Aires el modelo de concesión a una compañía por temporada estaba ampliamente implementado, el volumen de recaudaciones y la popularidad de algunas compañías les otorgaba el suficiente respaldo económico para ser propietarios de sus propias salas, como el caso del actor y empresario Florencio Parravicini, dueño del Teatro Argentino, o el empresario Pascual Carcavallo, propietario del Teatro Nacional.

El modelo de concesión en Zárate tampoco parece haber resultado redituable. La inestabilidad del negocio se observa en la alta rotación de las compañías que alquilaban la sala teatral ya sea por el incumplimiento de los contratos —en una amplia mayoría se rescindían por falta de pago— o por un retiro anticipado de los arrendadores originado en la imposibilidad de hacer frente a la mensualidad. Asimismo, estos “empresarios”, según el léxico empleado en los contratos de locación, debían hacerse cargo de los arreglos de la sala teatral, de incrementar el número de butacas y de mantener las puertas abiertas del “bar-confitería”. Por los gastos que implicaba poner en funcionamiento la sala, el valor del arrendamiento era bajo. Una muestra de ello es que, por ejemplo, en el año 1917, la empresa de Alfredo Picciotti, Francisco Perinelli y Francisco Salerno rentó la sala del Teatro Italia por una suma exigua de 120 pesos mensuales que resultaban insuficientes para cubrir los gastos de la sala.<sup>35</sup>

Como pujante ciudad con crecientes aspiraciones sociales y culturales ya desde fines de la década de 1910, se plantea la necesidad de una sala

---

33 *Anuario Teatral Argentino 1925-1926*, *op. cit.*

34 M. Ceva. “Entre símbolos y prácticas. El teatro Coliseo de Zárate”, *op. cit.*, p. 6.

35 M. Ceva. “Entre símbolos y prácticas. El teatro Coliseo de Zárate”, *op. cit.*, p. 9.

teatral de mayor porte y distinción en relación con las ya existentes. Así, a fines de 1919, la Sociedad Italiana xx de Settembre, creada en 1908 por la fusión de dos anteriores, la Sociedad Italia y la Operai Italiani, se propone construir los anhelos de sus miembros que conservaban en su recuerdo las experiencias teatrales de su tierra natal, pero sobre todo eran asiduos concurrentes del Teatro Colón de Buenos Aires.<sup>36</sup> En términos pragmáticos, una de las justificaciones del proyecto se fundó en la necesidad de reemplazar el uso del Teatro Italia que, por su escasa capacidad de público y su ubicación fuera del centro de la ciudad, no resultaba rentable ni para las empresas arrendatarias ni para la Sociedad, que debía aumentar sus ingresos para “resolver los problemas financieros que hacían peligrar la continuidad”.<sup>37</sup> Por conflictos internos en la Sociedad, el proyecto del gran teatro no fue retomado sino hasta el año 1927, cuando, impulsado por el presidente de la Sociedad, J. Ernesto de Michelis, se inició la obra proyectada y dirigida por el arquitecto Enrique Macchi.<sup>38</sup>

La sala, con 350 plateas, 50 palcos y tertulia, fue finalmente inaugurada dos años después de los inicios de la obra, el 20 de septiembre de 1928. Su ceremonia inaugural, un evento social destacado en la sociedad zaratense, fue reportada minuciosamente por el órgano de prensa del Partido Conservador de Zárate, *Los Debates*, que dedicó sus páginas a reproducir los discursos del presidente de la Sociedad xx de Settembre, el señor J. Ernesto de Michelis, y del intendente de Zárate, Estanislao de la Torre, así como el programa de la ópera *Aida*, de Giuseppe Verdi, entre otros artículos relacionados al tema. En su discurso inaugural, que dio en idioma italiano, De Michelis hizo referencia a las dificultades económicas, los desacuerdos internos y las dudas que complejizaron el inicio de las obras, pero celebró con un encendido discurso a la nacionalidad italiana la inauguración del Coliseo en la fecha conmemorativa de la unificación que se había alcanzado 59 años atrás. Por su parte, el intendente de Zárate, Estanislao de la Torre, celebró la inauguración del edificio que hacía “honor a Zárate” y expresó su especial agradecimiento a la comunidad italiana por los progresos aportados a la ciudad en términos materiales y culturales.<sup>39</sup>

A pesar de las repercusiones positivas sobre el nuevo teatro lírico, muy rápidamente su oferta cultural comenzó a diversificarse. Ya a los

---

36 A. Bernasconi y M. Ceva. “Sociedades de Socorros Mutuos y teatros. Un ensayo de perspectiva comparada a partir de los casos de Gualeguay y Zárate, Argentina”, en C. Pereira Elmir, M. Witt y O. Truzzi (comps.): *Imigração na América Latina: estudos comparados*. Brasil. Fecha publicación septiembre 2018 (en prensa).

37 Archivos Sociedad XX de Settembre de Zarate, memoria 1928, Zárate, p. 1.

38 M. Ceva. “Entre símbolos y prácticas. El teatro Coliseo de Zárate”, *op. cit.*, p. 13.

39 *Los Debates*, 21 de septiembre de 1929, p. 1.

pocos días de su inauguración, el miércoles 7 de noviembre de 1928, se presentó Libertad Lamarque y a los pocos meses, las instalaciones del teatro también fueron alquiladas desde 1929 como sala de cine.<sup>40</sup>

## Conclusiones

Las diferencias obvias que surgen de yuxtaponer el desarrollo del teatro durante el período de la primera posguerra hasta el año 1930 en una ciudad capital como Buenos Aires, a una ciudad que, aunque pujante en lo económico y social, concentraba una población exigua que en el marco de la ciudad equivalía a la población de 40 manzanas, no son elementos que contribuyan a explicar de qué manera un espacio cultural como el teatro se abrió camino en el interior del país. Por el contrario, la comparación de David con Goliat deja en evidencia la efervescencia que el ámbito teatral asumió en Zárate, con una concentración de un teatro cada 5898 habitantes, mientras que en Buenos Aires esa proporción fue de uno cada 42.590, aun sin contar los espacios como conservatorios, salones y confiterías, que contribuían a hacer más nutrida y dinámica la oferta de espectáculos públicos.

Los aspectos diferenciadores que sí nos interesa resaltar del ejercicio que hemos realizado se vinculan, en primer lugar, con la demora que el desarrollo del teatro experimentó respecto de su auge en Buenos Aires. Mientras que, como vimos en la introducción, el teatro en la capital inició un período de auge con la finalización de la Primera Guerra Mundial y se fundó sobre una creciente cantidad de repertorio y compañías nacionales, se asentó sobre un circuito de salas de gran capacidad que ya estaba claramente establecido desde por lo menos una década atrás. En Zárate, sin embargo, el carácter de las salas existentes hasta la construcción del Teatro Coliseo sería más bien de un carácter sustentado en su funcionalidad más que en su potencial comercial o incluso en su expresión simbólica de una era de aspiración cultural. Ese nuevo carácter que en la gran ciudad había llegado a fines del año 1910, en Zárate se esboza más claramente con la concreción del Teatro Coliseo, digno símbolo de una aspiración cultural mayor y que encarna la fe que se deposita en el progreso de la cultura, un tópico ampliamente debatido en los círculos intelectuales y políticos porteños de los años veinte. Aunque aquí es preciso remarcar que la vocación de dotar a la ciudad de un gran teatro fue en la década de 1910 y que por su realización hacia fines de los veinte puede ser visto como extemporáneo. En contrapartida,

---

40 M. Ceva. "Entre símbolos y prácticas. El teatro Coliseo de Zárate", *op. cit.*, p. 22.

y como para reforzar la idea de que las grandes obras que se encararon en la capital a principios del siglo xx y en Zárate casi tres décadas después, se ve reflejado que el último gran teatro que se construyó en el circuito comercial porteño antes de la segunda oleada de reformas que se encararon en los años cuarenta para convertir los teatros en salas cinematográficas fue el Teatro Cervantes, que se finalizó en 1921 y que fue iniciativa de los actores españoles María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, con aportes del gobierno español.<sup>41</sup>

Por último, otro elemento que deseamos destacar en este primer acercamiento al análisis del desarrollo del teatro comercial en las salas del litoral del río Paraná está en relación con un hecho no menor y que abarca no solo a la ciudad de Zárate en particular, sino a muchas de las ciudades que integran la cuenca. Estamos haciendo referencia al hecho que mencionamos en el segundo apartado y que pone de relevancia la incidencia que las asociaciones extranjeras asumieron en la fundación de salas teatrales: de las 49 salas, 18 pertenecen a diversos círculos de inmigrantes. En la ciudad de Buenos Aires, en cambio, si bien la presencia de inmigrantes en el total de la población porteña era, para 1914, del 49 por ciento<sup>42</sup> y del 38 por ciento en 1936,<sup>43</sup> lo que determinaba una fuerte presencia social y cultural de las asociaciones de diversas nacionalidades (que incluso poseían sus salas y compañías propias), dentro del circuito teatral comercial, era que la propiedad de las salas era abrumadoramente privada, a excepción del Teatro Colón y del Cervantes –que a partir de 1926 fue comprado por el Estado Nacional para establecer allí la Casa de la Comedia Argentina, inspirada en el modelo teatral estatal francés–; los dueños de los teatros porteños eran empresas privadas que explotaban los teatros con fines netamente comerciales.

---

41 Ver Tito L. Foppa. *Diccionario Teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires, Argentores, 1961.

42 Ver Tercer Censo Nacional de 1914, *op. cit.*

43 Ver Censo Municipal de 1936 de la Ciudad de Buenos Aires.



### **Teatros fuera del centro del circuito comercial**

1. Coliseo (Charcas 1135): 2065 espectadores.
2. Colón (Libertad 617): 3500 espectadores.
3. Cervantes: construido por iniciativa de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en 1921 y comprado por el Estado Nacional en 1926 a través de Banco de la Nación Argentina, con el fin de constituirlo sede de la Casa de la Comedia Argentina y de albergar al Conservatorio Nacional de Música y declamación y otras manifestaciones artísticas.

### **Teatros comerciales (sobre la calle Corrientes)**

4. Smart (Corrientes 1283): capacidad para 644 espectadores.
5. Apolo (Corrientes 1386): capacidad para 800 espectadores. “El teatro de las familias”.
6. Politeama (Corrientes y Paraná): el coloso del circuito, con capacidad para 1287 espectadores y que albergó a algunas de las compañías de sainetes y comedias más exitosas.
7. Teatro Nuevo (Corrientes): capacidad para 1142 espectadores. Compañía de Roberto Casaux, entre otras.

### **Teatros comerciales (fuera de Corrientes, hacia el límite sur)**

8. Buenos Aires (Cangallo 1053, hoy Perón): 1053 espectadores.
9. Sarmiento (Cangallo 1040): capacidad para 710 espectadores. Ofrecía comedias y sainetes muy populares. Compañía de César Ratti (1924). En 1924, el teatro se modernizó y publicó en sus programas su nuevo y “moderno sistema de extractores de aire centrífugos”.
10. Argentino (Mitre al 1400): contrapunto del Nacional porque albergaba a otra de las compañías nacionales más populares y exitosas, la de Florencio Parravicini. Capacidad para 1027 espectadores. Su administrador, José Colletti, también se destacó como editor de una de las revistas teatrales más adquiridas de la década: *La Escena*.
11. Liceo (Rivadavia y Paraná): propiedad de los hermanos Gerino (propietarios del San Martín y el Variedades). Con capacidad para 814 espectadores, albergó exitosas compañías como las de Luis Arata (1924) y Orfilia Rico (1922).
12. Teatro de Mayo (Av. De Mayo 1099).

13. Avenida (Av. De Mayo al 1200): con capacidad para 1200 espectadores, estaba más bien orientado a la puesta en escena de espectáculos de revistas y vodevilles.
14. Teatro de la Comedia (Carlos Pellegrini 248): capacidad para casi 800 espectadores.
15. Ateneo (Cangallo 927): estuvo dirigido por el autor Federico Mertens durante gran parte de la década.
16. Corazón geográfico y popular del circuito (Corrientes 960): El Nacional, la catedral del género chico, con capacidad para 940 espectadores. Compañía dirigida por Pascual Carcavallo. Se estrenaron éxitos como *Mateo*, *Mustafá*, de A. Discépolo, entre otros.
17. La Ópera (Corrientes 860): erigido en 1872 por Pestalardo sobre los planos del antiguo Teatro Colón. Con capacidad para 1268 espectadores, se inició como un teatro lírico en 1872, pero durante las primeras décadas del siglo fue incluyendo, cada vez con más asiduidad, espectáculos populares.
18. Porteño (Corrientes 846): espectáculos “altamente morales para la familia”.
19. Maipo: inaugurado con ese nombre en 1922 (antes, Aristocrático y Esmeralda). A cargo del empresario Humberto Cairo. Especializado en revistas y vodeville.
20. Odeón (Esmeralda 367): generalmente destinado a albergar a las compañías de teatro dramático más importantes, como lo fue la de Camila Quiroga. Allí se estrenó en 1923 el drama histórico de Paul Groussac, *La divisa Punzó*.
21. San Martín (Esmeralda 251): propiedad de los hermanos Gerino, que también eran propietarios del Liceo y del Variedades (fuera del circuito). Ofrecía comedias populares. Albergó a la compañía cómica Arata-Simari-Franco (1922).
22. Casino (Maipú al 300): con capacidad para alrededor de 1200 espectadores. Uno de los teatros más concurridos de la época. También escenificaba gran parte del repertorio de revistas y vodevilles más subidos de tono de la ciudad.
23. Florida (Galería Güemes): capacidad para 400 espectadores.
24. Bataclán (25 de Mayo al 400): capacidad de 633 espectadores. Especializado en revistas y vodevilles “no aptos para señoritas”, según aclaraban en sus programas. Compañía de revistas, sainetes y pochades de género alegre”, dirigida por José Casamayor.



- constituyó una verdadera innovación para Zárate.<sup>1</sup> Se incendió en 1945.
3. Teatro Argentino, tenía una capacidad para 1200 espectadores, ubicado en la calle Justa Lima, con estilo italiano y cuyo propietario era Pedro Albano. Fue demolido en 1920.
  4. Teatro Coliseo, de la sociedad Italiana de Socorros Mutuos, inaugurado en 1928, con 350 butacas.

---

1 S. Bacino y Silvia Sorolla. *Era una vez... Zárate*. Zárate, De los cuatro vientos, 1997, p. 96.

## Referencias bibliográficas

- Anuario Teatral Argentino 1924-1925*. Buenos Aires, ATA, enero de 1925.
- Anuario Teatral Argentino 1925-1926*. Buenos Aires, ATA, enero de 1926.
- Anuario Teatral Argentino 1926-1927/1927-1928*. Buenos Aires, ATA, diciembre de 1927.
- Bacino, S. y Sorolla, Silvia**. *Era una vez... Zárate*. Zárate, De los cuatro vientos, 1997.
- Bernasconi, A. y Ceva, M.** "Sociedades de Socorros Mutuos y teatros. Un ensayo de perspectiva comparada a partir de los casos de Gualeguay y Zárate, Argentina", en Pereira Elmir, C.; Witt, M. y Truzzi, O. (comps.): *Imigração na América Latina: estudos comparados*, Brasil, fecha publicación setiembre 2018 (en prensa).
- Caudarella, M. F.** "La necesidad del espectáculo". *Aspectos sociales del teatro porteño (1918-1930)*. Tesis de doctorado, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 2010.
- Ceva, M.** "Entre símbolos y prácticas. El teatro Coliseo de Zárate". Ponencia presentada en *I Workshop Internacional: Historia y Patrimonio...*, ANH, 25 y 26 de octubre de 2017, Buenos Aires.
- Frydenberg, J. y Daskal, R.** (comps.). *Fútbol, Historia y Política*. Buenos Aires, Aurelia Rivera, 2010.
- Korn, Francis y Sigal, Silvia**. *Buenos Aires antes del Centenario*. Buenos Aires, Sudamericana, 2010.
- Matallana, Andrea**. *Locos por la radio*. Buenos Aires, Prometeo, 2006.
- Ordaz, Luis**. *Breve historia del teatro argentino*. Buenos Aires, Claridad, 1999.
- Tercer censo nacional levantado el 1º de junio de 1914*. Buenos Aires, Tall. Gráf. de L. J. Rosso, 1916-1917.
- Seibel, Beatriz**. *Historia del teatro argentino desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Corregidor, 2002.

## Archivos

- Archivo de la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores)  
Colección Programas 1920-1930.  
Colección Crónicas 1922-1930.  
Colección Comentarios 1918-1930.

**Archivo Sociedad xx de Settembre de Zárate**  
Memoria 1928.

**Archivo Biblioteca de la Legislatura de la ciudad de Buenos Aires,**  
**Esteban Echeverría**

*Boletín de Estadísticas Municipales.* Desde 1920 hasta 1927.

Censo Municipal de 1936 de la Ciudad de Buenos Aires.

*Cincuentenario de la Federalización de Buenos Aires (1880-1930).* Buenos Aires, 1932. Inv. 5512, Ubicación. xv 990.

*Digesto Municipal de la ciudad de Buenos Aires.* Recopilación de leyes, ordenanzas y decretos por Ernesto Oyuela. Buenos Aires, Talleres gráficos Optimus, A. Cantuelo. Perú 552, 1923.

*Digesto municipal de la ciudad de Buenos Aires.* Recopilación de leyes, ordenanzas y decretos hasta junio de 1929. Por la Comisión de Biblioteca del Honorable Concejo Deliberante. Edición oficial. Buenos Aires, Establecimientos gráficos Fermi, Arenales 3442, 1929.

*Evolución institucional del municipio de la ciudad de Buenos Aires.* 2º ed. Buenos Aires, Ediciones del Honorable Concejo Deliberante, 1995.

*Memoria de la Municipalidad de Buenos Aires.* Legislatura de CABA, Dirección General de Cultura. Años 1925, 1926 y 1933.

*Tercer censo nacional levantado el 1º de junio de 1914.* Buenos Aires, Tall. Gráf. de L. J. Rosso, 1916-1917.



Ceva, Mariela. "Mediadores culturales y prácticas sociales en la construcción del Teatro Coliseo de Zárate, Argentina", *TAREA* 5 (5), pp. 78-99.

## RESUMEN

Entre fines del siglo XIX y los primeros años del XX, la ciudad de Zárate, en la provincia de Buenos Aires, sufrió numerosas transformaciones. La mayoría de ellas podría identificarse claramente con el proceso de modernización que evidenció la sociedad argentina durante ese período. Una de las variables centrales en dicho fenómeno fue la inmigración transatlántica. Esta presencia migratoria generó la aparición de numerosas asociaciones que desempeñaron diversas funciones, una de ellas fue la de crear espacios de sociabilidad, entre ellos, teatros. En este caso, la presente investigación intenta abordar algunas de esas cuestiones a partir de dos ejes: el primero de ellos indaga sobre los hombres que decidieron construir el teatro lírico de Zárate, y el segundo profundiza en las prácticas que se llevaron a cabo para lograr esa obra y también los discursos que contribuyeron a convertirla no solo en un símbolo de la colectividad italiana, sino de la ciudad de Zárate.

**Palabras clave:** *Migración, teatros, sociabilidad, cultura.*

## ABSTRACT

"Cultural Mediations and Social Practices in the Construction of the Coliseo Theater in the City of Zárate, Argentina"

Between the end of the XIX century and the first years of the XX the city of Zárate, in the province of Buenos Aires, underwent numerous transformations. Most of them could be clearly identified with the process of modernization that the Argentine society showed during this period. One of the central variables in this phenomenon was transatlantic immigration. This migratory presence led to the emergence of numerous associations that performed various functions. One of them was to create spaces of sociability, among them theaters. In this case, the present investigation tries to approach some of these questions from two axes. The first of them inquires about the men who decided to build the lyric theater of Zárate. Second deepens in the practices that were carried out to achieve that work and also in the speeches that helped to turn it not only into a symbol of the Italian community but of the city of Zárate.

**Key words:** *Migration, Theaters, Sociability, Culture.*

Fecha de recepción: 17 de mayo de 2018.

Fecha de aprobación: 12 de julio de 2018.

## **Mediadores culturales y prácticas sociales en la construcción del Teatro Coliseo de Zárate, Argentina<sup>1</sup>**

**Mariela Ceva<sup>2</sup>**

Entre fines del siglo XIX y los primeros años del XX, la ciudad de Zárate, en la provincia de Buenos Aires, sufrió numerosas transformaciones. La mayoría de ellas podría identificarse claramente con el proceso de modernización que evidenció la sociedad argentina durante ese período. Una de las variables centrales en dicho fenómeno fue la inmigración transatlántica. En el caso de la provincia de Buenos Aires, la población extranjera asentada en 1914 alcanzaba el 34%. Dentro de ella, los italianos superaban incluso a los españoles.<sup>3</sup> Esta presencia italiana también es evidente

---

1 Investigación realizada en el marco del PICT N° 2015-3831, "Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación," IR: Fernando Devoto, FONCYT. 2016-2019.

2 CONICET/UNLu/UCA.

3 Según los datos de los censos nacionales de población, la provincia de Buenos Aires contaba en 1869 con un 20% de extranjeros: 14.536 españoles y 18.729 italianos; en 1895, esas cifras aumentaron a 70.003 españoles y 140.249 italianos, representando un 25%, y para 1914 los españoles eran 273.755 y los italianos 285.016, siendo los extranjeros un 34% de la población total. Ver Mariela Ceva. "El ciclo de la inmigración

desde el asociacionismo: para 1914, existían en Argentina 460 entidades italianas que agrupaban 166.000 socios.<sup>4</sup> Está claro que el asociacionismo se había difundido ampliamente en todo el país, como también que cuanto menos simple era el tejido social donde la mutualidad se implantaba, mayor era la serie de tareas que tendería a desarrollar.<sup>5</sup> Entre esas actividades una no menor era la de ofrecer espacios de sociabilidad, muchos de los cuales eran teatros. Las grandes ciudades contaban con imponentes teatros que albergaban a gran número de personas, y las pequeñas se sumaron a ese *boom* teatral construyendo sus propias salas y fomentando la actividad operística.<sup>6</sup> Se podría decir que una ciudad no estaba completa si no contaba con un teatro en donde se pudiera presentar música, quizás ópera, con regularidad.<sup>7</sup>

Asimismo, como ha señalado Carlotta Sorba, el proyecto del teatro conjugaba expectativas de naturaleza diversa: la valorización del prestigio ciudadano en el cuadro regional o provincial; la voluntad de renovación del tejido edilicio en sus partes centrales de la ciudad o en barrios en expansión y la exigencia de autoafirmación de una elite dirigente, nueva, vieja o, quizás, mixta.<sup>8</sup>

Ahora bien, si la inmigración había contribuido a incrementar el número de teatros y a vincular estos con la “civilización”, la difusión de la ópera suponía un paso superador en esa relación. Idea que permanece invariable a lo largo de varias décadas, pues se observa desde Sarmiento,<sup>9</sup> cuando había identificado la ópera como “un agente civilizador y un vehículo de difusión de ideas democráticas”, hasta Victoria

---

europea”, en Hernán Otero (coord.): *Historia de la Provincia de Buenos Aires*. Edhasa/Unipe, Buenos Aires, 2012, Tomo I, pp. 309-337.

4 Fernando Devoto y Alejandro Fernández. “Mutualismo étnico, liderazgo y participación política. Algunas hipótesis de trabajo”, en Diego Armus: *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de Historia social argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 1990, p. 136.

5 Sobre el rol del asociacionismo en el interior del país, véase: Eduardo Hourcade. “La pampa gringa, invención de una sociabilidad europea en el desierto”, en Fernando Devoto y Marta Madero: *Historia de la vida privada en Argentina*. T. II. La Argentina Plural, 1870-1930. Buenos Aires, Taurus, 2000, p. 176.

6 Osvaldo Pellettieri. *Historia del Teatro argentino en Bs As, La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires, Galerna, 2002.

7 Juan de Dios López Maya. “Ópera y masonería: El Cántico fúnebre de José María Velásquez”, *REHMLAC*, Vol. 8, Nº 2, diciembre 2016-abril 2017, pp. 118-147, aquí p. 119.

8 Carlotta Sorba. *Teatri. L'Italia del melodrama nell'età del risorgimento*. Il mulino, Bologna, 2001, p. 63.

9 Sarmiento escribió para el periódico chileno *El Progreso*, fundado por él mismo en 1842, varios artículos en donde señala la relación entre ópera/civilización. Asimismo, durante su presidencia, la ópera en Buenos Aires y otras ciudades del país recibió un apoyo considerable. Ver Melanié Plesch y Geranrdo Huseby. *La música argentina en el siglo XX*. Tomo II. Buenos Aires, Sudamericana, 2014, p. 33.

Ocampo cuando remarcaba que la ópera era “una experiencia social y estética de la modernidad”.<sup>10</sup>

Asimismo, para algunos sectores la ópera era además una dimensión de la identidad étnica,<sup>11</sup> y quizás por ello la construcción de un teatro de ópera también refiere a los símbolos con los que la élite italiana buscó identificarse.

En este caso, la presente investigación intenta abordar algunas de esas cuestiones a partir de dos ejes: el primero de ellos indaga sobre los hombres que decidieron construir el teatro lírico de Zárate, y el segundo profundiza en las prácticas que se llevaron a cabo para lograr esa obra y también en los discursos que contribuyeron a convertirla no solo en un símbolo de la colectividad italiana, sino de la ciudad de Zárate.

## Liderazgos étnicos y mediadores culturales

Como ya se ha señalado, el asentamiento de los inmigrantes en el interior de la provincia de Buenos Aires permitió la aparición de asociaciones mutuales que actuaban como centro de sociabilidad, de formación de líderes y de gestores de actividades recreativas de todo tipo. Muchas de ellas habían surgido a partir de la presencia de liderazgos étnicos que habían estado presentes en el proceso de migración, mientras que otras tuvieron su origen en las necesidades presentes en lugares alejados y desprovistos de asistencia sanitaria, educativa y recreativa. Ya sea que tuvieran su origen en liderazgos previos o que aparecieran en el devenir de su desarrollo, estas asociaciones fueron el escenario donde se cruzaban mediaciones de diversa naturaleza tanto hacia el interior de la colectividad italiana como hacia el exterior de la comunidad. Allí entraban en juego los referentes políticos y culturales de la ciudad.

En el caso de la sociedad zaratense, el *juego político* tenía referentes de peso no solo locales sino nacionales, entre ellos el más renombrado fue Luis Güerci. Güerci,<sup>12</sup> a través de su red familiar, había extendido

---

10 Omar Corrado. *Música y modernidad en Buenos Aires. 1920-1940*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2010.

11 Ver Ricardo Pasolini. “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo: Consumos culturales y lenguajes sociales”, en Fernando Devoto y Marta Madero: *Historia de la vida privada en Argentina*. T. II. La Argentina Plural, 1870-1930. Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 227-273, aquí p. 249.

12 Para la reconstrucción del caso de Güerci, se sigue la excelente reconstrucción del mismo realizada por Marcela Ferrari, p. 151-154. Güerci también es ejemplo de otra práctica: insuflar una huelga o un conflicto social para llevar agua al molino propio. A través de su hermano, que trabajaba en el frigorífico Smithfield, logró incentivar una huelga a un punto de tensión tal que él mismo se propuso como mediador. En el momento crucial de la negociación con la patronal, su moneda de cambio fue que se incorporara al frigorífico una lista de obreros

su influencia en diversos espacios de la sociedad zaratense. Pertenecía a una familia con fuerte implantación en la ciudad de Zárate, de la que fue intendente en tres etapas distintas (1901-1907, 1911-1917 y 1927-1929). Las posibilidades de su influencia se completaban con la dirección del órgano periodístico local de su propiedad: *El Debate*.<sup>13</sup> Además de apoyarse en su familia, contaba con fuertes lazos con otras asociaciones, entre ellas la xx de Settembre, y con algunos dirigentes de la misma, por ejemplo De Michelis, Cavenaghi y Roncaglia. Un breve recorrido por la trayectoria de ellos nos permitirá apreciar el entramado de relaciones existentes entre los integrantes de esta nueva elite italiana y los representantes políticos de la ciudad y percibir la importancia de esos nexos para la edificación del teatro.

El primero de ellos y referente indiscutido en la gestión del Teatro Coliseo fue J. Ernesto de Michelis. Nacido en 1882 en Alessandria, Piamonte, había llegado al país con su hermana Nina en agosto de 1912. Primero fue contador y gerente de la firma comercial Courtade,<sup>14</sup> luego, en 1923, ingresó a la fábrica de papel La Argentina como secretario de dirección. Permaneció en ese puesto hasta 1926, cuando la empresa pasó a denominarse La Papelera Argentina y De Michelis fue designado administrador. En 1937, cuando la empresa se convierte en Celulosa Argentina S.A., pasó a desempeñarse nuevamente como secretario de dirección, para ascender en marzo de 1942 a director administrativo.<sup>15</sup> Además de esa actividad laboral, había instalado su estudio contable particular como tenedor de libros. La concepción de la jerarquía y el rol de su puesto fueron expresados por él mismo a través de diversos discursos, quizás el que emitió cuando se cumplieron sus 25 años en la empresa sea el más significativo. Ese día señalaba lo siguiente:

yo creo que, dentro de mi modesta actuación con ustedes, haber llenado ese dictado tan necesario con la armonía y la correcta directiva que debería seguir todo el que ocupa cargos de jerarquía, no olvidando la atención y el respeto de que es acreedora la masa trabajadora, no olvidando considerar que en el encadenamiento metódico y progresivo de los elementos que concurren a una

---

conservadores y que fuera cesanteada una cantidad similar pero de obreros identificados con el radicalismo. Un día de elecciones, el 6 de marzo de 1940, Güerci es herido de muerte en tiroteo, en una emboscada tendida por sus eternos adversarios políticos del Partido Radical, y el fundador y propietario del diario *El Debate* de Zárate, por ese entonces senador de la Nación, era asesinado. Ferrari pudo explicar en el control que Güerci ejercía sobre el juego, la prostitución y el mercado de trabajo de los frigoríficos. Ver Marcela Ferrari. “*Los Políticos en la República Radical*” (1916-1930). Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

13 Sergio Robles. *Historia de Zárate desde sus orígenes hasta el año 2000*. Zárate, De los Cuatro Vientos, 2005, p. 170.

14 *El Debate*, 22 de febrero de 1948, Año XLIII, Nº 7170, p. 1.

15 *Ibid.*

disciplina practica cualquiera, lo mismo que en el de los resortes, las palancas, las ruedas y los engranajes de un mecanismo perfecto, no hay sino una sucesión de valores jerárquicos que se equivalen y complementan para el perfeccionamiento mutuo dentro de una industria (...) Tal es mi caso estimados amigos.<sup>16</sup>

Claramente, esa concepción se relacionaba con una convicción ideológica relacionada con el fascismo. Además de su actividad laboral, De Michelis logró posicionarse en la colectividad italiana a partir de diversos puestos. Ya en 1914 presidió el Comitato Italiano di Guerra<sup>17</sup> Pro-Patria de Zárate,<sup>18</sup> institución creada con el fin de mantener a las familias de los italianos que debían incorporarse a las filas de los ejércitos, durante la primera conflagración mundial.<sup>19</sup> También formó parte de la comisión directiva del Círculo Social Argentino, del Círculo de Amigos de Zárate, fue delegado en la Federazione delle Società Italiane della República y para 1919 fue electo presidente de la Sociedad Unione Italiana xx de Settembre. En 1925 fue designado agente consular de Italia en Zárate. Seguramente, su activa labor en diversas asociaciones hizo que se lo presente como: “un hombre infatigable, ordenado y capaz”<sup>20</sup> o como “un sembrador. Un sembrador de realidades”.<sup>21</sup> Pero sobre todo, como se profundizará en el último apartado, será considerado un “*leader* indiscutido” en el proceso de gestión y ejecución del Teatro Coliseo.

Otro de los referentes italianos era Adriano Roncaglia, nacido en Santa Agata, Bologna, en 1882. Emigrado desde Italia, su primer destino será Minas Gerais, en Brasil. Su viaje lo realizó con su madre Cándida y sus hermanos Atilio, Humberto y José. Cuando llegó a Brasil se conoció con su futura esposa: Carolina Soldi, también italiana de Cremona. Roncaglia había estudiado en Italia, bajo la modalidad de

---

16 *El Debate*, 24 de febrero de 1948, Año XLIII, N° 7171, p. 3.

17 “El 27 de mayo de 1915, a instancias de la Federación Nacional de Asociaciones Italianas (Federazione Generale delle Associazioni Italiane nell' Argentina) y por convocatoria del Ministro de Italia en la Argentina, Víctor Cobiánchi, se realizó en el Teatro Victoria una asamblea de las diversas entidades de la colectividad, cuyo resultado fue la creación del Comité Italiano de Guerra, que estaba destinado a articular y respaldar las diversas iniciativas surgidas en el seno de la comunidad para cooperar con el Estado italiano en la coyuntura bélica, y lo integraban conspicuos representantes de la elite comunitaria”. Ver María Inés Tato. “El llamado de la patria. Británicos e italianos residentes en la Argentina frente a la Primera Guerra Mundial”, *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, Vol. 25, N° 71, 2011, pp. 273-292, aquí p. 276.

18 El Comitato Pro-Patria estaba integrado por: Ernesto de Michelis, M. Bertero, Santiago Filippone, Andres Buscaglia, Casimiro Bologna. Oscar Molo, Pedro Mussini y Pedro Mana, todos miembros de la Sociedad XX Settembre.

19 *El Debate*, 22 de febrero de 1948, p. 1.

20 Archivo Sociedad XX de Settembre, Zárate, Memoria 1928, p. 1.

21 *Ibid.*

doble escolaridad, y una vez finalizado sus estudios había proseguido otros tres años más para obtener el título de constructor. En Brasil tuvo tres hijas, y de allí se dirigieron a Salta junto con su hermano y la esposa de este, que a su vez era hermana de Carolina. Sin embargo, cuando estaban en Salta, Adriano decidió dirigirse, en 1908, a Zárate donde permanecerá durante toda su vida. A los pocos años, en 1912, obtuvo de la municipalidad su matrícula como constructor. Para 1921 fue elegido presidente de la Sociedad xx de Settembre, y en 1927 será el constructor del Teatro Coliseo de Zárate.

Es decir que De Michelis y Roncaglia compartían el espacio asociativo y habían sido presidentes del mismo pero, además, tenían otros lugares de pertenencias comunes: ambos eran abonados al Teatro Colón, de Buenos Aires, y ambos eran masones. La relación entre ópera y masonería no es nueva y ha sido estudiada para otros contextos.<sup>22</sup> Entre las actividades que los mismos debían llevar a cabo se encontraban las de promover y organizar óperas con carácter filantrópico con el fin de estimular el conocimiento y el amor por los espectáculos líricos y la música en general.<sup>23</sup> Como ha señalado Marta Bonaudo, en el litoral marítimo y fluvial el surgimiento de logias masónicas es de larga data y parece estar vinculado al proceso de inmigración europea, al menos en la Mesopotamia.<sup>24</sup> Por otra parte, el asociacionismo masón tuvo a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX un vínculo privilegiado con las elites de poder<sup>25</sup> y un lugar central en la vida pública de la época, constituyendo parte fundamental de la sociedad civil en expansión y de sus relaciones con el Estado.<sup>26</sup>

En nuestro caso, se ha podido observar que miembros de la Sociedad xx de Settembre eran masones. Por ejemplo, Adriano Roncaglia tenía varios elementos que lo identificaban claramente con esa pertenencia: en su escritorio se encontraban grabados los signos masónicos; tenía un

---

22 Juan de Dios López Maya. "Ópera y masonería...", *op. cit.*, p. 120.

23 *Ibid.*

24 Marta Bonaudo. "¿Sociabilidades que construyen repúblicas? Los desafíos de la masonería decimonónica mirados desde algunos espacios santafesinos y entrerrianos", en Elda González y Andrea Reguera (comps.): *Descubriendo la nación: identidades, imaginarios, estereotipos sociales y formas de asociacionismo de los españoles en el Cono Sur de América*. Buenos Aires, Biblos, 2010.

25 Los casos más emblemáticos de masones poderosos que estuvieron involucrados con la actividad operística son Porfirio Díaz, en México, y Domingo Faustino Sarmiento, en Argentina y Chile. En Venezuela cumplieron el mismo papel los presidentes José Antonio Páez y Antonio Guzmán Blanco. Ver Juan de Dios López Maya. "Ópera y masonería...", *op. cit.*, p. 120.

26 Susana Bandieri. "La masonería en la Patagonia. Modernidad liberal y asociacionismo masón en Neuquén (1884-1907)", *Estudios Sociales*, Revista Universitaria Semestral, año XX, Nº 38, Santa Fe, Argentina, UNL, primer semestre, 2010, pp. 9-38, aquí p. 13.

colgante con la escuadra, un cisne con las siete crías<sup>27</sup> y piedras en color rojo y verde. Además, tenía el libro de la masonería y usaba ropa roja y blanca.<sup>28</sup> Según lo que hemos logrado reconstruir, Roncaglia, decía que había elegido ser masón porque “le servía para ayudar a la gente que lo necesitaba”.<sup>29</sup> Un ejemplo que le permitía graficar lo que implicaba para él esa pertenencia era relatarle a su nieta un episodio que había sucedido cuando estaban construyendo el Teatro Coliseo. Según Roncaglia, en plena tarea de edificación, un peón había fallecido y fue su pertenencia a la masonería lo que le permitió resolver el problema, ya que fue la masonería la que le habría pagado a la viuda durante dos años un salario para afrontar la ausencia de su esposo.<sup>30</sup>

El vínculo entre Roncaglia y De Michelis también era semanal, ya que ambos eran abonados al Colón, al que asistían todos los sábados y domingos.<sup>31</sup> Esa pertenencia al teatro los acercaba a la *aristocracia* porteña, que había descubierto en la modernidad musical una nueva marca de distinción.<sup>32</sup> El público de los conciertos recibía “con una sed auténtica de música, toda novedad, como así también todos los clásicos (...). El hemiciclo, que comprendía los palcos y balcones brillaba, literalmente. Piel y joyas se superaban.”<sup>33</sup>

Imágenes que se repetirán en Zárate a partir de la inauguración del Coliseo. Seguramente, este contacto entre los referentes culturales de Zárate y el Colón ha marcado el proceso de elección, selección y realización del nuevo teatro lírico en Zárate. Pero ese nuevo teatro no era solo un nuevo espacio de sociabilidad italiana. Sería también una vitrina de presentación de la ciudad misma. La relación estrecha entre estos dirigentes comunitarios y las figuras políticas municipales permitieron vincular la política y la cultura a partir del emprendimiento teatral. De hecho, los referentes culturales involucrados en el proceso de construcción estaban nucleados en el Partido Conservador de Zárate, es decir, vinculados a Güerci. El nexo entre ambos era Jacinto Cavenaghi. Cavenaghi era profesor, contaba con una larga trayectoria educativa, era profesor del Instituto Hispano Argentina de Zárate, de la Escuela Normal Mixta

---

27 Se identifica de esa manera a las 7 actividades de ayuda.

28 El rojo: Valor, blanco: Espiritualidad.

29 Entrevista realizada a Carolina Soldi, enero 2018, Zárate.

30 *Ibid.*

31 Los pasaba a buscar el chofer de De Michelis. Tenían en su casa todos los cuadernos del Colón.

32 Corrado Omar. “Victoria Ocampo y la música: una experiencia social y estética de la modernidad”, *Revista Musical Chilena*, Año LXI, N° 208, julio-diciembre, 2007, pp. 37-65, aquí p. 41.

33 *Ibid.*, p. 42.

Eduardo Costa de Campana y miembro del Partido Conservador.<sup>34</sup> Y por supuesto, socio activo de la xx de Settembre. Se encontraba presente en todos los actos y festejos de la sociedad italiana y también era el representante del municipio. Al momento de la inauguración del teatro, era el secretario del intendente de Zárate.

Todos los integrantes de este entramado formaban parte de la política local y eran referentes italianos, y dada su doble pertenencia emprendieron la tarea de construir una “obra que por su magnificencia” exaltara la imagen y los valores de la comunidad italiana en Zárate y simultáneamente la colocara como referente frente a la sociedad local. Para lograrlo, este grupo de italianos recurriría a sus vínculos con la política, con la masonería y con el Teatro Colón.

## **Una sede y un símbolo. En busca de un gran edificio social y de un nuevo teatro**

La colectividad italiana de Zárate había tenido desde fines del siglo XIX dos asociaciones de socorros mutuos. Una de ellas era la Sociedad Italia y la otra Operai Italiani, que durante el año 1908 se fusionaron “sellando así armonía de la colectividad y haciendo más estrecha la unión de los italianos en Zárate”.<sup>35</sup> Esa unión les permitió aumentar el capital social.<sup>36</sup> La nueva sociedad denominada Unione Italiana XX Settembre- Società di mutuo soccorso, italianità e istruzione sería la encargada de llevar a cabo la ampliación de su sede social. Durante los primeros años de la fusión, la inestabilidad, la falta de organización administrativa, la ausencia de controles contables y la rotación de los presidentes parece ser la constante.

### **Cuadro N° 1. Presidencia Unione Italiana XX Settembre, 1908-1930**

<b>Año</b>	<b>Presidente</b>
1908-1909	Filippone, Giacomo
1910-1913	Calzolari, Marco

34 Sergio Robles. *Historia de Zárate desde sus orígenes hasta el año 2000, op. cit.*, p. 179.

35 Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate, Contratos varios.

36 Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate. Según contrato del 8 de febrero de 1921, el tesorero de la asociación acusa recibo de los siguientes elementos: “cinco escrituras de propiedades, una copia de estatuto de reglamento aprobada por el gobierno de la nación, 1 declaratoria de fusión de las sociedades Italia y Operai Italiani”.

1914	Manni, Giovanni
1915	Vercellio, Carlo-Manni, Giovanni
1916	Borra, Giovanni
1917	Filippone, Giacomo-Manna, Pietro
1918	Picciotti, Alfredo-Manna Pietro
1919-1920	De Michelis, Ernesto
1921-1922	Roncaglia, Adriano
1923	Perna, Luigi-Ferraro, Giuseppe
1924	Roncaglia, Adriano
1925	Abate, Francesco-Canziani, A.
1926-1930	De Michelis, Ernesto

Fuente: Archivo Teatro Coliseo, Zárate, *Evoluzione progressiva dell capitale sociale dalla fondazione della societa.*

La sociedad de Socorros Mutuos llevaba a cabo numerosas actividades y sobre todo se concentraba en brindar servicios sanitarios a sus socios. Además de sus ingresos por cuota, obtenía una renta por el salón del Teatro Italia. Pero este ingreso resultaba insuficiente.

Desde 1918, algunos socios de la Unione Italiana xx de Settembre comenzaron a explicar a los asociados sobre el peligro que entrañaba no tomar medidas para sanear la crisis de las finanzas de la sociedad. Estaba claro que lo recaudado del panteón social, las kermeses y las fiestas debían servir para constituir un fondo de reserva para emergencias, pero eso era imposible por los gastos que debían cubrir para los servicios médicos, farmacéuticos, subsidios y hospitalizaciones. Simultáneamente, el salón destinado a representaciones teatrales y espectáculos cinematográficos no redituaba ganancias por la escasa capacidad y por su lejanía con el centro.<sup>37</sup>

Así, luego de dos décadas de intensa actividad cultural, para 1919, comienzan a aparecer los primeros proyectos para construir un gran teatro en Zárate. Entre los motivos para su creación se aducía:

la necesidad de resolver los problemas financieros que hacían peligrar la continuidad de la misma y ante el receso operado en las actividades del teatro Italia cuyas reducidas dimensiones no ofrece defensa a los empresarios colocados al frente del mismo, amén de estar ubicado lejos del centro de la Ciudad.

---

37 Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate, Memoria 1928, Zárate, p. 1.

El propulsor de la iniciativa fue justamente J. Ernesto de Michelis. Su primera presidencia en la S. M. xx de Settembre fue en 1919, y ya desde el inicio de su mandato De Michelis comienza a destacar la necesidad de construir un nuevo teatro y hace realizar un estudio detallado sobre la financiación. En ese momento insistía en “hacer realidad la erección del Gran Edificio Social que a la par de servir como Sede y Símbolo, fuera también una fuente de rentas adecuadas a las exigencias futuras”.<sup>38</sup>

La propuesta había sido crear una sociedad por acciones denominada La Teatral. La misma estaría encargada de construir un teatro *moderno* y tener a cargo su explotación. La edificación se levantaría en terrenos de la Sociedad italiana y se suscribirían acciones que se abonarían en forma cuatrimestral. Las acciones serían libres y sin distinción de nacionalidad.<sup>39</sup> También se señalaba que el teatro sería muy conveniente para la sociedad de socorros mutuos y que debía ser acompañado, “además del apoyo moral, con la suscripción de acciones”.<sup>40</sup>

Sin embargo, el proyecto no se concretaría. El mismo De Michelis en su repaso de lo ocurrido durante el año 1919, señalaba que debido a los problemas económicos la iniciativa del teatro y su construcción deberían posponerse algunos meses. Debido a dos cuestiones: una, por el aumento de los precios de los materiales y, otra, por el tiempo que le demoraría al arquitecto Macchi realizar cambios que se habían solicitado para el primer piso.<sup>41</sup> A esos inconvenientes su suman otros, por un lado, la necesidad urgente de resolver la cuestión del panteón social que presentaba serios problemas de construcción y había quedado muy pequeño para la demanda de la sociedad de S. M. Por otro, la situación sanitaria desastrosa de sus socios requería la implementación de una reforma radical del antiguo sistema de asistencia médica porque de ello dependería la situación financiera de la sociedad de S. M.<sup>42</sup>

Otro de los motivos, aunque que no aparece en la presentación anual pero sí es recogido por otros autores, fueron las internas surgidas en torno a la necesidad de construir el teatro.<sup>43</sup> Al decir del propio De Michelis: “mis palabras parecieron a los más, más bien expresión de un caritativo deseo y de un excesivo optimismo (...) Mi tenacia, mi persistencia sobre

---

38 *El Debate*, 5 de noviembre de 1928, Año XXIX, N° 2925, p. 1.

39 Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate, Memoria y balance ejercicio 1920, dado por Ernesto de Michelis.

40 *Ibid.*

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*

43 Silvia Baccino y Silvia Sorolla. *Era una vez... Zárate*. Zárate, De los Cuatro Vientos, 1997.

este magno Proyecto, no tuvo el apoyo deseado, no solamente, sino una resistencia tenaz hasta los extremos”.<sup>44</sup>

Así, en 1919, la presentación del proyecto había generado disidencias en el seno de la sociedad que habían obligado a desistir de la iniciativa, debiendo postergarse para días de *bonanza* y *armonía*.

Mientras se seguía discutiendo la necesidad de construir una nueva sala, la antigua, es decir, el Teatro Italia, continuaba siendo alquilada a diferentes empresas teatrales.<sup>45</sup> Una de ellas era la de los empresarios Alfonso Butri y Avelino Gonzalez. El alquiler comprendía el salón y el *buffet*, y para concertar el contrato requerían un garante, en este caso había sido Atilio Torni, quien a su vez presentaba otro garante que justamente era Luis Güerci.<sup>46</sup>

Para 1922, un nuevo presidente se hacía cargo de la Sociedad XX de Settembre: Adriano Roncaglia. A partir de ese momento, Roncaglia comenzó a aparecer continuamente en diversas obras, siendo identificado como *empresario constructor*. De hecho, a los escasos 6 meses de dejar la presidencia se le encargaron los arreglos que requería el panteón social.<sup>47</sup> Y para el 27 de enero de 1924,<sup>48</sup> fue nuevamente elegido presidente para otro período. Claramente, Adriano Roncaglia comenzó a adquirir protagonismo en las decisiones que la Sociedad xx de Settembre debía tomar y fundamentalmente fue el constructor del nuevo teatro El Coliseo. Durante estos dos años de su presidencia la sociedad mantuvo su capital social y también el número de asociados. Pero el teatro continuó sin levantarse.

## Una noche borrascosa y la comisión “De los Cisnes”<sup>49</sup>

Pensado y proyectado hacia fines de los años 10 su realización debió esperar casi una década. Cuando en 1926 De Michelis retornara a la

---

44 *El Debate*, 5 de noviembre de 1928, Año XXIX, N° 2925, p. 1.

45 Empresa teatral es la denominación con la cual se identifica en el contrato de locación Contrato 1 marzo de 1922, Zárate. Ver Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate, Carpeta Contratos Varios-2 folios.

46 El contrato de alquiler es de 1922, y el monto mensual era de \$220. Ver Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate, Contrato 1 marzo de 1922, Zárate. Carpeta Contratos varios-2 folios.

47 Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate, Contrato 15 agosto 1923. Contratos varios, Zárate, 3 folios.

48 El 27 de enero de 1924, luego de las elecciones en las que votaron 79 socios, se constituye el directorio de la siguiente manera: presidente: Roncaglia, Adriano; vicepresidente: Abbate, Francesco. Otros: Bandizzone, Pietro; Graziani, Umberto; Perna, Guglielmo; Lenti, Agostino; Brusadin, Luciano; Braconci, Gualtiero; Broggio, Alesandro; Buscaglia, Emilio; Depratti, Giacomo; Maniotti, Bartolomeo; Rocatti, Federico. Acta de elecciones, 27 enero 1924, Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate contratos varios, Zárate.

49 La noche borrascosa es la forma en que uno de los miembros de la comisión identifica el día de la asamblea en la que se votó la realización del teatro.

presidencia de la Sociedad recuperaría el proyecto del teatro. También con su regreso, y en ese mismo año, en ocasión de celebrar el 20 de setiembre, se presentaron dos grandes funciones líricas organizadas por la Sociedad Italiana en el Teatro Italia.<sup>50</sup> Durante estos años es común observar presentaciones líricas en la sala Italia, muchas de ellas locales y también algunas con integrantes de orquestas y bandas locales. Pero este último resultaba pequeño. En ese escenario la intención de De Michelis era avanzar con la idea de construir un teatro lírico.

Sería en su tercera presidencia cuando “a fuerza de combatir”<sup>51</sup> logró la realización del teatro. Fue en la asamblea del 29 de mayo de 1927, cuando la Comisión Directiva y un grupo de socios elevaron a consideración el proyecto realizando una amplia exposición del mismo. Según la memoria de 1928, aquella fue *una asamblea memorable*. Había una mayoría entusiasta, pero igualmente la sesión fue agitada: se discutió acaloradamente, se notó cierta resistencia de una minoría, a quienes el proyecto había tomado por sorpresa o por incompreensión. Al final, 500 asociados aprobaron el plan propuesto.<sup>52</sup> El número no es menor, ya que en las asambleas para votar por las comisiones directivas la cantidad de votantes ascendía a unos 80 socios. Es decir que el poder de movilización demostrado en esta oportunidad fue significativo.<sup>53</sup> Según las palabras de Ernesto de Michelis cuando se hizo cargo de la sociedad italiana “la barca faceva acque de diverse parti”.<sup>54</sup> Para algunos de los socios presentes esa noche se podría llamar una *noche borrascosa*, ya que los enfrentamientos fueron muchos y fuertes. De Michelis y sus amigos triunfaron. A esa noche le siguió un acuerdo del que emergió una comisión administradora llamada familiarmente y simbólicamente: de los cisnes. Esta comisión tendría a su cargo la tarea de financiar y llevar a cabo la supervisión de la construcción.<sup>55</sup> Como la sociedad disponía de un terreno muy bien ubicado, en el centro de la ciudad, la propuesta fue levantar allí el nuevo teatro y edificio social que representara la *potencialidad económica y espiritual* de la colonia italiana de Zárate y que aportara al *progreso* edilicio de la ciudad con un exponente arquitectónico.<sup>56</sup>

50 Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate, Programa 1926.

51 *El Debate*, 5 de noviembre de 1928, Año XXIX, N° 2925, p. 2.

52 Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate, Memoria 1928, Zárate, p. 3.

53 La relación entre escasa/elevada participación de los asociados y momentos de confrontación entre los grupos de liderazgo ha sido interpretado como reflejo de mecanismos clientelares al interior de las asociaciones mutualistas. Ver Fernando Devoto y Alejandro Fernández. “Mutualismo étnico, liderazgo y participación política...”, *op. cit.*, p. 143.

54 *El Debate*, 5 de noviembre de 1929, año XXIX, p. 4.

55 *Ibid.*

56 Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate, Memoria 1928, Zárate, p. 2.

Como ha sido demostrado para otros casos, la decisión de construir un teatro/monumento era algo que comportaba una operación financiera de gran importancia, y podía obedecer a recorridos estratégicos diferentes. Podía vincularse a una etapa de crecimiento de la ciudad –como una promoción administrativa que relanza su rol sobre el territorio– o podía proponerse como un modo de incentivar una economía en fase de estancamiento.<sup>57</sup> En este caso, parece responder a ambos.

El llamado a licitación pública se realizó desde el 1° hasta el 30 de agosto de 1927, los pliegos y planos se podían adquirir en la secretaría de la Sociedad o en el estudio del arquitecto Enrique Macchi.<sup>58</sup> El encargado del proyecto fue nuevamente, al igual que en 1919, Macchi, profesional de Buenos Aires, experimentado en la construcción de recintos teatrales.<sup>59</sup> La piedra fundamental se colocó el 20 de septiembre de 1927. A partir de entonces, comenzaron los trabajos bajo la dirección técnica de Macchi, asistido por el arquitecto Félix Distasio, siendo adjudicada su ejecución a los constructores José Piccirilli y Adriano Roncaglia.<sup>60</sup>

Sin embargo, algunas disidencias continuaron ya que hacia fines de 1927, en una carta de Michele Bertero, quien había sido agente consular en 1923, médico cirujano y director del Hospital de Caridad y de la sala de primeros auxilios, escribe a la comisión del Teatro, con el fin de dejar sin efecto una petición que había elevado previamente. Bertero había propuesto transformar la segunda fila de palcos por sus dos terceras parte en tertulia. Pero este tema había generado una fuerte discusión interna, que Bertero interpretó como fuera de lugar ya que los únicos competentes para opinar eran Piccirilli, Pisati y Filippone. Ante las disidencias internas, advierte que si mantenía la propuesta había peligro de que una cuestión técnico-financiera se transformara en una cuestión personal en su contra, por eso la retiraba pero no sin antes advertir que algún día los miembros de la comisión reconocerían que la platea del teatro nuevo resultaba chica y que los palcos de la segunda fila eran improductivos.<sup>61</sup>

Desde un punto de vista económico, la puesta en marcha del nuevo Teatro Coliseo implicaba obtener una renta anual de \$18.600 contra los \$1440 que se obtenía del viejo teatro. Pero esa cifra resulta aún más

57 Carlotta Sorba. *Teatri. L'Italia del melodrama nell'età del risorgimento*, op. cit., p. 66.

58 Ver Silvia Bacino y Silvia Sorolla. *Era una vez...*, op. cit., pp. 164-165.

59 Enrico Macchi tenía su estudio en Victoria 571, Buenos Aires. Había diseñado el Cementerio de la Chacarita y el Edificio Argentino.

60 Ver Silvia Bacino y Silvia Sorolla. *Era una vez...*, op. cit., p. 165; Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate, Memoria 1928, Zárate, p. 2.

61 Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate, Correspondencia-Carta de Bertero a la Comisión del Teatro Sociedad Italiana, 23 de noviembre 1927, Zárate.

significativa si consideramos que representaba la mitad de los ingresos obtenidos por las cuotas mensuales de 1303 socios.

Simultáneamente, si comparamos el valor del edificio del Teatro Italia, el mismo estaba tasado en \$25.000, mientras que el nuevo edificio social y Teatro Coliseo ascendía a \$252.919,78.<sup>62</sup> La diferencia entre ambos es tanta que en la memoria de 1928 se recalca que el valor del Teatro Italia y sus prestaciones era escaso, y que por ese motivo no se había podido alquilar. Además, se advertía que pasaría todo el año sin lograr obtener algún rédito de esas instalaciones.

Claramente, desde la situación patrimonial de la sociedad, el crecimiento era indudable. Pero el cambio también era observable en otros aspectos. Si la comparación la realizamos desde su emplazamiento, encontramos que el antiguo teatro estaba ubicado en las afueras de la ciudad, en la calle Castelli 854, mientras que el nuevo se levantó en pleno centro de la ciudad, en la intersección de las calles 19 de Marzo e Independencia. Y si lo comparamos por su construcción y por la representación simbólica del mismo, las figuras 1 y 2 son una clara muestra de la diferencia arquitectónica que el nuevo teatro tenía sobre el anterior.<sup>63</sup> En todo sentido, la nueva sede y el nuevo teatro eran una muestra del progreso de la xx de Settembre. Asimismo, por la intención civilizatoria y simbólica de la nueva pieza arquitectónica, el emprendimiento era económicamente costoso.

Pero ciertamente, la realización del teatro era imposible sin un préstamo y sin donativos. Si nos concentramos en estos, podemos identificar algunos elementos que servirán para futuras investigaciones. Un primer dato para destacar es que la Página de Oro está compuesta por nombres de socios italianos, pero también de otras nacionalidades. Otro dato destacable es que del total de cupones suscritos el que tiene un importe mayor es Enrique Delbuono. Sobre él debemos profundizar porque sabemos cuáles lugares no ocupa, pero nada de lo que sí realiza. Delbuono no está en la Comisión Directiva de la sociedad, no es agente consular y no es un asociado. El que lo continúa en la tenencia de bonos es Ernesto de Michelis, con cupones adquiridos a un valor de \$240, y luego de él quien le sigue en capital es la familia Güerci, que reúne un total de \$60,<sup>64</sup> lo que en parte refuerza la existencia del vínculo entre el *leader* de la asociación y el de los Güerci o entre la política y la construcción del teatro. Alejados en donativos se encuentra otro grupo menor, que aporta entre \$20 y \$50, y luego un altísimo porcentaje de donantes de \$1,50 cada uno. Además de los donativos, la sociedad debió recurrir a un préstamo, que terminó de cancelar para el año 1941.

62 Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate, Memoria 1929, p. 4.

63 Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate, Memoria 1928, p. 3.

64 Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate, Memoria 1928, pp. 5-7.

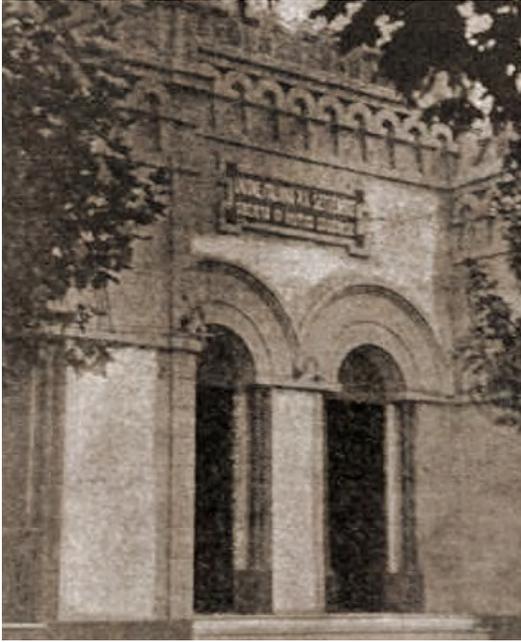
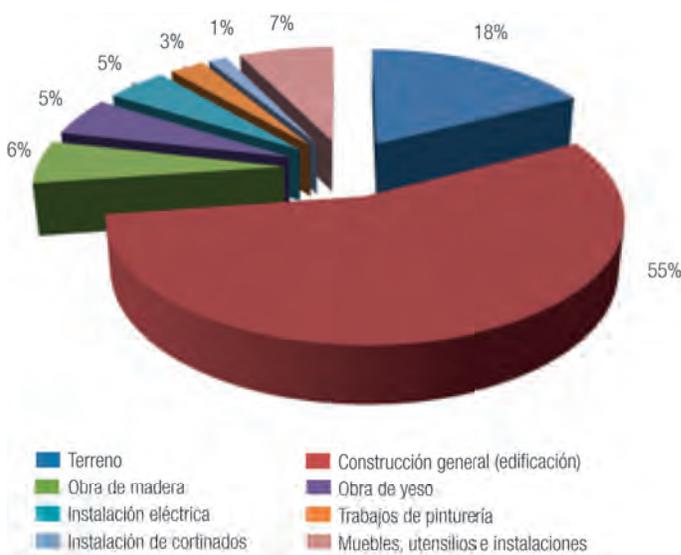


Figura 1. Teatro Italia. Fuente: Archivo Sociedad XX Settembre, Zárate.



Figura 2. Teatro Coliseo. Fuente: Archivo Sociedad XX Settembre, Zárate.

Gráfico 1. Gastos generales construcción edificio y teatro



Fuente: Archivo Teatro Coliseo, Zárate.

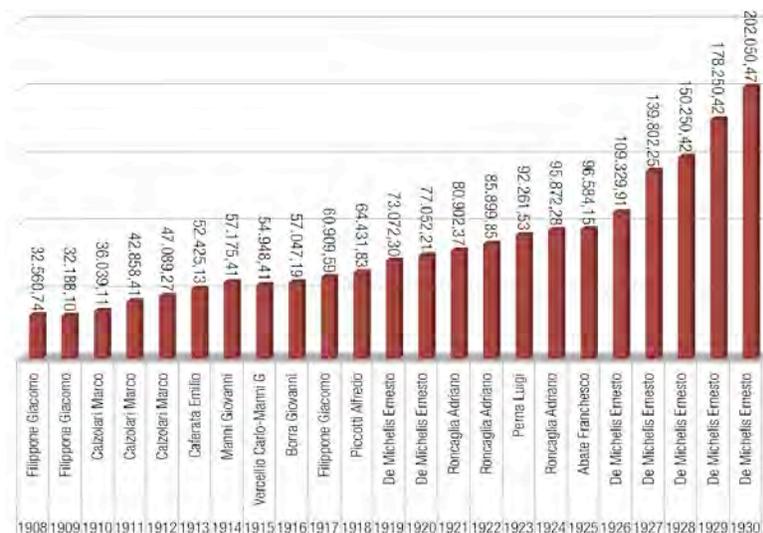
Así, con donativos y préstamos y luego de un año de actividad se construyeron los 1780 metros cuadrados que componen el edificio total, distribuidos en planta baja, entrepiso y palcos y una planta alta. Los gastos destinados a la construcción del edificio y del teatro comprendían diversos rubros y los proveedores eran en su mayoría italianos y socios de la xx Settembre. Dentro de ellos, el gasto más representativo fue el destinado para la construcción representando casi el 300% del valor del terreno (gráfico 1).

La Sociedad xx de Settembre había crecido: si en 1920 contaba con 801 socios activos, para 1928 tenía 1324 socios.<sup>65</sup> Lo mismo sucedía con su capital, desde 1920 a 1928 se había duplicado (gráfico 2).

Como se observa en el gráfico, su patrimonio había crecido exponencialmente, sobre todo entre los años 1928 y 1930. El *Gran Coloso* era el símbolo del progreso. Además, era, según describió el profesor Cavenaghi en su discurso de inauguración: “el coronamiento de las finalidades espirituales de la sociedad, de la acción desplegada en el campo de la cultura popular, propagando el gusto

65 Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate, Memoria 1928, p. 1.

**Gráfico 2. Evolución del capital social de Unione XX de Settembre, por presidencias (1908-1930)**



Fuente: Archivo Teatro Coliseo, Zárate.

por arte lírico de la buena ópera con elementos del teatro Colón de Buenos Aires”.<sup>66</sup>

En el término de un año, la Sociedad xx de Settembre había logrado una sede social, muestra de la modernización de su administración, y un símbolo, el Coliseo, exponente del progreso económico y de la modernidad arquitectónica.<sup>67</sup>

### “Un templo de la emoción: El Teatro El Coliseo”<sup>68</sup>

Unos días antes de la inauguración oficial del teatro, y con motivo del festejo del 20 de setiembre, el tema de la nueva sala estaba presente. En ese acto el intendente de Zárate, Estanislao de la Torre, afirmaba que:

66 Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate, Memoria 1928, p. 1.

67 Utilizamos el término de *modernidad arquitectónica* que era la expresión de la época para este teatro.

68 Así llamó al teatro Jacinto Cavenaghi el día de la inauguración. Ver *El Debate*, 5 de noviembre de 1928, Año XXIX, Nº 2925, p. 1.

“Es el espectáculo lírico, verdadera fuente de cultura espiritual, que evidencia la exquisita calidad de sus organizadores quienes reafirman así su condición de hijos de Italia, país donde las bellas artes tuvieron y tienen tantos y tantos talentosos cultores”.<sup>69</sup>

Con esas palabras, el intendente relacionaba la lírica con el espíritu, pero además la identificación de los gestores con su pertenencia étnica. Pertenencia étnica que en este caso se relacionaba con un valor inmaterial que era la cultura. La instalación del teatro como símbolo italiano se encontraba en marcha.

En esa fiesta del 20 de setiembre hubo 90 personas y vino Chianti. Además del discurso del intendente, tuvo la palabra el comisario de policía, Bertero, Cavenaghi, Filippone y De Michelis. Era el preludeo de la inauguración. La política y la cultura se unían en la Sociedad xx de Settembre.

Dos fueron las inauguraciones: una para el 12 de octubre y otra transcurrida entre los días 3 y 5 de noviembre de 1928. Los discursos fueron muchos y todos coincidieron en resaltar el rol del *leader* De Michelis, pero también en ensalzar la colectividad italiana de Zárate haciéndola portadora de atributos de italianidad. Así, por ejemplo, Filippone señalaba que:

Reconocimiento hacia el gringo, que es la gama multiforme del progreso, pues va desde humilde labor de artesano, al alto estrado de la Universidad, de los sencillos trabajos de los campos, a la virtuosidad estupenda del artista; humano y deseable imperialismo que hace.<sup>70</sup>

Además, en las palabras de los expositores se destacaba la importancia de cada uno de los que habían trabajado en la construcción, y en ese reconocimiento el hilo conductor era lo italiano. Así, De Michelis agradecía a Macchi, un italiano por apellido y por cultura profesional; a Distasio, por origen; a Piccirilli y Roncaglia (constructores de la obra), por su corazón de italianos para levantar ese recinto; y a los obreros, italianos en su mayoría. Es decir, la gestión, el diseño y la construcción se fundían en lo italiano.<sup>71</sup>

Según las crónicas de la época, la apertura del teatro asombró a los presentes.<sup>72</sup> Con la sala colmada de público comenzó la ceremonia inaugural con el Himno Nacional argentino, seguido de la Marcha Real italiana,

---

69 Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate, *Los Debates*, 21 de septiembre de 1929, Año I, N° 51, p. 1.

70 Discurso de Jacinto Cavenaghi. Ver *El Debate*, 5 de noviembre de 1928, Año XXIX, N° 2925, p. 1.

71 Discurso de J. Ernesto de Michelis. Ver *ibid.*

72 *La Tribuna*. “La sociedad italiana y el progreso de Zárate”, 20 de septiembre de 1930, p. 1. La tribuna es el órgano oficial del Partido Conservador de Zárate. El editor responsable era José Emilio Visca.

que fueron ejecutados por la orquesta dirigida por el maestro Mario Rossegger.<sup>73</sup> En la inauguración se interpretaron fracciones de tres óperas: *Gioconda*, *Rigoletto* y *Manon*, a cargo de la Compañía Lírica Italiana.<sup>74</sup>

Las repercusiones de la inauguración estuvieron durante varios días en las crónicas de los periódicos locales. El proyecto se había concretado y De Michelis había triunfado. Tal es así que a partir de ese momento permaneció durante treinta años como presidente de la sociedad. Sin embargo, el triunfo personal de De Michelis no necesariamente significa el triunfo de la ópera, ya que a los pocos días de inaugurado el Coliseo se observa una diversificación de las presentaciones, por ejemplo, el miércoles 7 de noviembre de 1928 se presentó Libertad Lamarque, presentada como la Reina del Tango.<sup>75</sup> Las instalaciones del teatro también fueron alquiladas desde 1929 como sala de cine. Y el arco de presentaciones se amplió aún más con el debut de la Compañía Nacional de Comedias y Sainetes de Marcelo Rugero, con *El profesor Trombón. Argentina en Sevilla*. Una hora continua de carcajadas.<sup>76</sup> Es decir que en el transcurso de un año, el teatro lírico de Zárate amplió su oferta hacia el cine y hacia el teatro de comedias.

A pesar de ello, de sus diferentes usos, seguramente con público diverso y con compañías distintas, el Coliseo de Zárate ocupaba un lugar de vanguardia en la ciudad. Tan así es que para la fiesta del 20 de septiembre de 1930 se volvió a recordar lo que la sociedad italiana y el teatro representaban para la comunidad de Zárate, y nuevamente la figura de De Michelis fue remarcada. En ese momento se reiteró que merecía sin distinciones ni reticencias, la calificación de *leader* de “una obra magnífica por su estilo, grandiosa por su concepción, importante por su costo y única en lo que a edificación moderna se refiere”.<sup>77</sup> Roncaglia continuó siendo el empresario constructor de Zárate; Cavenaghi, el profesor italiano ilustrado y el interventor comisionado de la ciudad durante los años treinta, y Güerci, el senador de la Nación, era asesinado en el año 1940.

## A modo de cierre

Entre fines del siglo XIX y la década de 1930, la ciudad de Zárate evidenció profundas transformaciones edilicias que traslucen o son el reflejo

---

73 Silvia Bacino y Silvia Sorolla. *Era una vez...*, *op. cit.*, pp. 166-167.

74 *La Tribuna*. “La sociedad italiana y el progreso de Zárate”, *op. cit.*, p. 1.

75 *El Debate*, 5 de noviembre de 1928, Año XXIX, N° 2925, p. 1.

76 Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate, Carpeta Diarios- *Los Debates*, 21 de septiembre de 1929, Año I, N° 51, p. 4.

77 *La Tribuna*. “La sociedad italiana y el progreso de Zárate”, *op. cit.*, p. 1.

de diferentes poblaciones y expresan diferentes prácticas sociales. Por un lado, se encuentran los edificios que podrían llamarse nacionales,<sup>78</sup> por ejemplo: escuela, Banco Nación, palacio municipal, biblioteca pública, y, por otro, aquellos bienes *privados*, por ejemplo los teatros. Los dos tipos de intervenciones requieren poblaciones y prácticas sociales diferentes y su resultado expone la tensión entre ambas. Según se ha demostrado en numerosos estudios,<sup>79</sup> la presencia y las prácticas de sociabilidad de una gran parte de nuevos grupos: comerciantes, propietarios, pero sobre todo inmigrantes favorecieron el nacimiento y la multiplicación de teatros, cafés, restaurantes que fueron puntos de referencia de un modelo de vida urbana. Ese nuevo modo de vida urbana incluyó formas de apropiación para sí de determinados géneros artísticos. En el caso del Teatro Coliseo, se convirtió en el espacio para la presentación de esa *nueva elite*. Una nueva elite que estaba conformada por los referentes de la colectividad italiana y por los referentes políticos de la ciudad. La mayoría de ellos, aglutinados en el Partido Conservador.

Todos ellos fueron mediadores culturales y políticos. En el caso particular de De Michelis, se observa que fue un personaje que transitó todos los ámbitos posibles: desde los culturales, con su abono en el Colón, hasta los étnicos, siendo presidente de la xx de Settembre, pero que también se destacó por su poder económico, vinculado a una de las empresas más importantes de Zárate, y por su vínculo con caudillos locales, provinciales y nacionales, todo lo cual lo ubica como un mediador privilegiado para lograr alcanzar la realización del teatro. Asimismo, los lazos que lo unían al mundo operístico y la presencia de otros referentes italianos en el emprendimiento teatral dan muestra de la importancia que estos reductos tuvieron como lugares para legitimar y consolidar a sus dirigentes, no tan solo individual sino colectivamente. Eran ámbitos donde *ensayar* discursos y prácticas y también donde crear y recrear capitales sociales tendientes a *armonizar* la esfera pública y el ámbito privado.

Asimismo, a partir del ejemplo presentado, es evidente que construir un teatro/monumento requería la unión de más sujetos, la colaboración de individuos y grupos que conjugaran capitales públicos y privados.

---

78 Sobre el rol decisivo del Estado en la construcción material de la Nación a través de la potente presencia urbana del extraordinario volumen de edificios públicos, puede verse Claudia Shmitd. *Palacios sin reyes. Arquitectura pública para la "capital permanente". Buenos Aires, 1880-1890*. Rosario, Prohistoria Ediciones, 2012.

79 Maurizio Gribaudi. "Morphogenèse urbaine et pratiques sociales-formes urbaines et modèles de démocratie sociale dans le Paris de la première moitié du XIXe siècle", en Sara Franceschelli, Maurizio Gribaudi y Hervé Le Bras: *Morphogèneses et dynamiques urbaines* N° 228. Editions du Puca, 2015, pp. 138-152.

Las palabras pronunciadas durante la inauguración del teatro Coliseo de Zárate lo reafirman:

Esta obra arquitectónica, es sin duda alguna, todo un acto de fe. El poderoso y el pobre, el intelectual y el simple, el artista y el prosaico, los italianos, el periodismo, los inspirados de todas las razas y nacionalidades, los caros deseos de la ciudad coincidieron en la realización del milagro.<sup>80</sup>

Entre mediadores y prácticas sociales, el Teatro Coliseo de Zárate se convertía en un símbolo de la ciudad y de la colectividad italiana.

---

80 Archivo Sociedad XX de Settembre de Zárate, Carpeta Diarios-*El Debate*, 5 de noviembre de 1928, Año XXIX, N° 2925, p. 1.

Fothy, Judith. "Las quimeras que oculta un telón: Los telones de boca pintados en algunos teatros de ópera del litoral rioplatense", *TAREA* 5 (5), pp. 100-115.

## RESUMEN

Los telones pintados son ejemplares dotados de una singular belleza por el solo hecho de su grandiosidad. Con aproximadamente cien años de vida, el estado de conservación de estas piezas se ve comprometido. Sin el debido cuidado, su desaparición es un escenario posible.

Sus dimensiones, sumada su función, los tornan muy vulnerables, lo que genera que requieran procesos de conservación más complejos que los acostumbrados, siendo que la mayor parte del daño se genera por los movimientos y manipulaciones propias del uso de un telón.

Por tal motivo, es preciso cuantificar y valorar estos bienes, comprender la propuesta estética que ofrecían dentro del contexto de las salas, aproximando una visión hacia su origen, así también como reconocer e identificar algunos de los materiales empleados en la realización de los mismos, con el objetivo final de su preservación y transmisión de su herencia cultural y su proyección sobre el presente y el futuro.

**Palabras clave:** *Telón pintado, materialidad, patrimonio, conservación.*

## ABSTRACT

"The Chimeras That a Curtain Conceals: The Mouth Curtains Painted in Some Opera Houses of the River Plate Coast"

The painted curtains have a singular beauty, due to the fact of their large size. With approximately 100 years of life, the conservation of these pieces is in danger. Without due care and knowledge, their complete disappearance is a possible scenario.

Their dimensions, added to their function, make them very vulnerable to deterioration, which is why they require more complex conservation processes than usual. Indeed, most of the damage is generated by movements and manipulations of its use.

For this reason, it is necessary to study and quantify these assets, and understand the aesthetic proposal that they offered within the context of the theater, approaching a vision towards its origin. It is also important to recognize and identify some of the materials used in their manufacture with the ultimate goal of preserving them and transmitting their cultural heritage to the future.

**Key words:** *Painted curtain, materiality, heritage, conservation.*

## Las quimeras que oculta un telón

Los telones de boca pintados en algunos teatros de ópera del litoral rioplatense<sup>1</sup>

Judith Fothy<sup>2</sup>

### Introducción

Parece innecesario describir un telón de ópera, ya que todos conocemos sus características visuales esenciales. Sin embargo, no solo es una tela con forma, es una imagen en movimiento que desaparece en forma gradual procurando introducir al espectador en una experiencia sensible; el espectáculo en sí mismo. Su función principal resulta aún más importante, ya que debe reservar el hecho artístico que se oculta detrás, así como los cambios de escena, secretos y trucos que sostienen el entramado de la función.

El telón es un artefacto complejo cuya superficie textil y ornamentación son solo uno de sus aspectos. El otro fundamental es el método de sujeción y los diferentes sistemas de tiros, ruedas y contrapesos que son responsables del izado, del movimiento y de la velocidad de su desplazamiento.

---

1 Investigación realizada en el marco del PICT N° 2015-3831, "Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación". IR: Fernando Devoto, FONCYT. 2016-2019.

2 TAREA IIPC/UNSAM. La autora quiere agradecer a Daniel Saulino, Alejandra Gómez, Luciana Feld y Alejandra Rubinich por la ayuda que brindaron para realizar el presente artículo.

En los primeros teatros cerrados, construidos en Italia durante el Renacimiento, la estructura teatral era similar a los antiguos anfiteatros: el público se alojaba en una gradería en forma de U. Estos se diferenciaron al desarrollar el escenario aislado del público. Esta disposición generó dos espacios independientes, escena y sala, cuya intersección se denominó embocadura. Esta embocadura, “boca”, se convirtió en una pared imaginaria o “cuarta pared”<sup>3</sup>, que separaba claramente al espectador del acto. Denis Diderot, en su discurso sobre la poesía dramática, formula la idea de que un muro virtual debía separar a los actores de los espectadores: “Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s’il n’existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas”.<sup>4</sup>

André Antoine, fundador de *Théâtre Libre* en 1887, toma el concepto para el teatro naturalista, o sea que el proscenio se considera como la cuarta pared de una habitación en la que se desarrollaba la acción dramática para que los actores pudieran acentuar la ilusión de realidad, sin tener en cuenta la presencia del público que los observaba.<sup>5</sup> Por este motivo, este espacio aumentó su superficie y se convirtió en un enlace acústico con la sala, enmarcado por el arco de proscenio.

El complejo mundo que se ocultaba tras la “cuarta pared”, o telón, y la expectativa que generaba el comienzo del espectáculo convirtieron esta zona en un plano de máxima atención.

Los telones clásicos del teatro a la italiana se fabricaban con tejidos densos y pesados como el terciopelo, atenuando así el paso de los ruidos y las luces durante los cambios de escena entre un acto y otro. Durante los siglos XVIII y XIX, el telón fue evolucionando, tanto en la mecánica como en la confección, hasta convertirse en un objeto artístico decorado con pasamanería y bordados extremadamente sofisticados. Lo que caracterizaba a estas cortinas eran los pliegues bien compuestos, los reflejos que estos producían en la luz y las líneas nacidas de la maleabilidad de la tela.

Detrás del telón de terciopelo era habitual encontrar un telón cortafuegos que caía a modo de guillotina sobre el escenario; su función era, en caso de incendio, evitar que las llamas se propagaran a la sala.

---

3 Denis Diderot. “Chapitre XI”, en *Œuvres de Théâtre de M. Diderot Avec un discours sur la poésie dramatique*, 1758. <https://books.google.com.ar/>.

4 “Entonces; cuando estéis en el escenario interpretando, no penséis en el espectador, imaginad que el borde del escenario es una pared que os separa de la sala. Imaginad como si el telón no se levantara”.

5 Ver Oscar Brockett Gross e Hildy Franklin. *History of the theatre*. Boston, Allyn and Bacon, 9th ed., 2003, p. 393.

En su origen (finales del siglo XIX) estaban hechos de una tela rígida y también solían aparecer pintados combinando su objetivo de seguridad con aspectos decorativos.

La estética moderna, en busca de una decoración cada vez más pomposa, requería para los telones principales una superposición de cortinas con aplicaciones, pliegues y adornos que aumentaban su espesor. Estas requerían un espacio considerablemente mayor en la parte superior de la embocadura y resultaban complicadas tanto para la maniobra como para la desaparición.

Los telones de cierre vertical ofrecían una solución práctica al nuevo planteo. Eran superficies planas y extendidas, fáciles para la maniobra. A partir del siglo XIX, este recurso resultaba práctico desde un punto de vista espacial, estético y sensiblemente más económico. Los artistas y escenógrafos simularon volúmenes, añadieron pliegues diagonales y adornos, incluso realizaron creaciones con paisajes y personajes sobre estas a modo de *trompe l'oeil*. Esta modalidad otorgaba libertad para expresar la suntuosidad que requería la moda.

De hecho, la cortina no es de peso considerable; puede doblarse fácilmente, no es de valor exagerado; requiere poco espesor para el almacenamiento y, en definitiva, con los medios artísticos que nuestros pintores poseen ahora, pueden hacer de esta gran superficie de tela una obra de buen gusto, un gran efecto, y luchar, sin desventajas, con la ilusión de la verdad.<sup>6</sup>

La arquitectura teatral sobre el escenario era aún más interesante. La maquinaria escénica para el movimiento de estos telones se ordenaba según varios sistemas diferenciados por el tipo de apertura y según la posición de los contrapesos. Al decir de Charles Garnier, aquellos llamados de guillotina eran considerados los más modernos y prácticos, ya que se ocultaban ágilmente “Je constate que dans tous les théâtres actuels, le rideau se lève et se cache dans les cintres”.<sup>7</sup>

Estas cortinas de telas reales, complejas y a veces muy pesadas debían tener un método de apertura apropiado para cada caso en particular. Los sistemas de apertura más tradicionales para esas cortinas eran el *telón griego* (actualmente americano), el *telón italiano* “tiro in bote” o el *telón francés*; todos ellos de apertura lateral que repliegan sobre sí mismos hacia la izquierda y la derecha. Mientras que para las tipologías pintadas, el sistema más frecuente era el llamado *telón alemán o de guillotina*, de

---

6 Edgar Ceballos. *Principios de dirección escénica (recopilación)*. México, Ed. Escenología, 1999, p. 38.

7 “Yo compruebo que en los teatros actuales, los telones se ocultan ágilmente en la tramoya”. Charles Garnier. “Du Rideau avant-scène”, en *Le Nouvel Opera de Paris*. Paris, Ducher et cie., 1878, pp. 385-389.

apertura vertical. Este método admitía que el telón se abriera sin producir plisados o pliegues que pudieran dañar la pintura.

## Telones pintados y sistemas de apertura tradicionales

En el litoral rioplatense se conservan ejemplares originales que dan testimonio de esta práctica teatral a principios del siglo xx.

Naturalmente, los telones más frecuentes son aquellos de telas reales confeccionadas en terciopelo con tonalidades carmesí y *bordeaux*. Menos comunes y más vulnerables son los telones pintados; no solo por ser especímenes raros, sino porque su conservación es mucho más compleja. Los mismos son creaciones únicas realizadas por artistas de gran destreza. Estas obras de gran valor artístico han sido apreciadas por años hasta que por su natural deterioro requirieron una medida. Se ha observado que los criterios asumidos para su conservación han sido muy variadas.

Afortunadamente, aún se atesoran modelos que ilustran tanto las representaciones de telas fingidas como las de paisajes y personajes. Algunos de ellos se encuentran conservados y guardados, otros aún se pueden apreciar en su posición originaria, aunque debido a la vulnerabilidad y al delicado estado de conservación, se utilizan con menor frecuencia que en origen, pero un gran número ha desaparecido.

## Teatro Colón de Buenos Aires

El análisis de los telones en la Argentina debe comenzar por el Teatro Colón de Buenos Aires, en cuanto ejemplo emblemático. El conocido teatro, que en el año 2011 fue objeto de una restauración integral, en su memoria descriptiva deja testimonio del primer telón del Teatro Colón de Buenos Aires. Un telón de fantasía rojo, dice, pintado en 1908 en París, por el artista Marcel Jambón (figura 1).

Este telón prolongaba la pintura del manto de arlequín fijo, que aún hoy corona la embocadura del escenario. Su sistema de tipo alemán hacía que su tela corriera verticalmente. Esta pieza se depone y se guarda en los talleres del Colón en el año 1931. El telón que reemplaza al primero fue uno confeccionado en terciopelo *bordeaux*. Su sistema de tiro, de dos paños, se izaba mecánicamente y luego los paños caían libremente, ayudados por *valletos*. Visualmente, el mecanismo de apertura podría corresponder tanto a un sistema francés como a uno italiano. Consiste en una sucesión de argollas trabadas por cuerdas, cuya imagen resultante



Figura 1. Primer telón del Teatro Colón de Buenos Aires. Foto: <http://www.oocities.org>.

recuerda al perfil arquitectónico de un pabellón (tipo de carpa militar). La diferencia entre el francés y el italiano radica en el mecanismo de poleas y contrapesos que se ponían en serie entre las vigas y la parrilla. En los teatros italianos del siglo XVIII y XIX, a este último dispositivo se lo denominó *tiri in botte*.

En 2011 se confeccionó el tercer telón del Teatro Colón. La propuesta y diseño del artista plástico Guillermo Kuitca<sup>8</sup> sustituye este último por uno similar en confección y sistema de apertura.

## El Teatro El Círculo de Rosario

Otro ejemplo emblemático lo constituye el telón de este teatro, que también puede considerarse modelo al menos en el ámbito regional. Este teatro posee dos telones de boca tradicionales: uno real, de terciopelo *bordeaux*, y otro pintado con representaciones de paisaje y personajes. También atravesó por una restauración integral en el año 2004, en ocasión de la celebración del Congreso de la Lengua, que incluyó, por supuesto, la restauración de ambos telones.

---

8 W.A.A. *El telón del siglo XXI. Una nueva era*. Buenos Aires, Teatro Colón, 2011, pp. 11-15.

Su telón de paño real de pana carmesí funciona con el mencionado sistema italiano. La moderna escenotécnica ha transformado poco a poco este sistema, principalmente por razones de seguridad, y estos antiguos *tiri in botte*,<sup>9</sup> de gran belleza y espectacularidad, se han mantenido casi exclusivamente en las restauraciones de los teatros antiguos, como es el caso de este teatro de Rosario.

El telón de fantasía trabaja con el tradicional sistema alemán o de guillotina, que se suspende del peine en la parte alta del torreón de tramoya, sube y baja en forma manual, gracias a un sistema de poleas y contrapesos.

El mismo fue pintado en 1904 por Giuseppe Carmignani,<sup>10</sup> pintor y escenógrafo italiano oriundo de Parma (figura 2). La imagen conocida como *El triunfo de Palas* (de Minerva o de la Sabiduría) presenta una alegoría de la música y las artes escénicas. Carmignani parece haberse inspirado en la imagen del telón del Teatro Regio de Parma, obra del destacado pintor y escenógrafo, Giovanni Battista Borghesi, concebida en 1826 en homenaje a la duquesa María Luisa de Habsburgo-Lorena, segunda esposa de Napoleón.<sup>11</sup>

Esta cortina funciona ininterrumpidamente desde 1904. Está pintado al *gouache* sobre tela de lino. Mide 12 metros por 13,5 metros. En el reverso aparece la firma del autor, impreso sobre una etiqueta de papel pegada a la tela, y autógrafos de actores directamente sobre esta, que dan testimonio de su paso por ese tablado.

Este telón ha sido objeto de un profundo estudio material<sup>12</sup> y de técnica ejecutiva,<sup>13</sup> para su restauración en TAREA IIPC/UNSAM,<sup>14</sup> entre 2010 y 2012. A partir de la misma, se utiliza únicamente para las representaciones de ballet. El resto del tiempo permanece oculto en la tramoya.

---

9 Giuseppe Fodratti. *Teatro Universale raccolta Enciclopedica e Scenografica 1842*, t. IX. Torino, Tip, p. 130.

10 Pedro Sinopoli. *El telón de Giuseppe Carmignani* (Capítulo 3). Rosario, Teatro El Círculo, 2007, pp. 69-82.

11 Nicolás Boni, en Separata, "Confluencias de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904" en *Paisaje y figuras, luminismo y espiritualismo en el arte argentino a comienzos del SXX*, año VIII, n° 13, diciembre, 2008. Centro de investigaciones del arte argentino y latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad de Rosario, p. 43.

12 Judith Fothy *et al.* "Efectos de la tracción sobre la morfología de las telas utilizadas como soporte de obras pictóricas", en *2º Congreso de microscopía, Asociación Argentina de Microscopía SAMIC*. CNEA abril 2012. Y "Efecto de la tracción mecánica sobre el soporte textil de una antigua obra de gran formato", en *Conserva 19*, Santiago de Chile, 2014, pp. 59-70.

13 Judith Fothy, Daniel Saulino y Luciana Feld. "Metodología para la evaluación y diagnóstico del estado de conservación en obras de arte de gran formato", en *4tas Jornadas Nacionales para el estudio de bienes culturales JBC 2015- CNEA Centro Atómico Bariloche-Instituto Balceiro*, abril 2015.

14 Judith Fothy y Ana Morales. "La restauración del telón" y "Metodología para la gestión de vida de obras de arte de gran formato sobre soporte textil", en *El Triunfo de Palas, diálogo entre las ciencias*, International Musicological Society (IMM) Congress, 2017 in Tokyo: Musicology: Theory and practice, East and West. <http://www.youblisher.com/p/1770614-El-Triunfo-de-Palas/> 19/04/2017, pp. 76-152.



Figura 2. *El triunfo de Palas*. Teatro El Círculo de Rosario. Telón de fantasía de tiro alemán o de guillotina Foto: Luis Liberal.

## Teatro Libertador San Martín de la ciudad de Córdoba

Otro teatro de relevancia es el Teatro Libertador de la ciudad de Córdoba que está próximo a afrontar una restauración integral con vistas al próximo Congreso de la Lengua Castellana, a celebrarse en marzo de 2019.

Su telón principal es de terciopelo rojo, íntegramente bordado con hilos de oro. Su sistema de apertura es el tradicional *tiri in botte*, y permanece intacto desde su creación, montado en su lugar original.

Durante la planificación de ese proceso, se ha descubierto en los depósitos del teatro un ejemplar pintado que se presume el telón de boca original. Una tercera parte de esa cortina se encuentra desprendida totalmente del conjunto y expone condiciones de conservación irrecuperables. Este hallazgo demuestra la posibilidad del destino de una parte significativa de estos bienes.

Los avances de investigación realizados por los investigadores que integran el equipo en el teatro cordobés se inclina a creer que dicho telón fue pintado por Arturo Nembrini Gonzaga, que tuvo a su cargo la decoración de gran cantidad de lugares del Coliseo, y que quizá contó con la colaboración de otro destacado artista, el pintor italiano Honorio Mossi. En el punto en que se encuentra la investigación, la hipótesis principal es que podría tratarse de la copia de una pintura expuesta en Casa Boggild & Petersen, en Milán.<sup>15</sup>

El mismo despliega un paisaje con personajes, de autoría aún incierta, y se encuentra en estudio para su próxima restauración.

## El Teatro Larrañaga de Salto Uruguay

El telón uruguayo, otro ejemplo de telón ficticio como única alternativa, combina la imagen de un cortinado en terciopelo escarlata y un paisaje sin personajes, que se ve a través de una ventana, coronado por el manto de arlequín pintado y enmarcado por los arlequines laterales, que acompañan la misma técnica (figura 3).

El mismo mide aproximadamente 10 m x 10 m, y hay versiones encontradas con respecto a su autoría y fecha de creación. Una de ellas asevera que el telón fue realizado en 1928 por el pintor italiano Enrique Albertazzi. Por otro lado, según la folletería local, se lee que fue pintada en Milán en el año 1882, pero no aporta datos de su autor.

El estudio organoléptico realizado sobre el mismo ha revelado que la obra ha sido repintada en su totalidad y firmada por su “restaurador” en 1948, cuando también se reforma el teatro. Esta sobrepintura oculta completamente la imagen subyacente. A su vez, en zonas con desprendimientos de esta segunda, se advierte que los colores de la capa original son radicalmente diferentes a los que se exponen.

El reverso de este telón también documenta el paso de la historia en el teatro. Una tercera parte de esta superficie está cubierta por programas antiguos y modernos superpuestos, pegados con diversos adhesivos. Sobre este fenómeno, se realizó un estudio de diagnóstico por imágenes sobre el objeto, esperando revelar el contenido de los programas antiguos que han quedado velados por los nuevos.<sup>16</sup>

---

15 Rafael Ferraro. “El telón de boca del Teatro del Libertador San Martín”, *Diario La Voz del Interior*, 24 de abril de 1991, p. 6. Miembro de la Comisión de Homenaje al Centenario de Teatro del Libertador.

16 Daniel Saulino. “Informe técnico”, en *Miradas en torno a los Teatros líricos emplazados en las márgenes de los ríos Uruguay y Paraná*, 21 y 22 de agosto de 2015, Salto, Uruguay. Encuentro de expertos. Universidad Nacional de la República de Uruguay-Universidad Nacional de San



Figura 3. Embocadura del teatro Larrañaga de Salto, Uruguay. Telón de fantasía de tiro alemán o de guillotina. Foto: Marian Silveti.

### Nuevos interrogantes

Los diferentes criterios aplicados en los múltiples casos desplegaron nuevos interrogantes que excedieron los márgenes del estudio que se suscitó en torno a la restauración del telón de Rosario y el de Salto. Sin embargo, es necesario reflexionar acerca de estas incógnitas para poder profundizar sobre los criterios hipotéticos que plantea el patrimonio teatral, tanto desde sus aspectos arquitectónicos como decorativos, y así poder programar criterios de intervención tendientes a preservar su función y característica histórica.

En el contexto de este nuevo desafío, nos centramos en el estudio de cinco teatros líricos y sus contextos. Los teatros seleccionados apuntan a contemplar una diversidad de situaciones. Ellos son: Teatro Solari (Goya, Corrientes); Teatro Italia (Gualeduay, Entre Ríos); Teatro 3 de Febrero (Paraná, Entre Ríos); Teatro Municipal Rafael de Aguiar (San Nicolás de los Arroyos, provincia de Buenos Aires); Teatro Coliseo (Zárate, provincia de Buenos Aires).

Desde la perspectiva de la preservación del patrimonio, en el marco de ese proyecto se reflexiona acerca de las propuestas decorativas originales del edificio teatral, tanto técnicas y materiales como cromática, y las transformaciones sufridas hasta la actualidad. En ese contexto, se estudia la concepción de unidad integrada de la sala en la que los telones del recinto principal juegan un papel protagónico. En esta primera etapa

---

Martín, Argentina.

centramos nuestro estudios en dos de ellos. El Teatro 3 de Febrero y el Teatro Rafael de Aguiar.

## El caso del Teatro 3 de Febrero, de Paraná

Este teatro posee actualmente, al igual que el rosarino, dos telones de boca, simulado y real. El telón de terciopelo *bordeaux*, que se aprecia en la imagen, se abre mediante el sistema griego o americano, descripto arriba. El telón, de fantasía, como los anteriores, funciona con el tradicional sistema alemán o de guillotina.

El avance de investigación nos dice que fue pintado en 1908 por el artista rosarino, Alberto Pérez Padrón.<sup>17</sup> Es un *trompe l'oeil* de un telón de apertura lateral en tonalidades carmesí y doradas, el efecto de movimiento en apertura que representa permite conocer el reverso del telón, de sedas y puntillas blancas con adornos dorados. Según palabras de Ofelia Sors,<sup>18</sup> fue intervenido por Carlos Castellán en los años cincuenta. Castellán trabajó en el teatro más de 30 años y se ocupaba del mantenimiento de superficies decoradas entre otros. Como prueba de ello, se observa en la cúpula, como perpetuo, su firma luego de haberla restaurado.

Actualmente, debido a la fragilidad del telón, se muestra únicamente en algunas visitas guiadas (figura 4).

Indagaciones recientes realizadas en el contexto de este proyecto revelan que el aspecto original del telón de Paraná ha sido transformado con el paso de los años. Y que la propuesta inicial de Pérez Padrón habría sido una embocadura pintada en su totalidad.

En una fotografía histórica del escenario del teatro, en ocasión de una presentación del coro de la Asociación Verdiana de la misma localidad en 1949, colgado actualmente en el despacho de dirección, se puede observar que además del telón pintado que vemos actualmente también hubo arlequines fijados a ambos lados del escenario en la embocadura, además de patas y bambalinas, todas ellas con decoraciones pintadas (figura 5).

Se ha comprobado que, para completar la embocadura, el manto de arlequín fijo (pintado en 1908) aún permanece clavado a su bastidor; detrás del terciopelo que actualmente cubre la parte superior del escenario. Allí también, detrás de los arlequines, se pueden encontrar los fragmentos de los originales mutilados (figura 6).

---

17 Entrevista realizada por la autora al Sr. Carlos Vila, coordinador de visitas guiadas, el día 6 de julio de 2016.

18 Ofelia Sors; "Suplemento Escenario", *Diario Uno*, 19 de octubre de 2008, p. 2. Paraná. O.S. es autora de dos libros: *Detalles de la vida en el primer Teatro 3 de Febrero y Paraná, dos siglos y cuarto de su evolución urbana. 1730-1955*, publicados en el año 1981.

Las quimeras que oculta un telón. Los telones de boca pintados en algunos teatros de ópera ...



Figura 4. Teatro 3 de Febrero de Paraná. Telón de tiro griego y telón alemán de fantasía actuales. Foto: Sergio Redondo.



Figura 5. Teatro 3 de Febrero de Paraná. Detalle: Foto histórica montada sobre una foto actual del teatro. Foto: Sergio Redondo.

Los fragmentos hallados ofrecieron suficiente información para reconstruir con bastante grado de certidumbre la embocadura, en formas y color, del planteo que hiciera Alberto Pérez Padrón en 1908 (figura 7).



Figura 6. Teatro 3 de Febrero de Paraná. Manto de arlequín y arlequín mutilado. Foto: Sergio Redondo.



Figura 7. Teatro 3 de Febrero de Paraná. Reconstrucción gráfica de la presunta apariencia de la embocadura de 1908. Telón cerrado y abierto respectivamente. Foto: Judith Fothy.

Es de suponer que esta modificación se produjo por el deterioro asociado al uso que presentaban los arlequines laterales. Los actuales, de pana, probablemente se instalaron como sustituto de los deteriorados y para dar a la embocadura un sentido de “unidad”, el manto de arlequín original se ocultó tras el mismo terciopelo, transformándose en el conjunto que hoy conocemos.

### **Teatro Rafael de Aguiar, de San Nicolás de los Arroyos**

El telón de boca pintado que exhibe este teatro, creemos, se comisionó a Mateo Casella. Sobre el reverso del telón aún se puede ver el vestigio de una etiqueta de papel con el nombre del artista y su procedencia: escenógrafo del Teatro San Carlos de Nápoles. Este rótulo es similar, aunque degradado, al que se encontró al reverso del telón de Rosario. La pintura representa una magistral superposición de sedas estampadas y brocados que se levanta hacia un costado, sujetados por un broche azul que deja asomar otra cortina estampada con estilizados torsos femeninos, composición de estilo modernista alemán eminentemente decorativo, *jugendstil*. Abre y cierra con el mismo sistema que los anteriores y permanece instalado como en su origen, siendo este el único telón de boca que posee del teatro.

Cabe mencionar que tanto la manera de identificar al autor como ciertas terminaciones en la confección del telón y la técnica pictórica utilizada parecen similares a las de El Círculo. Se presenta la siguiente pregunta que aún no ha sido dilucidada en este avance: ¿Serían del mismo taller? (figura 8).



Figura 8. Teatro Rafael de Aguiar, San Nicolás de los Arroyos. Telón de fantasía de tiro alemán o de guillotina. Foto: Sergio Redondo.

Este telón presenta una suerte de paso o puerta velada por una cortina real de terciopelo carmesí, por donde pasarían los presentadores al inicio o, bien, los actores para recibir los aplausos. Giulia Murace<sup>19</sup> remite en el avance de su investigación al boceto de un diseño similar realizado por este autor para el Teatro Colón de Rosario. En este ejemplo se combinan telón real y fingido, compuestos en la misma pieza.

Por el reverso custodian cuantiosas firmas y autógrafos de los artistas que surcaron los escenarios, cuyas tintas, en algunos casos, se traducen al anverso.

En los años setenta fue consolidado y restaurado por Mario Verandi.<sup>20</sup> Su relación con el teatro surge de su matrimonio con Charo Spirito,<sup>21</sup> quien fuera la sobrina nieta de Ernesto Spirito, primero constructor luego conserje del teatro y que vivió en el mismo teatro con su familia. Su descendencia hereda el derecho a esa morada hasta el 2016, año en que Charo fallece.

En la memoria colectiva, este es el único telón de boca que tuvo el teatro. Sin embargo, en diálogo con Giulia Murace sobre los avances en

19 Giulia Murace. *Entre telas y chapas*. Ponencia presentada en el 1er workshop *Historia y Patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación*, Buenos Aires, 26 y 27 de octubre de 2017.

20 Entrevista realizada por la autora a Mario Verandi, el día 15 de junio de 2017.

21 Mencionada como la poseedora del archivo del TMSN.

el archivo Chervo de San Nicolás,<sup>22</sup> existen varios registros fotográficos que abren cuestiones sobre esta afirmación.

En los ejemplos se puede observar que el telón de fondo cambia de acuerdo con la ocasión. Del mismo modo, se observa que el manto de arlequín y la parte inferior que asoma del telón de guillotina nada tienen en común con el telón actual...

Dado que esta embocadura carece de manto de arlequín fijo, sino que todas sus piezas son móviles con sistema de guillotina, podemos pensar que aunque no existan registros escritos, es probable que haya habido más de una alternativa para cerrar la escena o, tal vez, aprovechando la versatilidad que ofrece este tipo de embocadura por no estar encuadrada en un sistema decorativo fijo, se crearan escenografías completas incluyendo el telón de boca.

Tampoco se ha encontrado documentación escrita o gráfica acerca de la existencia de un telón italiano, o un telón contrafuego, sin embargo, en la tramoya se conserva un sistema de tiro en desuso compatible con el italiano.

## Conclusión

Como se puede ver, el telón no solo reserva las historias por contarse en el escenario, sino también reserva las propias historias referidas a su materialidad y evolución estética:

- Similitud en las técnicas pictóricas de algunos telones.
- Transformaciones producidas durante los procesos de restauración
- Adaptación de los mecanismos de apertura, etcétera.

La diferencia de criterios adoptada en cada caso, para proyectar su conservación o para decidir su reemplazo, se estableció a partir de la disminución o caducidad de su funcionalidad. Por otro lado, se produjeron las adaptaciones en el pasado para satisfacer esa caducidad, dejando en un segundo plano los valores artísticos e históricos.

En consecuencia, como vimos en los ejemplos mencionados, el concepto original de los telones en su contexto de unidad integrada se desvaneció poco a poco.

Por esos motivos, profundizando el conocimiento de los valores históricos, artísticos y analizando las características materiales y las técnicas asociadas podremos prevenir la desaparición completa de estas obras. Y generaremos conocimientos que futuras generaciones podrán utilizar para restituir esos valores.

---

<sup>22</sup> [https://fototecasannicolas.org/?page\\_id=352](https://fototecasannicolas.org/?page_id=352).



# TAREA

## **OTROS ARTÍCULOS**

Sbaraglia, Daniela. "Luigi y Lucio Fontana escultores: confluencias italo-argentinas en la plástica de principios del siglo XX", *TAREA*, 5 (5), pp. 118-155.

## RESUMEN

Lucio Fontana debuta como escultor en Rosario con el *Retrato a Luis Pasteur* (1924). La obra, de matriz verista-simbólica, se alinea y continúa con la obra del padre, Luigi Fontana, retratista y escultor funerario en Rosario. La experimentación con el retrato se inicia en Lucio desde la adolescencia, según atestigua una serie de dibujos en los que emerge el *milieu* paterno, entre Scapigliatura y Liberty milaneses. La cultura de proveniencia también tiene un peso ideológico: el nacionalismo intervencionista de la familia Fontana y la adhesión al Partido Nacional Fascista (PNF), influyen en el joven, voluntario en la Primera Guerra Mundial y militante en las filas mussolinianas. Desde los años veinte de 1900, Lucio colabora con la Sociedad Dante Alighieri, de Rosario, comprometida con la promoción de la italianidad en el extranjero, bajo la dirección del PNF. Realizará los retratos de los socios, el Dr. Guarnieri (1927), ed. E. Grimaldi (1944), inédito. En 1925, integrará la redacción de *Italia*, órgano informativo de la sociedad, ilustrando dos números. Las xilografías, como también los contenidos editoriales y algunas obras plásticas contemporáneas, muestran las solicitudes provenientes de los artistas promovidos por el régimen de L. Bistolfi y A. Wildt, hasta al grupo *Novecento*. Será el encuentro con J. Vanzo que inducirá el cambio hacia los lenguajes de las vanguardias, comprobable en la inédita placa *Piovella*.

**Palabras clave:** *Luigi Fontana, Lucio Fontana, retrato, fascismo, Sociedad Dante Alighieri.*

## ABSTRACT

"Luigi and Lucio Fontana Sculptors: Italian-Argentinean Confluences in the Plastic Arts of the Early Twentieth Century"

Lucio Fontana debuts as a sculptor in Rosario with the *Louis Pasteur Portrait* (1924). The work, with a verista-symbolic matrix, continues with Lucio's father work, Luigi Fontana, portrait painter and funeral sculptor in Rosario. Experimentation with portrait began in Lucio as a teenager, as witnessed a drawings serie in which it emerges the paternal *milieu*, between the Scapigliatura and Milanese Liberty. The provenance culture also has an ideological weight: the interventionist nationalism of the Fontana family and the accession to the PNF had an influence on the young artista; World War I volunteer and militant in the mussolinian tropos. Since the 20's of the '900, Lucio cooperate with the Rosario Dante Alihieri Association, involved with the promotion of the 'italianity' abroad, under the supervision of the PNF. He'll do associates portraits, Dr. Guarnieri's (1927), ed. E. Grimaldi (1944), unpublished. In 1925 will be part of the *Italia* drafting, informative organ of the association, illustrating two numbers: the woodcuts, as well as editorial contents and some contemporary plastic Works show the requests coming from artists promoted by the regime by L. Bistolfi and A. Wildt, 'till the *Novecento* group. It will be the meeting with J. Vanzo which will induce the change to avant-garde languages, ascertainable in the unpublished *Piovella* plate.

**Key words:** *Luigi Fontana, Lucio Fontana, portrait, fascism, Dante Alighieri Association.*

## Luigi y Lucio Fontana escultores

### Confluencias italo-argentinas en la plástica de principios del siglo XX

Daniela Sbaraglia<sup>1</sup>

#### Los Fontana y el retrato

Lucio Fontana hace su debut como escultor en Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina, ciudad en la que nació el 19 de febrero de 1899. Luego de haber transcurrido la adolescencia en Milán, en donde se gradúa como maestro mayor de obras en el Instituto Técnico Carlo Cattaneo y como decorador en la Academia de Brera, en 1922 vuelve a su tierra natal con el padre, el caballero Luigi Fontana. Allí, en 1924, vence el concurso para realizar la *Placa conmemorativa a Louis Pasteur*, llevado a cabo por el laboratorio químico de la Facultad de Economía y Comercio de Rosario, Santa Fe (figura 1).<sup>2</sup>

1 Doctora en Historia del Arte, Universidad de Roma Tor Vergata/Universidad de Rosario. Traducción de Lucio Burucúa.

2 El hecho es recordado por el mismo Fontana en una entrevista para el diario argentino *La Nación*: "En la Facultad de Medicina de Rosario hubo un concurso para una placa en la Sala Pasteur. Fue aceptado mi dibujo. Esto me induce a modelar", "El temperamento en el arte argentino. Lucio Fontana", *La Nación*, 6 de junio de 1943, p. 2. Se debe precisamente a las palabras del artista la tergiversación del destinatario de la obra, que se creía estaba realizada para la Universidad de Medicina del Litoral y así estaba señalada en: Irma Arestizábal, Emilio Ghilioni y Andrea Giunta. *Lucio Fontana: un seminario: Tres trabajos invitados*. Santiago De Chile, Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998, p. 32; Giovanni Joppolo. *Fontana*. Buenos Aires, 1998, p. 19; Enrico Crispolti.

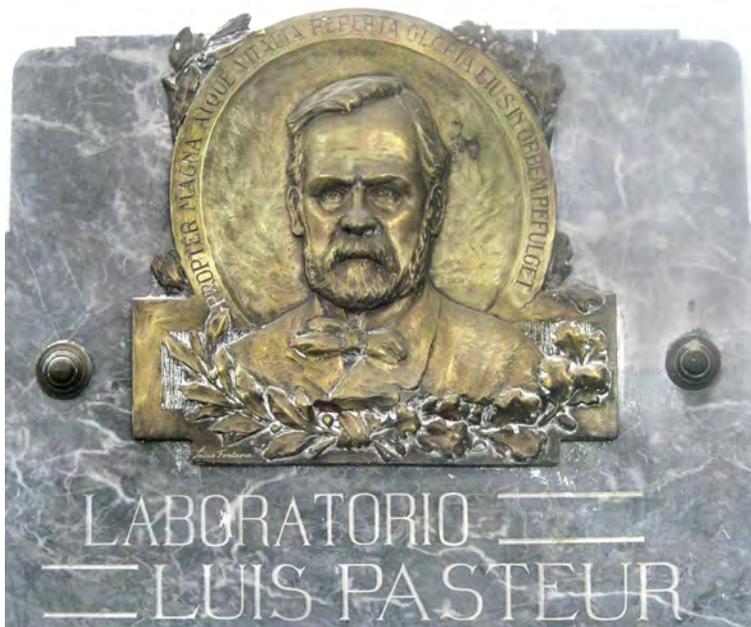


Figura 1. Lucio Fontana, *Placa a Louis Pasteur*, 1924, bronce y mármol. Rosario, Escuela Superior de Comercio Libertador General San Martín. Fotografía: D. Sbaraglia, 2014.

A partir de ese momento, el joven dirige su propia carrera artística, ocupándose mayormente del campo del modelado y de la ilustración.

Al mismo tiempo, es empleado en la empresa familiar, la casa de esculturas de don Luis, en donde ayuda al socio del padre, Giovanni Scarabelli.<sup>3</sup> Fundada en Rosario, Santa Fe, en 1891, la “Fontana y

---

*Lucio Fontana. Catalogo Ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, vol. II. Milano, 2006, p. 994; Lorena Mouguelar. “Nuevas estéticas y temas clásicos: Vanzo y Fontana durante 1927”, *Avances*, n° 11/13, 2008, pp. 89-104, p. 91 e nota 4; “Lucio Fontana en Argentina: relecturas”, *Separata*, X, n° 15, octubre de 2010, p. 47. Le debo a Paolo Campiglio el conocimiento de tres artículos contemporáneos a la ejecución de la obra que, señalando la correcta colocación, permitieron la vuelta al laboratorio químico de la Facultad de Economía de Rosario, hoy Escuela Superior de Comercio Libertador General San Martín. Los artículos, que se conservan en el Archivo de familia de Bruno Fontana, primo de Lucio Fontana, son extraídos de periódicos rosarinos de los que aún no se conoce el encabezado; solo uno de ellos está fechado. Se transcriben a continuación los títulos: “Una bella obra de arte italiano”, sin fecha; “Un escultor rosarino. Lucio Fontana”, sin fecha; “La placa a Pasteur – Joven y prometedor escultor – El hijo del cab. Luigi Fontana: un valeroso”, 7 de junio de 1924, en Archivo Bruno Fontana. La noticia del hallazgo del bajorrelieve Pasteur está señalada en: Daniela Sbaraglia. “Cavalier Luigi Fontana: scultore”, *L’Uomo nero*, XI, n° 11, mayo de 2015, Milano, pp. 222-223.

<sup>3</sup> El pintor Giovanni Scarabelli (Molinella, Boloña, 1874-Rosario, 1942), es en primera instancia colaborador del “Estudio artístico L. Fontana” (1901) y luego, a partir de 1907, se convierte en

Scarabelli” se especializaba en arquitectura y en la plástica funeraria, y Lucio trabajó allí como diseñador y decorador. Sus estudios, por otra parte, habían sido pensados como preparación para la dirección de la casa en la que en ese momento desarrollaba su propia práctica.

El comienzo profesional en la casa de esculturas fue aceptado no sin alguna resistencia por parte del joven.<sup>4</sup> Quien, sin embargo, en comparación con la producción y la herencia paterna, tiene modo de medirse con el oficio de artista, encontrando en él la sustancia de la propia identidad. Conciencia que se fortalece más tarde, luego del encuentro en la patria con la madre natural, Lucia Bottini, también ella hija de un pintor.<sup>5</sup>

Es dentro de este marco, de aspecto también psicológico, que debe leerse el diálogo de las lecciones con Luigi Fontana, primer maestro de Lucio. Si con el tiempo la comparación con la cultura artística paterna llega a ser dialéctica y sutil, casi insospechada, en el comienzo en Rosario, la comparación entre Lucio y el padre es manifiesta: el lenguaje figurativo realista que define el *Pasteur* se presenta como una continuación perfecta de la producción hecha en Rosario por el caballero, conocido retratista.<sup>6</sup> Por lo tanto, también el campo de acción es el mismo: el de la plástica conmemorativa, un género rentable, que

---

socio, contribuyendo al nacimiento de la “Fontana y Scarabelli”. En los años veinte, la firma está integrada por los ingenieros Altieri primero y Cautero luego. Este último, en 1928, releva la cuota social de los Fontana. Sin embargo, la “Scarabelli y Cautero” fracasa pocos años después. El caballero Luigi Fontana, vuelto a propósito a Rosario en 1933, retomará la gestión de la propia casa de esculturas, que toma el nombre de “Fontana y Cia”. Su producción perderá, sin embargo, toda intencionalidad artística, asumiendo un carácter esencialmente comercial. Ver Daniela Sbaraglia. *Cavaliere Luigi Fontana. Scultore (1865-1946)*. Tesis de doctorado en Historia del Arte Contemporáneo, Universidad de Estudios de Tor Vergata-Universidad Nacional de Rosario, relatores Stefano Gallo e Guillermo Fantoni, a. a. 2015-2016.

4 Luego de la aventura en una actividad comercial “que lo lleva a trabajar entre los ranchos de la pampa gringa y en varias ciudades argentinas”, llamado por el padre y bajo el estímulo de Giovanni Scarabelli, Lucio Fontana llega a Rosario en 1923 y comienza la propia práctica en la casa paterna de esculturas. Ver Irma Arestizábal, Emilio Ghilioni y Andrea Giunta. *Lucio Fontana: un seminario*, op. cit., p. 31.

5 Lucia Rosario Bottini (Rosario, 1874-1925) era hija de Laura Fontana, proveniente de Cairate (VA), que se había casado, en segundas nupcias, con el pintor y grabador de origen suizo italiano, Jean Bottini. Ver Sebastián Alonso y María Margarita Guspi Terán. *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario. Siglo XVIII y siglo XIX hasta 1870*. Rosario, 2003, p. 91; *Segundo Censo de la República Argentina mayo 10 de 1895. Second recensement de la République Argentine: decretado en la administración del Dr. Saéz Peña verificado en la del Dr. Uriburu*. Buenos Aires, Taller tipográfico de la Penitenciaría Nacional, 1898.

6 Autor de una copiosa serie de bustos-retrato para las familias de la rica burguesía urbana, el nombre de Luigi Fontana era conocido en la provincia santafecina, e inclusive hasta Buenos Aires, en donde un busto dedicado al Gral. Belgrano, hecho en 1899 para la plaza homónima, lleva su firma. Para la figura de este artista y la historia de la “Fontana y Scarabelli”, véase Daniela Sbaraglia. “Luigi Fontana: pionero de la escultura en Rosario”, en L. M. Costa, M. de la Paz Lopez Carvajal y P. Montini (comps.): *Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario*. Rosario, Castagnino+Macro, 2017, pp. 67-78.

Lucio Fontana cultivará a lo largo de su carrera, por lo menos hasta los años cuarenta.

Siguiendo una práctica muy difundida entre los artistas de fines del siglo XIX, para su trabajo de retratista, Luigi Fontana se apoyaba en la fotografía, así como en las reproducciones pictóricas, gráficas y numismáticas: una verificación de las fuentes históricas que le permitía alcanzar, a través del virtuosismo del propio modelado, efectos estridentes de verosimilitud con el retratado. El lenguaje verista habría significado su consagración argentina, sobre todo en Rosario, en donde el gusto pragmático de la burguesía comercial ciudadana sería la base de sus comisiones.

Así, en el respeto de un método adquirido “en el taller”, Lucio Fontana elige, para su obra debut en la patria, captar el semblante de Pasteur a través una fotografía que utiliza como modelo: el retrato captado por Félix Nadar, cerca de 1878 (figura 2).<sup>7</sup>

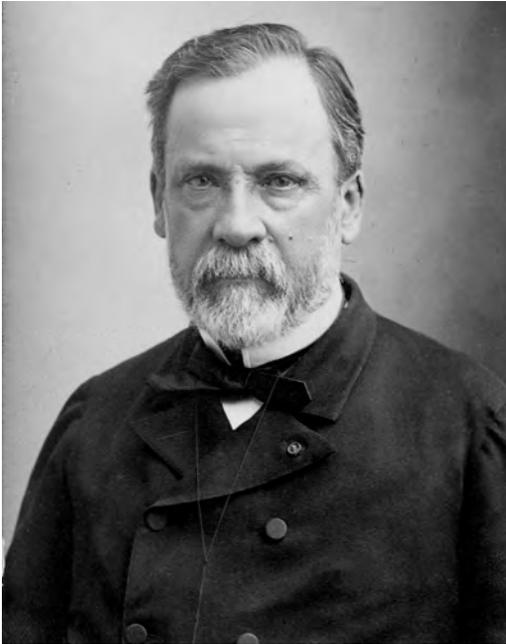


Figura 2. Félix Nadar, *Retrato de Louis Pasteur*, 1878 circa. Fotografía: New York, Public Library, coll. Science Source, n. SS2552477.

---

<sup>7</sup> New York, Public Library, coll. Science Source, n. SS2552477.

El trabajo, terminado en bronce, se expuso en el Salón Castellani de Rosario antes de ser exhibido;<sup>8</sup> en su presentación, fue recibido muy favorablemente por la crítica local, que reconoció en el joven escultor un digno heredero del caballero Fontana:

Eran conocidos los méritos del escultor Luigi Fontana, artista italiano radicado en nuestra ciudad desde hace más de treinta años; pero se ignoraba por completo que uno de sus hijos tuviera la misma inclinación artística y que en poco tiempo rivalizaría con sus propios maestros.<sup>9</sup>

El retrato de *Pasteur*, ligado como está a los valores tradicionales de la figuración, aparece muy lejos de la producción hasta hoy documentada de Lucio Fontana; sin embargo, no se trata de un *unicum*. Este se alinea con una serie de dibujos que el artista hace en Italia antes de su partida para la Argentina, y que tienen como tema, una vez más, el retrato: *Retrato de Geronzino*, *Retrato de Anita Campiglio* y *Autorretrato en pastel* (figuras 3, 4 y 5).<sup>10</sup>



Figura 3. Lucio Fontana, *Retrato de Geronzino Fontana*, 1920 circa, grafito. Colección privada. Fotografía: *Arte. Rivista mensile di arte, cultura, informazione*, año XVI, nº 164.

8 El Salón Castellani, un elegante estudio fotográfico propiedad de Livio Castellani, que en Rosario funcionaba también como espacio expositivo, se encontraba en la calle Córdoba 1365.

9 En "La targa a Pasteur", *op. cit.* En el texto mencionado, se define como "óptima la ejecución del bajorrelieve", "modelada con mano segura y con buena técnica, la noble cabeza, muy parecida al célebre científico, con la expresión austera y profunda de su inolvidable mirada", que mostraba "la seguridad del escultor y un temperamento artístico de alto vuelo".

10 El corpus fue publicado en Rossana Bossaglia. "Scoperte: Il Fontana senza tagli", *Arte. Rivista mensile di arte, cultura, informazione*, XVI, nº 164, 1986, pp. 77-79.

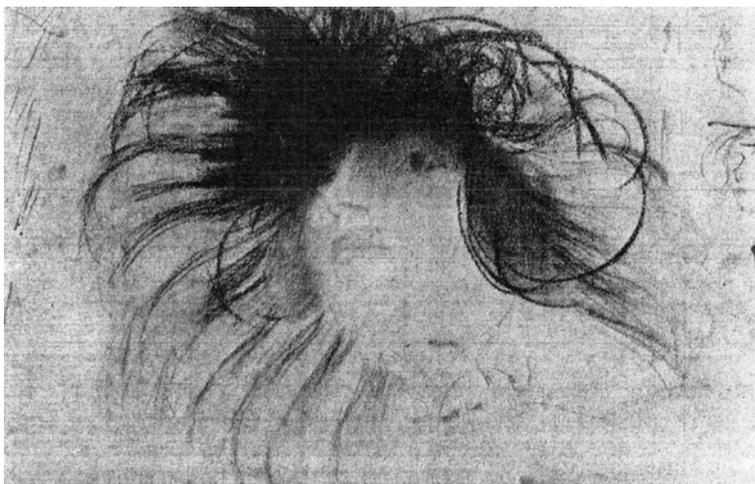


Figura 4. Lucio Fontana, *Retrato de Anita Campiglio*, 1920 circa, grafito. Fotografía: *Arte. Rivista mensile di arte, cultura, informazione*, año XVI, nº 164.

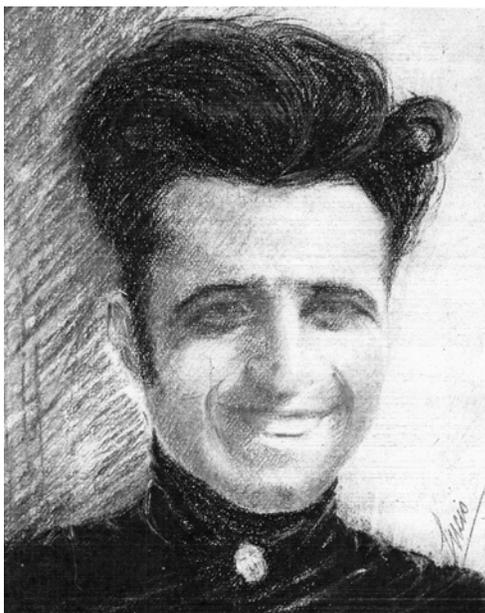


Figura 5. Lucio Fontana, *Autorretrato*, 1920 circa, pastel. Fotografía: *Arte. Rivista mensile di arte, cultura, informazione*, año XVI, nº 164.

El conjunto de estos trabajos (todos basados en fotografías) constituye un corpus fechado entre 1919 y 1922, injustamente excluido del reciente catálogo gráfico del artista.<sup>11</sup> Más que *divertissement* juveniles, se trata de ejercicios de formación doméstica alrededor de un género específico y bien familiar.

Los dibujos tienen también el mérito de restituir el fondo visual de Lucio Fontana: el signo leve, elegante, que define con precisión y suave claroscuro los trazos de *Geronzino*; la línea que suele ser dinámica, envolvente al describir el vuelo del elegante gorro de Anita, cuyo rostro está delineado por pocos y esenciales signos; el trazo expeditivo, de matriz divisionista, visible en el *Autorretrato*, son elementos que reconducen a una cultura “modernista” y “prevanguardista”.<sup>12</sup> Lo que, como sostenía Rossana Bossaglia, no debería asombrar en un joven que había transcurrido la propia adolescencia en una casa frecuentada por escultores ligados a la “Scapigliatura”, al simbolismo y, agregaremos, al Liberty italiano.<sup>13</sup>

Aún viviendo en la Milán de los futuristas, cuya producción muy probablemente conoció, las raíces figurativas del joven Lucio Fontana se fundan efectivamente en el *milieu* artístico paterno. Que por esto merece una breve digresión.

## A propósito de Luigi Fontana

Como muchos artistas *fin de siècle*, la formación de Luigi Fontana podría calificarse de heterogénea. Hijo de un operario-escultor, en Milán fue estudiante en la Escuela de los Fabricantes de Brera, en donde, además de la educación en decoración arquitectónica, aprende la lección verista de los escultores Francesco Barzaghi y Pietro Calvi y se especializa en la ejecución de bustos-retrato, que utiliza en la plástica funeraria.<sup>14</sup>

Con un temperamento impulsivo y vivaz, en 1883 figura entre los estudiantes firmantes (y no fueron muchos) de la petición promovida por Medardo Rosso, que pretendía la utilización en la academia de modelos

---

11 Ver Luca Massimo Barbero. *Lucio Fontana: catalogo ragionato delle opere su carta*. Milano, Skira, 2013, pp. 34-35.

12 El retrato de Anita Campiglio está atrás del *Autorretrato en pastel*. Véase Rossana Bossaglia. “Scoperte”, *op. cit.*, p. 78.

13 *Ibid.*

14 Uno de los méritos del anciano escultor fue, efectivamente, la introducción en la Argentina de los estilos artísticos de la escuela naturalista lombarda, a la que declaraba con fiereza de pertenecer, habiéndose formado en los estudios de Francesco Barzaghi y Pietro Calvi. Artista, este último, particularmente apreciado en el coleccionismo bonaerense de fines del siglo XIX. Ver Daniela Sbaraglia. *Cavaliere Luigi Fontana*, *op. cit.*, pp. 219-220.

vivos, en lugar de los calcos de yeso.<sup>15</sup> Este acontecimiento, que por distintos motivos llevó a la expulsión de Rosso de Brera, tuvo no pocas repercusiones en el ambiente artístico milanés, cada vez más intolerante con el clima reaccionario académico. Entre los mismos estudiantes se abrió una brecha respecto de las protestas. Una sensación particular causó la que promovía Luigi Fontana: habiéndose puesto al frente de un puñado de estudiantes reprobados en los exámenes finales, entre los que figuraba también un jovencísimo Adolfo Wildt, que estaba en claro contraste con el cuerpo docente, incluso llegó a denunciar las injusticias sufridas en la imprenta local (figura 6).<sup>16</sup>

Alejado de Brera en 1886, Fontana (miembro de la Familia Artística milanesa) estaba cada vez más cerca del grupo “scapigliato” que giraba alrededor de Giuseppe Grandi y de otros artistas de sesgo socialista.<sup>17</sup>



Figura 6. Luigi Fontana en la Escuela Superior de Brera. A sus espaldas, Adolfo Wildt, 1885 circa. Fotografía. Archivo Luigi Fontana, Turín.

15 La copia de la petición me fue gentilmente concedida por Sharon Hecker, que publicó parcialmente el documento en Sharon Hecker. “Ambivalent Bodies: Medardo Rosso’s Brera Petition”, *The Burlington Magazine*, Vol. 142, nº 1173, diciembre de 2000, pp. 773-777.

16 Archivo Histórico Academia de Brera, *Esami ammissione e riparazione accademia 1880/1881 al 1887/1888*, TEA G 1°3.

17 En el fondo del Archivo Luigi Fontana (ALF), *Documenti*, se conserva una copia del *Statuto della Famiglia artistica milanese*, fechado en 1886.

Habiendo entrado en el circuito expositivo nacional, en una producción plástica se comprueba que, considerando a Medardo Rosso y las tendencias del verismo social, conjuga el tratamiento luminoso de las superficies con ideologías humanitarias (figura 7).<sup>18</sup>

Entre las personas más cercanas a él, figuran Aleardo Villa, uno de los futuros exponentes de los letreros *liberty* italianos, y los escultores Ernesto Bazzaro, Eugenio Pellini y Michele Vedani, de formación desaliñada e integrantes de la corriente simbolista. Con estos últimos, Fontana estará en contacto en los años de su primera permanencia en la Argentina, país en donde se establece a partir de 1890.<sup>19</sup>

Destino común a cualquier inmigrante, Luigi Fontana desarrolla un sentimiento de amor patrio facilitado por la presencia fundamental en el territorio de las colectividades italianas. El artista le debe a estas, la red de contactos útiles para la integración social y el impulso profesional; una deuda que pagará recibiendo en su taller de escultura en Rosario a un número importante de connacionales.<sup>20</sup>

La unión ininterrumpida con la madre patria le permite a Luigi Fontana estar actualizado con el desarrollo de los lenguajes figurativos de ultramar, lo cual puede verificarse a través de la escultura fúnebre: de esto es testimonio preciso la producción realizada para el cementerio El Salvador, de Rosario, en donde, a lo largo de un período de veinte años, el escultor recurre a gramáticas estéticas que van del más severo realismo al simbolismo, hasta el *liberty* (figura 8).<sup>21</sup>

La condición de artista “extranjero” obstaculiza, sin embargo, la consagración a nivel nacional, fatigosamente alcanzada con la victoria del concurso para el *Monumento a la Agricultura*, de Esperanza de Santa Fe (1910), en cuyos bajorrelieves adopta el léxico verista y el tratamiento pictórico de las superficies aprendidas en la juventud (figura 9).<sup>22</sup>

---

18 Véase el busto aquí reproducido *En la Iglesia. Tiempo de prédica*, presentado en la Exposición Nacional de Venecia de 1887, sala XIII, nº 53. Ver *Esposizione Nazionale artistica. Venezia 1887. Catalogo ufficiale*, Venezia, Tipo-lit dell'Emporio, 1887. Ver Daniela Sbaraglia. “Cavalier Luigi Fontana: scultore”, *op. cit.*, pp. 219-220.

19 Ver ALF, sección *Cartoline e foto*. Para una bibliografía esencial de referencia sobre estos artistas véase: *100 anni. Scultura a Milano 1815-1915*, catálogo de la muestra a cargo de Omar Cucciniello, Alessandro Oldani y Paola Zatti. Milano, Officina Libreria, 2017; *Scapigliatura* a cargo de Annie-Paule Quinsac. Venezia, Marsilio, 2009; *Ernesto Bazzaro (1859-1937): uno scultore tra committenza pubblica e privata*, a cargo de Marica Magni. Milano, Artes, 1986.

20 Ver Daniela Sbaraglia. *Luis Fontana: Pionero*, *op. cit.*, pp. 70-73.

21 *Ibid.*, pp. 73-76.

22 El monumento fue realizado en colaboración con Giovanni Scarabelli. El concurso lo ganó quien hizo la mejor versión sobre la favorita Lola Mora. Véase Daniela Sbaraglia. “Cavalier Luigi Fontana: scultore”, *op. cit.*, pp. 228-231.



Figura 7. Luigi Fontana, *En la iglesia. Tiempo de prédica*, 1887, yeso patinado. Fotografía: *Natura e Arte*, 5 de noviembre de 1903.



Figura 8. Luigi Fontana, *Modelo en arcilla para el ángel del Mausoleo Bussaglia*, 1910-1911. Fotografía: Archivo Luigi Fontana, Turín.



Figura 9. Luigi Fontana, modelo en arcilla del bajorrelieve *En marcha*, realizado para el *Monumento a la Agricultura* de Esperanza, Santa Fe, 1908-1910. Fotografía: Archivo Luigi Fontana, Turín.

La empresa le vale una medalla de plata en la Exposición internacional de Turín de 1911, que reconoce el “trabajo de artista italiano en el extranjero”.<sup>23</sup> El empeño en favor de la patria es definitivamente consagrado con el nombramiento de “Caballero de la Corona de Italia”, alcanzado en 1915, que refuerza en Luigi Fontana el orgullo de la propia identidad de escultor, además de la fe nacionalista.<sup>24</sup> El momento coincide con el regreso “glorioso” de la familia a Italia: la mudanza de los Fontana a Milán, que sabe a redención para Luigi, desde el punto de vista humano, lleva a la recuperación de las relaciones con los artistas pertenecientes a su generación y con quienes había logrado mantener contacto.

Muchos de ellos, ya impregnados del lenguaje simbolista de fin de siglo, desde los primeros años del siglo xx resienten, desde el punto de vista formal, la influencia de Rodin. Su lección, según el filtro nacionalista del crítico Ugo Ojetti, podía armonizarse con la recuperación del patrimonio *neocinquecentesco* de la plástica italiana, comenzado ya a

23 *Elenco de las premiaciones a los expositores*, 19 de octubre de 1911, Torino, Pozzo, 1911, p. 153. Para la muestra, véase también: *Torino 1911. Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro per il 50° Anniversario della Proclamazione del Regno d'Italia (sotto l'Altro Patronato di S. M. il Re). Catalogo Generale Ufficiale*. Torino, Pozzo, 1911, pp. 719 y 854.

24 La “Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia”, año 1915, Roma, miércoles 5 de mayo, número 112, p. 2822, retoma el otorgamiento de la Orden de la Corona de Italia sobre la propuesta del Ministerio de Asuntos Externos, con decretos del 20 de septiembre y 28 de diciembre de 1913, del 15 de febrero, 5, 12, 15, 19 y 29 de marzo; y 2, 9 y 24 de abril de 1914, al “caballero Fontana Luigi, Scultore, Rosario”.

principios del siglo XIX.<sup>25</sup> De este modo, contribuía con el nacimiento de una cifra estilística nueva, capaz de interpretar los humores irredentos, celebrados por empresas monumentales como las de Victoriano (inaugurado en 1911), en donde muchos de estos artistas se encontraban trabajando.<sup>26</sup>

Son los primeros años de la Primera Guerra Mundial. El proceso ideológico de la redención nacional comienza al mismo tiempo que el intervencionismo deseado por buena parte del mundo cultural italiano. También los Fontana se alinean políticamente apoyando la entrada de Italia en la guerra. El mismísimo Lucio Fontana parte muy joven para el frente, apoyado por el padre, que lo inscribe en la Escuela Militar.<sup>27</sup>

Al final del conflicto, la familia se adhiere al partido fascista, que el caballero Fontana se preocupa en financiar a través de donaciones.<sup>28</sup> También Lucio usa la camisa negra, como lo demuestra el ya citado *Autorretrato en pastel*.

La cultura de proveniencia paterna no representa, por lo tanto, solamente un componente importante del bagaje visual de formación de Lucio Fontana, sino que asume también un peso ideológico, aun mayor en los años juveniles del artista.

## Los Fontana y la Sociedad Dante Alighieri

A su llegada a Rosario, Lucio Fontana es un joven argentino orgulloso de las propias raíces italianas y de la fe fascista. Utiliza el reconocimiento artístico del padre, y con su *Pasteur* demuestra ser el digno heredero.

Hacia fines de 1924, entra en la redacción de la revista mensual *Italia*, órgano de información de la Sociedad Dante Alighieri de Rosario, en esa época muy vinculada al régimen de Mussolini. “La Dante”

---

25 Sobre el tema véase Flavio Fergonzi. “Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915).1”, *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna*, nos 89-90, enero-abril de 1998, pp. 40-73; “Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915).2”, *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna*, nos 95-96, julio-octubre de 1999, pp. 24-50; Barbara Musetti. *Rodin vu d'Italie: aux origines du mythe rodinien en Italie (1880-1930)*. Paris, Éditions Mare & Martin, 2017.

26 Ver Valerio Terraroli. “Il complesso monumentale del Vittoriano: architettura, sculture e decorazioni”, en Massimo Tedeschi (comp.): *Altare della patria: cento anni di un monumento "bresciano"*. Brescia, Grafo, 2011, p. 110.

27 La carta con el pedido de inscripción, redactada por Luigi Fontana y enviada al Ministerio de la Guerra, está conservada en el Archivo de la Fundación en Milán. que gentilmente me señaló P. Campiglio.

28 Entre los documentos personales de Luigi Fontana se conserva una carta de la señora Rachele Turrisi, enviada por Comabbio el 5 de junio de 1924, en la que agradece al caballero por la suma “pro-fascio” otorgada y se extienden los saludos a Lucio Fontana, ALF, *Cartoline e foto*.

pertenece a esos institutos de promoción de la italianidad, particularmente promovidos por el Duce en los territorios de las “colonias” de la emigración italiana.<sup>29</sup>

La unión entre los Fontana y esta institución se remonta a 1910, cuando un grupo de ciudadanos emigrados—entre los que figuraba el caballero— se reunió en Rosario, con el propósito de fundar una escuela destinada a los propios hijos. Fusionada con la sociedad de madres italianas, la “Dante” de Rosario, con el tiempo, había hecho suyo el objetivo más amplio de “tutelar y difundir la lengua y la cultura italianas en el mundo, reavivando los lazos espirituales de los connacionales en el extranjero con la madre patria y nutriendo entre los extranjeros el amor y el culto por la civilización italiana”.<sup>30</sup>

A partir de 1912, comenzó el jardín de infantes y la escuela primaria, abiertos para que los frecuntaran todos los argentinos, sin distinciones étnicas. Un año después, Luigi Fontana donaba a las “Escuelas italianas de la Dante Alighieri” un busto conmemorativo del sumo poeta, que se colocó en el atrio del edificio, con sede en la calle Entre Ríos 1145 (figura 10). Hacia fines de los años veinte, el *Busto a Dante* se trasladaría al hall de la “Casa de Italia”, en donde se encuentra actualmente.

La nueva sede de la escuela, mientras tanto enriquecida por los cursos superiores de lengua, se levantó en el prestigioso boulevard Oroño.<sup>31</sup> La construcción del edificio, cuya primera piedra se puso el 11 de agosto de 1924 “en presencia de S. A. el Príncipe Heredero, de S. E. el Gobernador de la Provincia, del Embajador de Italia y de las Autoridades políticas y ciudadanas”, era el resultado del esfuerzo conjunto entre iniciativas populares ligadas al asociacionismo de los inmigrantes—los comités y subcomités proedificio “Dante”, coordinados por los representantes consulares en el territorio— y del Ministerio de Instrucción italiana, que sostenía las actividades de la sociedad dantesca en el mundo.<sup>32</sup>

---

29 La experiencia en el campo de la ilustración fue común a muchos de los artistas rosarinos de las primeras décadas del siglo, que encontraron útil el reconocimiento social y el sustentamiento económico, que la sola venta de las obras de arte no podía garantizar. Ver María Isabel Baldassarre. “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”, en L. Malosetti Costa: *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 47-80. Para los contratos entre la Sociedad Dante Alighieri y el PNF, véase Ronald C. Newton. “El fascismo y la colectividad italo-argentina, 1922-1945”, *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, V, n° 9 (2° semestre), 1995, p. 18.

30 Ver *Statuto della Società Dante Alighieri*, R. Decreto del 18 de julio de 1893, n° 347.

31 En 1926, la escuela contaba con una mensa, una biblioteca escolástica de casi 500 volúmenes y un periódico escolástico, *Scuola Viva*, en Emilio Zuccarini. “Gli italiani nell’Argentina. Uomini e opere”, *La Patria degli italiani*, Buenos Aires, 1928, s. p.

32 *Ibid.*, en donde también se especifica que de entre las sociedades de mutuo socorro rosarinas, solo la “Garibaldi” continuaba ofreciendo subvenciones a nivel local.

El caballero Luigi Fontana figuraba en la lista de “suscriptores proedificio social ‘Dante Alighieri’ (Casa de Italia)”, con una suma pagada de \$ 500, una cifra considerable que se equiparaba a la contribución monetaria del cónsul italiano, Giacomo Pinasco.<sup>33</sup>

En 1926, la sociedad dantesca de Rosario llegó a contar con casi 1000 incriptos, mientras el monto del capital social estaba alrededor de los \$ 123.000. Su comité, por medio de delegaciones, estaba en constante contacto con el Comité Central de Roma, que llevaba a cabo congresos nacionales en la patria.

El cónsul real y el Gobierno patrio abastecían a los cursos escolásticos de numerosas revistas literarias y promovían visitas de las más prestigiosas autoridades culturales italianas: entre 1925 y 1927, Luigi Pirandello y Filippo Tommaso Marinetti estuvieron de visita en Rosario, donde dieron conferencias. La sociedad dantesca, por su parte, además de ocuparse de la organización a nivel local, contribuía a desarrollar “los vínculos de hermandad” a través de iniciativas como los “Jueves de la Dante” (veladas dedicadas a “conversaciones, declamaciones, preparación de ensayos, conciertos, trabajos”) y la difusión de una revista literaria: *Italia*.<sup>34</sup>

Tanto en Rosario como en toda la Argentina, había comenzado una operación de propaganda de la italianidad, promovida por el PNF, que encontraba soporte logístico en las acciones de las representaciones consulares en el país, en el control de las instituciones culturales concernientes a la colectividad ítalo-argentina y de sus órganos de información. En este proceso, comenzado a partir de 1922, año de la marcha sobre Roma y de la vuelta de Luigi y Lucio a la Argentina, los Fontana demuestran tener una parte activa. Y es en este contexto en el que se ubica la colaboración de Lucio con la revista mensual *Italia*.

La relación entre Fontana y la Sociedad Dante Alighieri no se interrumpirá hasta la muerte del caballero Fontana.<sup>35</sup> Constituida como una fuente importante para las relaciones y las comisiones, Lucio continuará avalándose, incluso después del final de la experiencia, en la revista mensual *Italia*. En sintonía con las acciones paternas, se pondrá, de hecho, como retratista, llevando a cabo en 1927 el busto del doctor Guarnieri (inspector sanitario de la institución), expuesto en el IX Salón de Otoño de Rosario, una obra actualmente perdida. Y hay más: durante su última estadía en la Argentina, modelará el del doctor Edoardo Grimaldi, como informa el intercambio epistolar entre Lucio

---

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Para informaciones sobre el periódico y sobre su comité de redacción, véase más adelante en el texto.

<sup>35</sup> Luigi Fontana muere en Rosario en julio de 1946.



Figura 10. Luigi Fontana, *Modelo para el busto a Dante Alighieri*, 1913.  
Fotografía: Archivo Luigi Fontana.



Figura 11. Lucio Fontana, *Busto a Edoardo Grimaldi*, 1943, bronce patinado.  
Rosario, Escuela Dante Alighieri. Fotografía: Adrian Angel Pifferetti.

y su hermano Zino, que dice que la obra fue inaugurada en “la Dante” el 26 de noviembre de 1944.<sup>36</sup> La obra, que también se creía perdida, se encuentra en la Dante Alighieri de Rosario (figura 11).<sup>37</sup>

Se trata de un busto en bronce patinado, cortado a la altura de los hombros descubiertos, que recuerda la iconografía de los retratos “heroicos” ya adoptados por el escultor Adolfo Wildt –que fue maestro de Lucio Fontana en Brera entre 1928 y 1930–, para las efigies de Arturo Toscanini y de Benito Mussolini.<sup>38</sup> Sin embargo, para evocar la *romantitas* eludida por el maestro, no se utiliza un proceso de idealización de las formas, sino una adherencia somática sorprendente que se aprovechaba, una vez más, del uso de la fotografía.<sup>39</sup> A pesar de esto, todo riesgo de estancamiento es superado por un modelado fresco y fluido, que combina estilísticamente en obras contemporáneas, como *Muchacho de Paraná*, de un año antes.

## La promoción de la italianidad y la revista mensual *Italia*

La renovada relación entre Argentina e Italia, promovida por las misiones diplomáticas a partir de 1922, había dado inicio a una serie de iniciativas útiles para reforzar también los lazos artísticos existentes entre los dos países.<sup>40</sup> Como acto de reciprocidad por la participación de los artistas argentinos en la Bienal de Venecia de ese mismo año, en 1923, Buenos Aires albergaba una Exposición Italiana de Bellas Artes, que exponía 332 obras entre pinturas, esculturas y grabados de arte contemporáneo. Paralelamente, en el Museo Nacional

---

36 Véase Paolo Campiglio. *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*. Milano, Skira, 1998, referencia a las cartas nos 60, 61, 63, 65, 66, 68, 69, 70, 71. Para la obra, Lucio Fontana recibió un pago de \$ 1500. Las contrataciones con el Sr. Zabardi comienzan primero en febrero de 1944. Del carteo resulta que también la ménsula de apoyo del busto fue proyectada por el artista. El comandante Edoardo Grimaldi, capitán marítimo, se establece en Argentina a partir de 1928. Morirá en Rosario, en 1943. Ver Roberto Moresco. *Da Capraia al Cono Sud, en L'Emigrazione in America Latina dalle Piccole Isole del Mediterraneo Occidentale: i casi di Capraia, Formentera, Giglio, La Maddalena, San Pietro, Sant'Antioco*, a cargo de Martino Contu. Villacidro, Centro Studi SEA, 2012, pp. 19-57.

37 Un especial agradecimiento al Ing. Andra Angel Pifferetti, que colaboró con quien escribe en seguir la obra; y al soporte logístico de la profesora Ana María Ferrini, ambos empeñados en la recuperación y en la valoración del patrimonio cultural de la ciudad de Rosario, con el grupo “Basta de demoliciones”.

38 Ver *Adolfo Wildt (1868-1931): l'ultimo simbolista*, catálogo de la muestra a cargo de Paola Zatti. Milano, Skira, 2015, pp. 184-188.

39 El hijo de Grimaldi le dio a Lucio Fontana algunas fotografías del padre, con las que trabajó el artista, quien luego las devolvió en noviembre de 1944. Ver Campiglio. *Lucio Fontana. Lettere, op. cit.*, lettera n° 69, p. 88.

40 Ver Ronald C. Newton. “El fascismo y la colectividad”, *op. cit.*, p. 10.

de Bellas Artes, se preparaba una retrospectiva dedicada a la pintura de los *Macchiaioli*.<sup>41</sup>

Otro evento importante fue la llegada al puerto de Buenos Aires, el 5 de mayo de 1924,<sup>42</sup> del Crucero Naval Real *Italia*. El barco, que antes de ese momento había tocado las principales ciudades de las costas de Sudamérica, hospedaba a bordo una muestra itinerante de la industria italiana promovida por el Ministro de Instrucción fascista, Giovanni Gentile.<sup>43</sup> La exposición, que había incluido una sección dedicada a las artes figurativas, había sido curada por el pintor Giulio Aristide Sartorio, comisario gubernativo de las bellas artes del régimen fascista,<sup>44</sup> y por el escultor Leonardo Bistolfi. Tuvo el objetivo “de llevar culturalmente, antes que políticamente (...) las simpatías hacia la madre patria de esos países en los que la presencia de la inmigración italiana era fuerte”.<sup>45</sup>

En el mismo sentido podría leerse el empeño asumido en esos mismos años por el caballero Fontana: el de sostener la italianidad en el extranjero, favoreciendo el ingreso –en territorio argentino– de obras pertenecientes a la producción escultórica italiana.<sup>46</sup>

---

41 *La Nación*, 16 de julio de 1923, consulta digital del Archivo Payró – UBA, donde se informa también que la “Comisión encargada de seleccionar la obras a exponerse, y que formarán los señores Pedro Canónica, Plinio Nomellini, Arnaldo Zocchi, Carlos Silvieri y Atilio Rossi, designando como comisario gubernativo en esta capital a D. Mario Vannini Parenti”.

42 Sartorio 1924. *Crociera della Regia Nave “Italia” nell’America Latina*, a cargo de Bruno Mantura, Maria Paola Maino, Bernardino Osio, Ludovico Incisa di Camerana, catálogo de la muestra (Roma, 9 de diciembre de 1999-5 de febrero de 2000), a cargo del Istituto Italo-Latino Americano, Roma, 1999.

43 Entre las obras, dispuestas a lo largo de las 18 salas del vapor, estaban *Las tres Marías*, de Gaetano Previati, algunos paneles monocromos de Sartorio, obras de Umberto Boccioni, Felice Casorati y –para la escultura– la *Crucifixión*, de Leonardo Bistolfi. Ver “Pintura, grabado y escultura”, *La Nación*, 14 de mayo de 1924, consulta digital del Archivo Payró – UBA; véase también Teresa Sacchi Lodispoto. “La crociera della Regia Nave ‘Italia’: dal progetto al viaggio”, en Sartorio 1924, *op. cit.*, pp. 15-16.

44 Leonardo Bistolfi, inscripto al PNF, había sido nombrado senador por Benito Mussolini el 1° de marzo de 1923. Ver *Dizionario biografico degli italiani, ad vocem* Bistolfi Leonardo, a cura de Giorgio di Genova, vol. X. Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 1968. Giulio Aristide Sartorio figura entre los intelectuales que firman el Manifiesto de los intelectuales fascistas de 1925.

45 Mario Sartor. *Arte Latinoamericana contemporánea: dal 1825 ai giorni nostri*. Milano, Ed. Jaca Book, 2003, p. 117.

46 El caballero Fontana también fue miembro de la Comisión Pro-Monumento que en 1923 se reunió para resolver la añosa querrela del Monumento a la Bandera de Rosario, cuya realización se le había encargado a la escultora argentina Lola Mora en 1909. Luigi Fontana era el encargado de investigar el estado de las partes del monumento realizadas por la artista y conservadas todavía en Italia. Su juicio fue, tal vez, negativo si en 1925 la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario, presidida por Juan B. Castagnino, manifestaba “su más formal desacuerdo con el levantamiento del monumento proyectado, pues en forma concluyente, él no constituye una ‘obra de arte’ en la verdadera acepción de la palabra, sino un conglomerado de figuras de pésima concepción, no ejecutado por artistas, sino por ineptos oficiales marmoleros”. Ver Raul D’Amelio. “Avatares de un monumento”, en Agustina Prieto *et al.* (comps.): *Ciudad de Rosario*. Rosario, Ed. Municipal de Rosario, 2010, pp. 94-95.

Entre 1924 y 1927, Luigi Fontana se dedicaba a la importación de obras italianas en el territorio argentino: haciendo las veces de mediador en la compra-venta entre clientes rosarinos (en buena parte pertenecientes a familias italianas) y artistas connacionales, manteniendo la adquisición de esculturas que destinaba a mausoleos que la “Fontana y Scarabelli” se ocupaba de proyectar y construir. Exactamente durante los años de prácticas de Lucio, llega a Rosario el grupo *La Vita e la Morte*, de Leonardo Bistolfi (mausoleo Recagno, 1924-1927), dos obras de Michele Vedani (respectivamente mausoleos Astengo, 1924, y Berlingieri, 1926) y un *Cristo resurgido*, de Albino dal Castagnè (mausoleo Copello, 1928), colocados sobre arquitecturas firmadas por Fontana y socios en el cementerio El Salvador.<sup>47</sup> El conjunto de estos mausoleos, incluso en su heterogeneidad, presenta un lenguaje con la impronta del dinamismo y de la elegancia del *liberty* italiano, en donde la iconografía del tema de la muerte se carga de acentos simbolistas.

En particular, el mausoleo Recagno es una obra que influye sobre la reflexión del joven Lucio Fontana acerca de la escultura funeraria, sobre la que todavía se estaba formando (figura 12).



Figura 12. Leonardo Bistolfi, *La Vita e la Morte*, 1924-1926. Fotografía: Archivo Familia Castagnino, Rosario, Santa Fe.

47 Ver Daniela Sbaraglia. *Luis Fontana: pionero*, op. cit., pp. 76-78.

Si bien fue inaugurado en 1927, las tratativas entre el cliente Paolo Recagno y Bistolfi, acerca de la realización del mausoleo, habían comenzado en 1923.<sup>48</sup> Del intercambio epistolar entre ambos se desprende que al escultor se le pidió, no un original, sino una réplica de una de sus obras más reconocidas. Del conjunto de fotografías propuestas por el mismo artista, Paolo Recagno eligió el grupo *La vida y la Muerte*, concebido por Bistolfi en 1912 para la *tumba Abegg* (cementerio de Zúrich), elección que el escultor recibió con entusiasmo:

El cortes deseo expresado por Vuestra Señoría de obtener la reproducción de una de mis obras, a la que le di las más íntimas y más intensas fuerzas de mi talento y de mi corazón, es para mí un homenaje muy agradable y no tengo palabras para expresar mi agradecimiento. Quiera recibir con este, mi cordial obsequio. Leonardo Bistolfi.<sup>49</sup>

Los Fontana recibieron precisas directivas sobre la asignación del grupo marmóreo: a este y al correspondiente mausoleo les fue concedido un lugar de privilegio en el cementerio El Salvador: una isla verde con un gran claro circundado por abetos, pensados para resaltar la obra.<sup>50</sup> La arquitectura del pequeño sepulcro, un simple paralelepípedo constituido por bloques de granito de las sierras de Córdoba, de color gris-azulado, es un palco de formas esenciales, que exalta la carga teatral

---

48 La documentación relacionada con el mausoleo se conserva en el archivo familiar de la familia Castagnino, en Rosario. Un especial agradecimiento a Juan Bautista Castagnino y a Diana Recagno, por el apoyo y la autorización para la publicación del material. En 1858, Santiago y Juan Bautista Recagno fundaron la importante casa de importaciones "Casa Recagno Hermanos". Eran propietarios de numerosas "carretas" que transportaban mercadería hacia el interior de la provincia, y del barco a vapor "Bianca Pertica", que efectuaba la travesía directa desde Génova a Buenos Aires. Hacia 1910, la empresa pasó a los hijos de Santiago Recagno, Pablo y Víctor. Como era costumbre de las familias ricas de Rosario, recibieron una educación europea. Pablo Recagno, heredero de la empresa fundada por el padre, había estudiado en el Collegio Nazionale de Roma. El contacto con Italia favoreció el contacto directo con Leonardo Bistolfi, artista a quien el cliente rosarino se dirige para la construcción del mausoleo de la familia. Para estas informaciones y para las familias rosarinas de origen italiano en Rosario, véase Rafael Oscar Ielpi. *Rosario. Del 900 a la "década infame". La avalancha inmigratoria. La ciudad del nuevo siglo*. Rosario, Homo Sapiens, 2005, pp. 81-82, 132. El caballero Vittorio E. Recagno fue presidente del Círculo Italiano, de la Sociedad Italiana de Patronato y Repatriación y presidente del comité ejecutivo de la Sociedad Dante Alighieri, de Rosario. "Commemorazione del XX Settembre", *Giornale d'Italia*, 20 de septiembre de 1913, p. 7, ALF, *documentos*.

49 Carta del 1° de marzo de 1924, Archivo familia Castagnino.

50 Bistolfi cuidaba muy en particular la relación obra-ambiente y la medida compositiva de las obras. Sabemos efectivamente que ya en 1913 se había dirigido personalmente a Zúrich para ver *in situ* la colocación de su trabajo terminado. En 1912, se fue hasta Uruguay a dirigir los trabajos de colocación del monumento fúnebre para la familia Crovetto. Similares cuidados deben de haber caracterizado también la comisión rosarina. Ver *Bistolfi. 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista*, catálogo de la muestra a cura de Sandra Berresford. Villanova di Monferrato, Diffusioni Grafiche S. p. A., 1984, pp. 117-118; "Uruguay. Próxima llamada de un escultor", *La Nación*, 15 de julio de 1912.

y la sensualidad de las figuras bistolfianas esculpidas al candor del mármol blanco de Carrara.<sup>51</sup>

Sobre la importancia de la medida compositiva del grupo, Bistolfi se expresaba en estos términos: "... es todo una cuestión de centímetros. Si la distancia entre las dos figuras fuese de un dedo mayor o menor, la *Vida* no sería más fascinante que la *Muerte*, la voz y el eco se interrumpirían en el espacio".<sup>52</sup>

Si en *Melodías*, obra debut de Lucio Fontana en el VIII Salón de Rosario de 1925, la expresión interiorizada de la joven de ojos cerrados y de cuello largo sugiere una fácil reconducción formal al rostro de la *Muerte* del grupo bistolfiano, será sobre todo la lección sobre la meticolosa relación instaurada entre las figuras y el espacio, lo que incidirá con mayor profundidad sobre el joven artista (figuras 13 y 14).<sup>53</sup>

El grupo de los mausoleos "simbolistas", importados a Rosario por el caballero Fontana para fomentar la promoción de la italianidad, figura en la rúbrica "El arte en Rosario", del número especial que en 1928 *La Patria degli italiani* dedica a "Gli italiani in Argentina".

Es significativo que el periódico más importante de la colectividad italiana —a estas alturas, ya bajo el control del PNF— haya mencionado, en aquella rúbrica, los componentes de la "Fontana-Scarabelli y Cia" como únicos escultores italianos activos en Rosario.<sup>54</sup> Además de los mausoleos antes mencionados, en el texto se recuerda la compleja producción del caballero Fontana, que había sabido dar al propio establecimiento "el 'cachet' de buen gusto, sobriedad y estética" indispensables para la ejecución de las obras que llevan su firma, "delicadas y robustas, con una impronta propia original" que las distinguía "en la muchedumbre de los otros monumentos".<sup>55</sup> En el número especial dedicado a "Gli italiani in Argentina" también hay un espacio en particular reservado a las sociedades activas en Rosario. El nombre de Lucio Fontana, primero de la

---

51 Archivo histórico del cementerio El Salvador, cartel S2 S2 L17. A la construcción del mausoleo se le dedicó un artículo: "Mausoleo Pablo Recagno. Fontana, Scarabelli, Cautero y Cia. Cementerio del Salvador", *El constructor rosarino*, III, n.º 46, 1.º de agosto de 1927, pp. 21-33.

52 E. Bernardelli. "Artisti al lavoro. Bistolfi", *La Stampa*, 24 de marzo de 1926. Bistolfi tenía en el jardín de su casa, en La Loggia (Turín), un ejemplar de *La Vita e La Morte*, que el periodista de *La Stampa* consigue admirar en persona. El escultor le envió a Paolo Recagno una toma fotográfica del mismo grupo, en cuyo reverso se indicaba "la parte coloreada en rojo es de la que le voy a enviar dibujos para que pueda hacerla hacer en el lugar". Archivo familia Castagnino.

53 *Melodías*, yeso, colocación desconocida, está citada en E. Crispolti. *Lucio Fontana. Catálogo*, op. cit., 25 SC 1, p. 132.

54 El periódico independiente *La Patria degli italiani* sufrió en esos años las presiones del fascismo. Ver Ronald C. Newton. "El fascismo y la colectividad", op. cit., pp. 10-11.

55 Emilio Zuccarini. "L'arte a Rosario. Fontana - Scarabelli Cauteri y Cia", *Gli italiani nell'Argentina*, op. cit., s. p.



Figura 13. Leonardo Bistolfi, *La Morte*, detalle. Fotografía: Archivo Familia Castagnino, Rosario, Santa Fe.



Figura 14. Lucio Fontana, *Melodías*, 1925, yeso. Fotografía: Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo Ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano, 2006.

lista, aparece entre los miembros del “Nastro Azzurro”, el instituto de excombatientes condecorados por el valor, fundado en febrero de 1927.<sup>56</sup>

Formaba parte también el Dr. L. Palmieri, miembro –junto con el joven– de la redacción de la revista mensual *Italia*, como también del directorio del “Fascio” de Rosario.<sup>57</sup>

Los contenidos promovidos en la revista mensual *Italia*, de la Dante Alighieri, demuestran que estaba en directa relación con el PNF. Los dos números conocidos, los de enero y febrero de 1925, enteramente ilustrados por Lucio Fontana, presentan textos de Giulio Aristide Sartorio, Mario Tinti y Margherita Sarfatti, críticos del régimen.

“El arte argentino según el juicio de G. A. Sartorio”, en la rúbrica “Intercambi culturali” del número de febrero, se redactó luego de la misión diplomática del pintor a Buenos Aires, a bordo del Crucero Real *Italia*.

La argumentación, en su texto, giraba alrededor del vilipendio del arte europeo importado a la Argentina. Un “aluvión extranjero”, del que pocas excepciones se excluían, que desacreditaba con sus palabras el sentido artístico de las inteligencias locales.<sup>58</sup> Sin embargo, entre estas se podía encontrar “un núcleo de nobles” artistas que Sartorio conocía bien, por haberse formado en Roma (y algunos bajo su magisterio).<sup>59</sup> Muchos de ellos –continuaba– sufrían en la patria el descrédito por haber preferido la escuela italiana a la parisina. Y esto podía imputarse no solo a un defecto de la crítica local, sino también a determinados sectores del mundo intelectual italiano, que colmaban las revistas “de apologías del arte extranjero, máxime del francés, máxime del deshecho que se propaga de París a Bruselas, a Berlín y que en América provoca una sonrisa de compasión”.<sup>60</sup>

---

56 Constituido el 12 de septiembre de 1926, “para reunión en el R. Consulado de Italia, por invitación del cónsul conde Ottavio Gloria”, luego de una oración del vicecónsul, oficial Dr. Adriano Masi, *Ibid.*

57 *Italia. Rivista mensile del comitato della “Dante Alighieri”*, VII, nos 1-2, enero y febrero de 1925, Rosario. La revista la dirigía Arduino Martini, mientras que el comité de redacción estaba compuesto por el “escultor Lucio Fontana”, por el contador Vairo Gori y por los doctores Guido Buti, Ruggero Mucci, L. A. Palmieri, Guido Villis y Próspero Grasso. Este último, estudiante en la Facultad de Ciencias Políticas de Rosario, será promotor de un debate universitario sobre la Carta del Trabajo de Benito Mussolini. Del periódico se rastrearán el año VII, números 1 (enero, incompleto) y 2 (febrero) de 1925.

58 Entre los pocos buenos europeos, figuran los franceses Rodin y Falguiere, el español Mateo Inurria y, naturalmente, los italianos Monteverde, Tantardini y Biondi. Para el texto de Sartorio, véase “*Italia*”, *op. cit.*, n° 2, 1925, pp. 12-14.

59 Entre los argentinos dignos se destacaban los nombres Rogelio Yrurtia, docente de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y Arturo Dresco, quien había sido el vicedirector desde 1905 hasta 1907. Para las relaciones entre Sartorio y los artistas argentinos, véase Giulia Murace. “Network artísticos internacionales en la Roma de fines del *Ottocento*. Una lectura crítica a través de las imágenes de algunos ateliers de pintores latinoamericanos”, en Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella y Rosangela de Jesus Silva (comps.): *Oitocentos-Tomo IV: O Arteliê do Artista*. Rio de Janeiro, CEFET, 2017, p. 104.

60 G. A. Sartorio. “L’arte argentina nel giudizio di G. A. Sartorio”, *Italia*, VII, n° 2, febrero de 1925,

La *querelle* entre la escuela francesa y la italiana por la primacía en las bellas artes funcionaba como trasfondo de las tesis de Sartorio. En esta pulseada, Italia quería demostrar su capacidad de promover un espíritu autónomo, pero naturalmente aliado de la nación de la que sentía madre, insinuando sutilmente un orden de vasallaje cultural. Como comisario de las Bellas Artes italianas, Sartorio efectivamente aprovechó cada oportunidad para difundir al máximo la imagen de la patria, haciendo conferencias y escribiendo artículos. Sirviéndose para esto, además, del soporte de los órganos de información aferentes a las instituciones culturales de las colectividades italianas, también del sostén de los académicos argentinos, contando con pleno apoyo del cuerpo docente de la Academia Nacional de Bellas Artes, dirigida por Pio Collivadino, y del director del Museo Nacional de Bellas Artes, el Sr. Chiappori (figura 15).<sup>61</sup>

En el texto de Sartorio, no menos interesante resulta la referencia al arte “deshecho”, que implicaba una reacción a los movimientos de vanguardia y sus derivaciones expresionistas, a las que se oponían el clasicismo y la celebración áulica que interesaban no solo a la producción personal del artista (véase como ejemplo su célebre friso pictórico realizado para el aula de la Cámara de Diputados del Parlamento italiano, 1908-1912) sino, más en general, a los movimientos de Regreso al Orden promovidos por el régimen.

No es casual, entonces, que en el mismo número de la revista *Italia* haya figurado un texto de Margherita Sarfatti, coordinadora del grupo *Novecento*.<sup>62</sup> El ensayo *Seis pintores del 900'* representa un testimonio inédito del conocimiento cercano de Lucio sobre los lenguajes estéticos promovidos por la crítica, cuya influencia puede notarse en el *Monumento a Juana Blanco*, realizado para el cementerio El Salvador de Rosario, en el marco de un concurso lanzado precisamente en 1925 (figura 16).<sup>63</sup>

Para completar el cuadro, aparece el número de enero de la revista *Italia*, cuya rúbrica “Nuestros valores contemporáneos” estaba dedicada

---

Rosario, pp. 12-14.

61 En el Archivo Pio Collivadino se conserva la invitación-homenaje para la cena en honor al “Maestro Aristide Sartorio”, organizada por la Comisión Nacional de Bellas Artes, con fecha del 27 de mayo de 1924, con una incisión del artista Carnacini, que me fue indicada muy gentilmente por la Mtr. Giulia Murace, inventario 2.3.2/9195 AMPC (Archivo Museo Pio Collivadino, TAREA IIPC/UNSAM).

62 Una muestra sobre el Novecientos italiano se llevó a cabo en Buenos Aires un año después. Curada por Margherita Sarfatti y promovida por la Sociedad Amigos del Arte de Buenos Aires, se inauguró el 13 de septiembre de 1930. Ver Diana B. Wechsler. “Itinerarios del Novecientos. Encuentros y apropiaciones de una tradición en las metrópolis del Río de la Plata”, *Separata*, VI, n° 11, noviembre de 2006, pp. 3-18.

63 Ver Daniela Sbaraglia. *Cavalier Luigi Fontana. Scultore, op. cit.*, pp. 226-227.

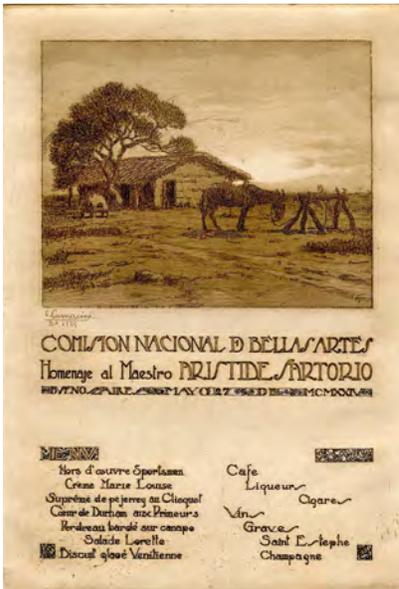


Figura 15. Homenaje al Maestro Aristide Sartorio, Archivo Museo Pio Collivadino, TAREA-UNSAM, inventario 2.3.2/9195.



Figura 16. Lucio Fontana, *Monumento fúnebre a Juana Blanco*, detalle, 1925-1927, bronce. Rosario, cementerio El Salvador. Fotografía: D. Sbaraglia.

al escultor Adolfo Wildt, el representante más ilustre del simbolismo italiano, que desde hacía muy poco formaba parte del comité directivo del grupo *Novecento*.<sup>64</sup> El texto de Mario Tinti, que lo presentaba acompañado por una reproducción de su *Busto a Arturo Toscanini* y coronado por una xilografía hecha por Lucio Fontana, era un párrafo crítico de capital importancia, redactado para el catálogo de la Primera Exposición Nacional de la Obra y del Trabajo de Arte de Florencia de 1921, publicado por Valores Plásticos (figura 17).<sup>65</sup>

Pocos meses después de que apareciera el artículo en *Italia, La Patria degli italiani* dedicaba al mismo escultor un texto redactado en ocasión de la muestra del ciclo de dibujos *Le grandi giornate di Dio e dell'Umanità*, presentada en la Galería Pesaro, de Milán.<sup>66</sup> Se delineaba del artista un perfil heroico, concentrado alrededor del tema de la sacralidad de una vida dedicada al arte, con un íntimo sentido de sacrificio. Una “doliente personalidad”, de la que la obra *El prisionero* (reproducida casi a página entera) representaba la traslación marmórea, un autorretrato no declarado del artista, cuya producción era “lo más personal” que podía ofrecer “la escultura contemporánea” (figura 18).

Se entiende de qué manera, contrariamente a lo creído por la historiografía artística, el proceso de seducción respecto de Wildt maduró en Lucio Fontana ya desde estos años argentinos. Proceso que, con mucha probabilidad, tiene raíces milanesas. Ya compañero de curso en Brera del padre Luigi, la figura del escultor simbolista, que en 1919 había tenido una primera exposición individual importante en la Galería Pesaro, curada por Vittorio Pica, no habría sido indiferente a Lucio Fontana, dado que en ese entonces residía en Milán y pudo haber visitado la exposición. En ella podía verse un significativo número de obras y, entre estas, un par de decenas de dibujos.<sup>67</sup>

---

64 Margherita Sarfatti. “Sei pittori del Novecento”, *Italia*, VII, n° 2, febrero de 1925, p. 21. Para Adolfo Wildt, se reenvía al siempre actual texto de Paola Mola. *Wildt*. Milano, FMR, 1988; para la bibliografía actualizada, ver *Adolfo Wildt (1868-1931). L'ultimo simbolista*, a cargo de Ophélie Ferlier, Beatrice Avanzi, Fernando Mazzocca. Milano, Skira, 2015, catálogo de la muestra llevada a cabo en Milán, Galería de Arte Moderno, 27 de noviembre de 2015-14 de febrero de 2016.

65 *La Fiorentina Primavera: Prima Esposizione Nazionale dell'Opera e del Lavoro d'Arte*, Florencia, Palacio de las Exposiciones de San Gallo, 8 de abril-1° de julio de 1922, p. 234; Mario Tinti había fundado en 1923, la primera Corporación Sindical Fascista de las Bellas Artes. La apertura y la sorprendente actualización demostradas por la revista mensual rosarina, respecto del sistema cultural y artístico aferente al área mussoliniana, no puede sino explicarse con una dirección italiana ligada al PNF que colaboraba (o controlaba) las elecciones de la redacción.

66 S. P. “Adolfo Wildt”, *La Patria degli italiani*, 3 de mayo de 1925.

67 Entre las otras obras se exponen en *Vir Temporis acti, Madre adottiva y Il prigionero*, ver *Adolfo Wildt (1868-1931)*, op. cit., p. 226.



Figura 17. “Nuestros valores contemporáneos”, página de la revista mensual *Italia*, enero de 1925, con xilografía de Lucio Fontana y reproducción del *Retrato a Arturo Toscanini* de Adolfo Wildt. Biblioteca Universitaria di Bologna.



Figura 18. Artículo “Adolfo Wildt” en *La Patria degli Italiani*, 3 de mayo de 1925, Buenos Aires. Biblioteca Universitaria di Bologna.

Una vez en la Argentina, la comparación con ese que había sido consagrado por la crítica de régimen como “el máximo escultor viviente”, Lucio pudo continuar en la muestra del Retiro de 1923, en la que, entre las obras expuestas, figuraba una de las obras maestras de Wildt: *Vir Temporis acti*, un “conjunto que excede lo real y concreto, se diría un pedazo anatómico, tanto se complace el autor en acentuar el esqueleto y los músculos, como si el cuello estuviera retorcido”. No obstante estas excentricidades, también el crítico de *La Nación* reconocía las cualidades de su modelado intenso, que dejaban el mármol limpio y resplandeciente, capaz de restituir “una pátina viva, cambiante, que es una de las cosas que de él más atraen”.<sup>68</sup>

La coexistencia en Wildt de aspectos relacionados con la tradición (en el magistral trabajo del mármol) y con la modernidad (en el gusto por la deformación anatómica y la estilización decorativa, factor remarcado en el texto de Mario Tinti) es aquello que, probablemente, haya atraído a un joven receptivo como Lucio Fontana.<sup>69</sup>

De esta fascinación —que para Fontana no se convierte nunca en emulación, sino que es personalísima sugestión—, son pruebas las xilografías realizadas por el joven para la revista mensual *Italia*, de la Dante Alighieri, ya dadas a conocer parcialmente por Rossana Bossaglia (figuras 19 y 20).<sup>70</sup>

Respecto de Wildt, lo que parece interesarle a Fontana es el modo más rudo y violento del maestro, ese con el que este participa, de manera del todo personal, del clima expresionista del primer *Novocientos*: es decir, el sintetismo, las anatomías forzadas y el *pathos* inherentes a su figuración.<sup>71</sup>

Sin embargo, el trazo sucio y vigoroso utilizado por Lucio Fontana en estos primeros ensayos gráficos va en una dirección de una reinterpretación sutil de la gramática figurativa de Wildt. Sacrificando la amabilidad formal y el misticismo compositivo, él adopta superficies enteras, definidas por trazos gruesos e irregulares, en las que se mueven figuras arcaicas y sensuales, cubiertas con un vestido retórico casi caricaturesco.

Bossaglia no se equivocaba entonces, al distinguir en estas xilografías un gusto que era *neocinquecentista* y secesionista. Una conjugación ampliamente verificable, además, con los ejemplos ilustrados que ofrecía un periódico italiano como *L'Eroica*, abierto a los lenguajes de las

68 “Exposición de arte italiano”, *La Nación*, 23 de julio de 1923, consulta digital del Archivo Payró-UBA.

69 Mario Tinti. “Adolfo Wildt”, *Italia*, VII, n° 1, enero de 1925.

70 Rossana Bossaglia, “Scoperte”, *op. cit.*, pp. 77-78.

71 La idea de un klamtismo, genéricamente indicado como componente formal fundante de la gráfica de Wildt, es superado por recibir los varios retratos secesionistas del maestro, propios de la segunda generación secesionista, cfr. Alessandra Tiddia, “L’arcaismo sottile e dorato dei disegni di Wildt”, en *Adolfo Wildt (1868-1931)*, *op. cit.*, p. 78.



Figura 19. Lucio Fontana, *Intercambios culturales*, xilografía de la revista mensual *Italia*, febrero de 1925. Biblioteca Universitaria di Bologna.



Figura 20. Lucio Fontana, *Notas teatrales*, xilografía de la revista mensual *Italia*, febrero de 1925. Biblioteca Universitaria di Bologna.

secesiones, a los que Fontana tuvo ciertamente que mirar en el momento de comenzar con su empresa editorial.<sup>72</sup>

Sin embargo, otra cosa alejaba las xilografías del primer corpus de dibujos del joven, una influencia que precisamente Wildt sabía insinuarle, y era la apertura europea a ese arte “deshecho” que Sartorio condenaba y que Lucio Fontana profundizaba gracias al encuentro con Julio Vanzo.<sup>73</sup>

## Una obra inédita: el bajorrelieve *Piovella*

Entre las xilografías realizadas por Lucio Fontana para la revista mensual *Italia*, una se destaca del resto de la serie por estar más cerca del carácter sintético-arcaizante que distingue los trabajos plásticos hechos por el artista entre 1926 y 1927.<sup>74</sup> Nos referimos a la tabla de *La Gracia*, en la página 8 del número de febrero, que acompaña una poesía de Ítalo Battelli (figura 21).

*La Gracia* muestra el rostro de una figura andrógina que aparece en primerísimo plano. Un trazo grueso define los planos; la profunda cavidad entre la arcada de la ceja y el párpado del ojo, en relieve, dibuja un perfil arcaico. Las manos, levantadas al cielo, a la altura del rostro, muestran llamas vibrantes y materiales. Son usadas por el artista como una metáfora de la vida.<sup>75</sup>

Sobre el fondo, un cielo oscuro y estrellado flota sobre las figuras que se amontonan sobre la derecha: es el transporte del cuerpo inherente de Cristo, cuya Pasión parece agitar todavía un viento que corta, con violencia, las ropas de los dolientes. En un juego fuertemente expresivo, Fontana alterna lo positivo con lo negativo en el tratamiento de la matriz de madera, anulando la objetivación del espacio físico, haciéndolo relativo y dramáticamente místico.

---

72 Revista fundada y dirigida por Ettore Cozzani, *L'Eroica* se distinguió por la apertura a las secesiones vienesas y por la calidad formal de sus xilografías, técnica que se empeñó en promover. Lucio Fontana pudo haber apreciado particularmente el signo descuidado e impulsivo de un artista como Emilio Mantelli, colaborador de la revista, prematuramente desaparecido en 1918.

73 Para la influencia de Julio Vanzo sobre Lucio Fontana, véase más adelante en el texto.

74 Véase como ejemplo, el retrato de Juan Zocchi, 1926 (26 SC 3, p. 132 en E. Crispolti. *Lucio Fontana. Catálogo, op. cit.*). Sobre la obra y sobre los debates críticos que se desencadenaron en su presentación, véase L. Mouguelar. “Vanzo y Fontana en los Salones Nexos. Apreciaciones de la crítica rosarina”, en AA.VV.: *Libro electrónico de las Terceras Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina*. La Plata, UNLP, CD Rom, 2005, pp. 1-7; Los comienzos de Fontana en el arte. Primer acercamiento al ‘primitivismo’, *Avances* 14, 2008-2009, pp. 161-173.

75 Podría tratarse de una alusión a la originalísima iconografía de *Madre adoptiva*, obra de Adolfo Wildt, expuesta en la muestra de 1919 en la Galería Pesaro, de Milán. Una obra que, por las particularidades vividas por Fontana –abandonado por la madre natural y adoptado por Anita Campiglio, esposa de Luigi Fontana–, pudo haber notado.



Figura 21. Lucio Fontana, *La Grazia*, xilografía de la revista mensual *Itali*, febrero de 1925. Biblioteca Universitaria di Bologna.



Figura 22. Lucio Fontana, *Bajorrelieve Piovella*, 1925-1926, bronce sobre granito negro. Rosario, cementerio El Salvador. Fotografía: Guadalupe Luongo.

La tabla está firmada directamente en la matriz: “LVCIO F.”, como sucede solo una vez más en las xilografías de la revista mensual *Italia*.

*La Gracia* encuentra un paralelo plástico en una obra inédita, recientemente devuelta al cementerio El Salvador, de Rosario, fechable entre los años 1925 y 1926. Se trata de una placa conmemorativa en bronce, hecha para el sepulcro de la familia Piovella, donde aparece nuevamente la firma “Lucio F.”, incisa en caracteres dorados sobre el mármol negro (figura 22).<sup>76</sup>

En la lastra de bronce, de forma rectangular, terminada arriba en tres lóbulos, aparecen una dedicatoria y un bajorrelieve. El epígrafe hace alusión a José Piovella y Juana Rivas –muertos respectivamente en 1900 y en 1908–, y a sus hijos, quienes en recuerdo de los progenitores rinden su homenaje a la obra.<sup>77</sup>

Allí están representados un personaje femenino, de pie sobre la derecha, y dos masculinos: un hombre en el centro de rodillas, y el otro, a la izquierda, intentando levantar un elemento de forma geométrica compuesta (figura 23).

La escena no es otra cosa que una reelaboración personal de la V estación de *Via Crucis*, en la que Cristo, caído por segunda vez en la vía del calvario, es ayudado por Simón de Cirene a llevar la cruz. Lucio agrega a la iconografía tradicional, la figura de la madre, que posa, con compasión, una mano sobre la cabeza del hijo y levanta la otra al cielo.<sup>78</sup> A los lados de la placa, como formando un pequeño tríptico, hay dos figuras lánguidas de ángeles dolientes (figura 24).<sup>79</sup>

La obra no solo tiene en común, con la xilografía *La Gracia*, la firma adoptada (más bien rara en el catálogo del artista), sino también algunos detalles significativos, tanto como parecer una reelaboración de la misma.<sup>80</sup>

---

76 Cementerio El Salvador (Rosario), sector 2, solar 5, n° 540. La noticia del descubrimiento fue publicada en: D. A. Sbaraglia. “Inedito di Lucio Fontana ai tempi della formazione in Argentina”, *Contemporart* 84, julio de 2015, pp. 39-41. En el cementerio se hizo la catalogación de todas las obras que llevan firmas referibles a los Fontana, separando todas las variantes. El caso del lóculo Piovella representa un *unicum* tanto por la firma como por la tipología estilística que lo distingue.

77 La dedicatoria grabado en el bronce recita: “José Piovella, muerto el 18 de mayo de 1900. Juana Rivas de Piovella, muerta el 16 de agosto de 1908. Los hijos dedican este recuerdo”. Posiblemente, una comisión en ocasión de algún aniversario, tal vez el 25° de la muerte de José Piovella, lo que permite un anclaje del trabajo en 1925.

78 En la iconografía tradicional, María aparecería en la IV estación.

79 De estos “ángeles dolientes” existen numerosos ejemplos en las placas funerarias de los lóculos rosarinos. Ver el catálogo promocional de Antonio Daniel Palau, *Estudi artístico de escultura, Fundición estatuaría, elaboración de mármoles, bronce, madera y granito, Ríoja 1927*. Rosario, Lurati, s.d. (pero ca. 1930).

80 Debe considerarse que alrededor de 1925, Lucio Fontana estaba ocupado con el campo funerario de manera separada del padre. Había abierto un estudio, que compartía con el amigo Julio Vanzo, y modelado, según sabemos, de la placa funeraria para la tumba del



Figura 23. Lucio Fontana, *Bajorrelieve Piovella*, detalle, 1925-1926, bronce. Rosario, cementerio El Salvador. Fotografía: Guadalupe Luongo.

En el bajorrelieve *Piovella*, María, de pronunciada nariz griega, definida por una conformación de síntesis primitivista, funciona como perfecto contrapunto entre su rostro y el de la *Gracia*; presenta, además, la

---

futbolista rosarino Ernesto Celli. Podía, por ende, estar elaborando temas de carácter sagrado, relacionados con este tipo de comisión que utilizaba libremente en su obra. Para la placa de Ernesto Celli, véase L. Mouguelar. "Nuevas estéticas y temas clásicos", *op. cit.*, p. 91, nota 5; "Lucio Fontana en Argentina: relecturas", *Separata*, X, nº 15, octubre de 2010, pp. 47-48, nota 53.

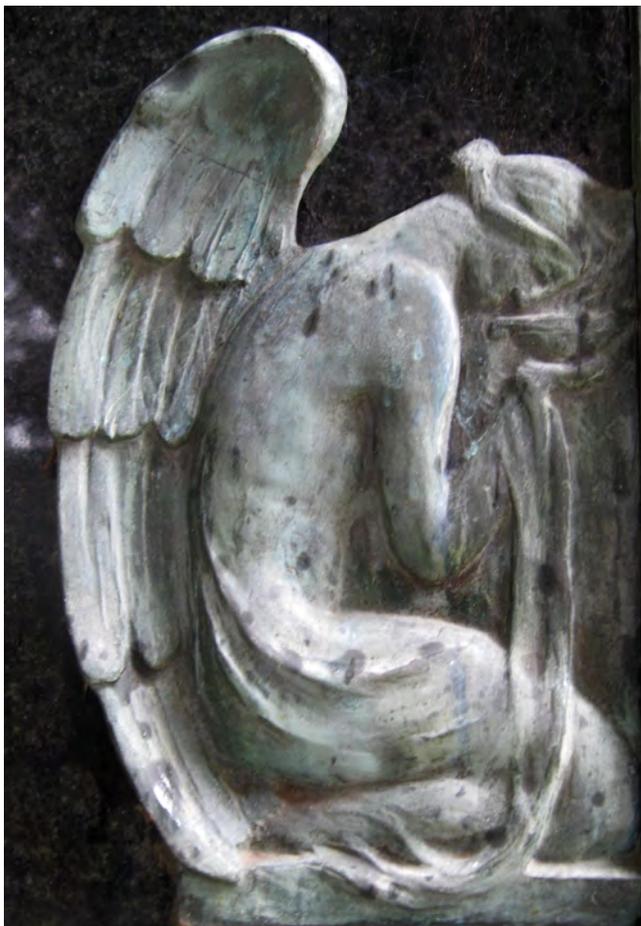


Figura 24. Lucio Fontana, *Bajorrelieve Piovella*, detalle del ángel doliente, 1925-1926, bronce. Rosario, cementerio El Salvador. Fotografía: Guadalupe Luongo.

misma pose de la mano izquierda, dirigida al cielo. La otra está apoyada sobre la cabeza de Cristo, que es una calavera esbozada, casi grotesca, sutil alusión al progenitor Adán, que de esta manera se funde con la imagen del Redentor. Postrado a la manera de la tercera figurilla de la derecha que aparece en el grupo inciso de los dolientes, Cristo-Adán tiene un brazo distendido a lo largo de su costado y el otro, en reposo sobre el cuerpo geométrico que parece aludir a una cruz y funciona de perno central de la composición.

En el bajorrelieve *Piovella* no faltan tampoco afinidades formales con obras no muy posteriores de Fontana, donde una reconducción al arte de Wildt ya está justificada por la frecuencia de los cursos del maestro en Brera. Piénsese, por ejemplo, en el Ángel del sepulcro *Lentati* (1929), en el cementerio Monumental de Milán, que presenta el mismo pliegue neto de la mano de María, que crea un ángulo recto con el antebrazo. Si bien en el ejemplar milanés la definición sintética está netamente más acentuada, es afín esta definición a las formas de los ángeles dolientes en la placa *Piovella* (figura 25).

Respecto de esta obra, efectivamente, la placa *Piovella* presenta diferencias en la definición del espacio y en el tratamiento de las superficies. Si en el relieve *Lentati* la composición tiene una entonación “ligera” —dada por la “ligereza del relieve” que se levanta, delicado, de un fondo neutro de intencionada “amabilidad formal”—, la relativización del espacio físico en la placa *Piovella* restituye una entonación decididamente más dramática, en sintonía con las xilografías.<sup>81</sup>

La profundidad, que se pretende definida por la degradación de derecha a izquierda, a lo largo de las figuras, resulta incoherente por causa del tratamiento de los planos que, ora emergiendo, ora afinándose, terminan por sobreponerse en algunos puntos. Tampoco ayuda la disposición espiralada de los personajes alrededor del centro de la composición, que coincide con el brazo levantado del “Cristo”, porque está inmediatamente eludida por la yuxtaposición de los planos verticales, intersecados a su vez por el oblicuo de la pseudocruz. A esta última le hace resistencia el cuerpo viril sobre la izquierda, en poderosa tensión dinámica, cuya incidencia, casi danzante, está lograda por medio de los vacíos circulares creados en negativo en el bronce, sugiriendo el corrimiento aéreo de la materia. Así como los paneles fluctuantes agitaban el aire en el Transporte de Cristo, aludiendo al movimiento con repetidos signos circulares, incisos enérgicamente en la matriz de madera.

Un delicado floreado emerge, por último, en el cirio con forma de arco de la placa, adornada —como ya sucedía en el *Pasteur*— por dos lânguidos ramos de laurel, seguidos por una cascada de rosas que reposan sobre las ménsulas que funcionan como base.

Es fácil reconstruir en el bajorrelieve *Piovella*, con total simpleza de efecto, la convivencia de distintas ascendencias estéticas, que van del floreado de la ornamentación al gusto secesionista en el cuerpo viril a la izquierda, al arcaísmo de los rostros de las figuras —reducidos a

81 Para la tumba *Lentati*, véase Paolo Campiglio. *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta*. Nuoro, Ilisso, 1995, pp. 16-17; el autor encuentra en el rostro del ángel “una gracia que recuerda ciertas figurillas de Gio Ponti y las cerámicas contemporáneas de Arturo Martini”.



Figura 25. Lucio Fontana, *Boceto para el relieve en mármol del Lóculo Lentati*, 1929. Fotografía: Paolo Campiglio, *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta*. Nuoro, 1995

máscaras grotescas—, al expresionismo en el tratamiento de la materia, escabrosa, o del signo que a veces está casi inciso. Un expresionismo que, sin embargo, respecto de las xilografías, no mira solo a Wildt o en sentido secesionista, sino que se abre a la declinación “barbárica” de Emile-Antoine Bourdelle.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Téngase presente que en 1924, llegaron a Buenos Aires las partes del *Monumento a Carlos María de Alvear*, encargado a Bourdelle en 1913, e inaugurado el 16 de octubre de 1926. “El

Mirar la obra de artistas bien distintos como Wildt y Bourdelle podría querer decir, para quien en ese entonces en la Argentina se abría a las recepciones plásticas provenientes de Europa, reconstruirse hacia una dirección “arcaizante” común, así como lo definía el crítico de *La Nación*, en un comentario sobre la exposición de arte italiano de 1923: “Hoy se puede hablar de escultura ‘arcaizante’ como se habló ayer de un arte griego y renacentista. Mestrovic es ya una entidad de radiación y no será Bourdelle la consecuencia última de asirios y góticos”.

La ampliación del espectro de las influencias figurativas se estira hasta una primera recepción de los lenguajes de las vanguardias, comprobable sobre todo en la construcción espacial del bronce *Piovella*, dado por la intersección de los planos, y en la atención puesta sobre el ritmo dinámico de la composición. Elementos que parecen aperturas en sentido futurista, tampoco poco improbables, considerando la visita de Marinetti a Rosario en 1926.<sup>83</sup> Una cita a la figuración entendida como “puente entre el infinito plástico exterior y el infinito plástico interior”, que comporta una continuidad plástica entre los objetos que “no terminan nunca y se cruzan con infinitas combinaciones de simpatía y hurtos de aversión”.<sup>84</sup>

Sugestiones estético-figurativas, aquellas respecto de los lenguajes vanguardistas, que se van definiendo en esos años en Rosario y en las que juega un papel determinante Julio Vanzo.

Entre las figuras más interesantes del panorama artístico argentino, Vanzo era ya a comienzos de los años veinte un ilustrador afirmado y de una inteligencia abierta a la recepción y difusión en la tierra natal de las estéticas europeas vanguardistas, cubistas y expresionistas, sobre las que estaba todo el tiempo actualizado a través de revistas de arte, como la alemana *Der Sturm*, a la que estaba abonado.<sup>85</sup>

---

monumento al general Alvear. El vapor Ceylán conduce el molde a Buenos Aires”, *La Nación*, 52, 24 de marzo de 1921; “La estatua del general Alvear será embarcada el 2 de Noviembre”, *La Nación*, 54, 18 de octubre de 1923, consulta digital del Archivo Payró – UBA. El artista gozaba, además, de la celebridad que se le daba a nivel internacional, luego de la aclamación en la Exposition des arts décoratifs, de París de 1925. Le agradezco a Paolo Campiglio por las consideraciones al respecto.

83 “Marinetti en Rosario”, *Santa Fe*, 27 de junio de 1926, XVI, n° 7879, Santa Fe, p. 1. Acerca de la recepción del futurismo en la Argentina véase Lorenzo May Alcalá. *La esquivo huella del futurismo en el Río de la Plata: a cien años del primer Manifiesto de Marinetti*. Buenos Aires, Rizzo, 2009; Patricia Artundo. “El futurismo en Buenos Aires: 1909-1914”, en *Terceras jornadas estudio e investigaciones: Europa/Latinoamérica*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999.

84 *Manifiesto tecnico della scultura futurista*, 1912.

85 Vanzo también estaba en contacto con los ultraistas bonaerenses, cuya revista porteña *Prisma: Revista Mural* se había dedicado a introducir en la provincia santafecina. Con grabados de Norah Borges, la revista mostraba la convergencia de lenguajes vanguardistas (especie de cubismo), particularmente sentidos en la Argentina luego del regreso del pintor cubo-futurista

Vanzo y Lucio, desde 1925 a 1927, compartían un estudio en la calle España, en Rosario, que rápidamente se convirtió en punto de encuentro de escritores y artistas interesados en la renovación estética de los lenguajes figurativos locales. Será Vanzo quien introducirá a Fontana en el arte cubo-futurista de Emilio Pettoruti y Pablo Curatella Manes y en el círculo rosarino de artistas e intelectuales que gravitaban alrededor de Rómulo Remon, en cuya galería tendrá lugar la primera muestra del grupo *Nexus*, con el que Vanzo y Lucio adhieren.<sup>86</sup> El bajorrelieve *Piovella*, que sentimos debemos atribuir a la mano de Lucio Fontana, constituye, por lo tanto, una pieza, casi un anillo de conjunción diríamos, en las reflexiones sobre la forma que va madurando el artista en estos años: de su primerísimo comienzo rosarino –bajo la guía del padre– al comienzo de su recorrido artístico personal y autónomo, ensayando lenguajes simbolistas, del novecientos y arcaico-expresionistas. Siempre atento a responder, con soluciones intuitivas y originales, a las complejas solicitudes que provienen del ambiente en el que se mueve. Respuesta que puede leerse, si se quiere entre líneas, en un modesto trabajo de comisión funeraria.

---

Emilio Pettoruti. Para estas informaciones y sobre el artista, véase Lorena Mouguelar, “1919: Cubismo y Futurismo en Rosario”, *Separata*, V, n° 10, noviembre de 2005, pp. 15, 22-23; “De la vanguardia estética al antifascismo. Coincidencias en las trayectorias de Julio Vanzo y Lucio Fontana”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (comps.): *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. 2. Archivos del CAIA IV. Buenos Aires, CAIA-Eduntref, 2011, pp. 275-302.

86 En 1924, se llevaron a cabo en Buenos Aires: una muestra personal de Emilio Pettoruti, mientras que en el Salón Witcomb, se exponía el “arte prismático” de Pablo Curatella Manes. En “Bellas artes. Exposición Emilio Pettoruti”, *La Nación*, 28 de octubre de 1924, consulta digital del Archivo Payró – UBA.

Chillón, Alberto Martín. “A fundição artística no Rio de Janeiro do segundo reinado (1840-1889)”, *TAREA* 5 (5), pp. 156-180.

## RESUMO

A fundição artística no Rio de Janeiro durante o Segundo Reinado aparece como um tema escassamente estudado pela historiografia e tradicionalmente entendido como um fenômeno quase inexistente, situado na tênue fronteira entre as “belas artes” e as “artes industriais” ou aplicadas”. Por meio deste artigo, mostramos com dados na sua maioria inéditos, como, apesar de não ser uma indústria consolidada nem muito produtiva, a fundição artística foi um fenômeno recorrente ao longo do século XIX no Rio de Janeiro, com fundidores e obras relevantes que se inserem em um desejo de progresso e civilização dentro de uma reclamação pelo nacional diante da falta de encomendas, da falta de incentivos e de apoios.

**Palavras-chave:** *Fundição artística, arte brasileira, século XIX.*

## ABSTRACT

“The Artistic Foundry in Brazil During the Second Reign (1840-1889)”

The artistic foundry during the Second Reign in Rio de Janeiro appears as a theme scarcely studied by historiography and traditionally understood as a phenomenon almost nonexistent. Through this article we show, with unpublished documents, how, despite not being a consolidated or very productive industry, the artistic foundry is a recurring phenomenon throughout the 19th century in Rio de Janeiro, with important founders and works, which are part of a desire for progress and civilization within of a complaint by the national about the lack of orders, the lack of incentives and support.

**Key words:** *Artistic foundry, Brazilian art, 19th century.*

## A fundição artística no Rio de Janeiro do segundo reinado (1840-1889)

Alberto Martín Chillón<sup>1</sup>

A fundição artística no Rio de Janeiro do Segundo Reinado (1840-1889) foi tradicionalmente entendida como um campo quase inexistente, um período improdutivo entre a obra de Valentim da Fonseca e Silva, o mestre Valentim (1745-1813), que fundiria algumas peças em bronze e diferentes ligas metálicas no final do século XVIII e começo do século XIX, o auge da fundição durante a República e especialmente o surgimento das grandes fundições no começo do século XX, como a Fundação Indígena, a Fundação Cavina e a Fundação Zani, responsáveis pela fundição de grandes conjuntos monumentais.

A fundição artística é um tema de estudo que ainda tem muito a contribuir ao conhecimento da escultura e da arte oitocentista. Um dos poucos estudos dedicados ao tema foi redigido por Nicolau Abrantes, em 1979, *História da fundição artística do Brasil*.<sup>2</sup> Esta obra, referente para o conhecimento do tema, destaca a ausência de fundição artística até as obras de Bernardelli, ainda que enumere os estabelecimentos de fundição de metais existentes, dedicados à fundição de maquinaria e diferentes objetos, principalmente em ferro e bronze. Este trabalho referencial é recolhido por Mauro Lino do Nascimento em *Arte e técnica: escultura brasileira no século*

<sup>1</sup> Departamento de História e Teoria da Arte. Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ-Brasil).

<sup>2</sup> N. Abrantes. *História da fundição artística no Brasil*. Rio de Janeiro, Vecchi, 1979.

XIX, quem também destaca a ausência de fundição artística. Partindo assim da assunção da historiografia de uma inexistência do fenômeno, tratamos de verificar o estado deste tipo de fundição no Segundo Reinado e de saber se realmente foi um campo tão estéril como tradicionalmente foi entendido.

Diante da falta de qualquer tipo de informações sobre a fundição artística, o presente artigo se propõe a apresentar uma primeira aproximação ao assunto, trazendo a fundição artística para o conhecimento e o debate acadêmico, pensando nas mudanças no entendimento da arte oitocentista e apresentando algumas questões que aparecem ligadas a ela, como o desejo de progresso e civilização e a valorização do nacional diante do estrangeiro. Deixando de lado a Casa da Moeda e a fundição de medalhas e moedas, apresentaremos, nesta primeira aproximação ao assunto, as figuras dos irmãos Marc e Zéphyrin Ferrez, Justino de Alcântara, Miguel Couto dos Santos, Adam Urbach e Henry Hargreaves, e lugares como a Fundição Ponta de Areia ou a Fundição da Estrada de Ferro Dom Pedro II.

Assim, o presente artigo, primeira aproximação ao assunto, revela um fenômeno tradicionalmente esquecido e que resulta importante nos estudos oitocentistas, apresentando uma série de fundidores e obras, a modo de subsídios para futuras pesquisas e, principalmente, para reavaliar a fundição e a complexidade da escultura oitocentista brasileira.

## **1. As primeiras tentativas de fundição artística nacional**

Na primeira metade do século XIX, destacam-se, especialmente no Rio de Janeiro, as figuras dos escultores Marc e Zéphyrin Ferrez, artistas chegados com a conhecida “Missão Artística Francesa”, e a de um fundidor menos conhecido, Justino de Araújo. Juntos eles serão os responsáveis por tentar continuar as experiências de fundição do Mestre Valentim.

Como aponta Monteiro de Carvalho, a obra de Valentim “participou do processo de civilidade e esclarecimento da sociedade carioca setecentista”,<sup>3</sup> cuja cidade tinha a nova condição de capital do vice-reino. Especialmente durante a gestão do vice-rei dom Luís de Vasconcellos (1779-1790), de ideias iluministas, como nota Carvalho, a cidade sofreu um grande surto de racionalização urbana, destacando o saneamento, o abastecimento de água e o embelezamento da cidade. Desta reforma surgiram as várias fontes para as quais Valentim realizou obras em bronze e várias ligas metálicas, fundidas na Casa do Trem. Dentre

---

3 A. M. F. M. de Carvalho. *Mestre Valentim*. São Paulo, Cosac Naify, 1999, p. 7.

elas, destaca-se especialmente o Chafariz das Marrecas, com as figuras de Echo e Narciso, além da Fonte dos Amores no Passeio Público, o Chafariz do Lagarto e o Chafariz dos Saracuras.

Em uma situação análoga, os artistas conhecidos como “Missão Artística Francesa” também tiveram que responder às necessidades da cidade como sede da nova Corte e depois como capital do novo Império. Especialmente após a coroação de Dom Pedro II, como aponta Elaine Dias,<sup>4</sup> e depois do período convulso da regência, “há a necessidade natural de se formar um programa nacionalista que corresponda, efetivamente, à instalação de um novo governo”.<sup>5</sup>

O Segundo Reinado precisava da construção histórica e imagética e, neste ponto, o monumento público será um elemento fundamental.<sup>6</sup> Como apontará Manuel de Araújo Porto-Alegre,<sup>7</sup> o monumento público não só será o fim mais nobre e desejado para a estatuária, senão que será elemento civilizador e reflexo do desenvolvimento da sociedade, seguindo as ideias de Taunay.<sup>8</sup>

### 1.1. Marc e Zhépyrin Ferrez

Neste sentido, e visando realizar monumentos de forma autônoma no Brasil, Zéphyrin Ferrez propôs no seu projeto de construção de um monumento a Dom Pedro I e outro a José Bonifácio em 1839, assinado junto com Grandjean de Montigny, a construção de umas instalações adequadas para a fundição local do monumento. Para isso, o orçamento apresentado para a realização dos monumentos, com um total de 68.118.000 réis, destinava 9.040.000 à construção de um forno de fundição, com os seguintes itens: o alicerce do forno, 1.460.000 réis; a fossa revestida de cantaria, 2.000.000 réis; 30 milheiros de tijolos refratários, 900.000 réis; 60 milheiros de tijolos de alvenaria, 1.080.000 réis; porta de ferro à romana para o d.º, 400.000 réis; e jornais de obreiros e serventes, 1.600.00 réis.<sup>9</sup>

4 E. Dias. “Félix-Émile Taunay e a importância do monumento público na Academia Imperial de Belas Artes”, in: A. M. T. Cavalcanti, C. Dazzi e A. Valle (orgs.): *Oitocentos. Arte Brasileira do Império à Primeira República*. 1º ed. Rio de Janeiro, EBA-UFRJ; DezenoveVinte, 2008. v. 1, pp. 199-206.

5 E. Dias. “Félix-Émile Taunay e a importância...”, *op. cit.*, p. 201.

6 E. Dias. *Félix-Émile Taunay: cidade e natureza no Brasil*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-Graduação em História, 2005.

7 M. de A. Porto-Alegre. “O novo estatuário”, *Ilustração Brasileira*, pp. 138-141, jul., 1854.

8 E. Dias. “Félix-Émile Taunay e a importância...”, *op. cit.*

9 Descrição das estátuas: equestre do Sr. D. Pedro I e pedestre do Conselheiro José Bonifácio, com orçamento assinado por Zeferino Ferrez e Augusto Henrique Vitério Grand Jean de Montigny, 1839. Manuscrito, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. (Localização I-46,23,1A - Manuscritos).

O segundo grande projeto que incluía fundição em bronze, assinado por Marc e Zéphyrin Ferrez, foi o projeto do chafariz da Carioca em 1840. Nele, propõem de novo a realização de várias figuras e ornamentos em bronze: armas de 20 palmos, duas mulheres índias de 18 polegadas, duas meninas índias, quatro golfinhos, dois cavalos-marinhos, uma cabeça de Netuno e a inscrição Carioca.<sup>10</sup>

Gilberto Ferrez, bisneto de Zéphyrin Ferrez, aponta as tentativas do escultor de estabelecer uma fundição que chegaria a fundir os canos de chumbo da fonte da Carioca e uma pequena figura do imperador de três palmos,<sup>11</sup> modelo para a realização da estátua em mármore de Dom Pedro I, obra de Francesco Benaglia,<sup>12</sup> e conservado no Museu Nacional de Belas Artes. O *Correio Oficial*, em 1841, indica três fundidores de ferro e cobre, propriedade dos Srs. Ferrez, Paris e Parot.<sup>13</sup> Já em 1833, *Le Messager du Brésil*<sup>14</sup> destaca o trabalho de fundição de Marc Ferrez, que trabalharia ferro, bronze, cobre e estanho.

Parece que Marc Ferrez também fundiria os capitéis da fachada da Academia de Belas Artes, pois, em 18 de dezembro de 1846, a instituição decidiu que o professor seria o responsável por modelá-los<sup>15</sup> e, em 20 de dezembro de 1847, as atas mostram como já havia recebido o bronze do Arsenal de Guerra, momento em que também lhe são encomendadas as estátuas de Apolo e Minerva para a mesma fachada.<sup>16</sup>

Em relação à produção dos irmãos Marc e Zéphyrin Ferrez, sua atuação no mercado privado e suas iniciativas empresariais têm passado mais despercebidas do que sua produção escultórica. Os escultores criaram indústrias. O primeiro, abrindo em 1836 uma loja e uma oficina de escultura na própria Academia de Belas Artes, onde além de bustos de gesso e barro, o que seria sua principal produção escultórica, encarregava-se da realização de “vazos para jardins, próprios para repuchos, bem como diversas obras de talha, taes como pernas de commoda, encostos de cadeiras &c. &c., tudo pelo mais commodo preço”.<sup>17</sup> Por sua vez, Zéphyrin Ferrez aparece, em 1824, oferecendo a realização de “botões para qualquer

---

10 *Correio Oficial*, 9 de setembro de 1840, p. 220.

11 *Império do Brasil: Diário Fluminense*, 1º de julho de 1826, p. 203.

12 Ferrez, G. “Os irmãos Ferrez da Missão artística Francesa”, In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 275, abril/junho 1967.

13 *Correio Oficial*, 5 de março de 1841.

14 *Le Messager du Brésil*, 19 de janeiro de 1833, p. 2.

15 Atas do diretor, Sessão pública, 18 de dezembro de 1846. Arquivo do Museu Dom João VI, EBA/UFRJ.

16 Atas do diretor, 20 de dezembro de 1847. Arquivo do Museu Dom João VI, EBA/UFRJ.

17 *Diário do Rio de Janeiro*, 3 de outubro de 1836.

corporação militar, chapas, armas e laços para barretinas”,<sup>18</sup> e formando sociedade com o ourives francês José Hartmann, para depois fundar, em 1841, uma fábrica de papel no Andaraí, após a tentativa de estabelecer uma fundição.<sup>19</sup>

Parmi un grand nombre d'établissements recommandables nous citerons la fonderie de M. Ferrez, dans la Cidade Nova, ou le fer, le bronze, le euvre et le étain prennent toutes les formes que la consommation exige. Cette intéressante usine mérite toute espèce d'encouragement.<sup>20</sup>

## 1.2. Justino de Araújo

Na década de 1840, outro artista estava realizando fundições em pequeno formato, Justino de Araújo. Este personagem pouco conhecido trabalha de novo, como já o fez o mestre Valentim, principalmente em chafarizes da cidade. Em 1837, foi-lhe encomendado o menino em metal da fonte do Passeio Público,<sup>21</sup> sem constância de sua conclusão. Os trabalhos que chegou a entregar foram os dois golfinhos de bronze que ornavam a fonte do Cais do Valongo, já fundidos em 19 de fevereiro de 1841,<sup>22</sup> pelos quais recebeu 745.200 réis.<sup>23</sup> A câmara municipal encomendou-lhe de novo, em 1845, outros golfinhos para o chafariz da Praça do Mercado,<sup>24</sup> chafariz inaugurado em 2 de dezembro de 1840.<sup>25</sup> Justino de Araújo, fundidor por conta própria, resulta uma figura um tanto intrigante, pois viu-se envolvido em um escândalo não muito claro na Casa da Moeda, onde era diretor de corte de cobre, fundição e máquinas de laminar,<sup>26</sup> e seria acusado de impostor ao fazer-se passar por maquinista, sendo ele um simples serralheiro. Devido a este assunto, em 1846, aparece como fugido da Corte, sem deixar mais notícias.<sup>27</sup>

---

18 *Diário do Rio de Janeiro*, 30 de janeiro de 1824.

19 G. Ferrez. "Os irmãos Ferrez da Missão Artística Francesa", *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 275, abril/junho, 1967, pp. 3-54.

20 *Império do Brasil: Diário Fluminense*, 1º de julho de 1826, p. 203.

21 *Diário Oficial*, 25 de setembro de 1837.

22 *Jornal do Comércio*, 1º de março de 1841.

23 *Diário do Rio de Janeiro*, 25 de agosto de 1843.

24 *Diário do Rio de Janeiro*, 5 de março de 1845, p. 2.

25 *Jornal do Comercio*, 30 de novembro de 1840, p. 3.

26 *Astréa*, 11 de novembro de 1828, p. 1467

27 *Diário do Rio de Janeiro*, 4 de julho de 1846, p. 4.

## 2. Civilização e progresso

O que ficou conhecido como projeto civilizatório do Império percorre a historiografia do século XIX brasileiro. Este desejo de civilização e progresso, de equiparar-se às nações mais desenvolvidas, aparece em múltiplas ocasiões e diferentes discursos ao longo do século, desde os discursos de Taunay e Lebreton, passando por Araújo Porto-Alegre, quem propôs uma série de medidas para desenvolver as artes nacionais.<sup>28</sup> Uma das ferramentas fundamentais deste projeto nas artes foi a Academia Imperial de Belas Artes,<sup>29</sup> fundada por Dom João VI, levando em consideração que as artes eram indispensáveis à civilização dos povos e instrução pública, contribuindo à perfeição dos objetos da Indústria, Física e História Natural.<sup>30</sup> Assim, na fundação da Sociedade Propagadora das Belas Artes e do Liceu de Artes e Ofícios se destaca como as Belas Artes eram “o influxo de todas as indústrias, as bases de toda a perfeição manufatureira”,<sup>31</sup> e elas seriam as geradoras da indústria e, por sua vez, geradoras do comércio. A fundação da Sociedade Propagadora e do Liceu, com o intuito de promover as artes, o ensino técnico-profissional e a formação de mão de obra qualificada<sup>32</sup> coincide com a Reforma Pedreira da Academia Imperial, destacando as figuras dos artistas-artífices, aplicados às artes industriais.<sup>33</sup> Esta reforma acontece no grande surto industrial do país na década de 1850, quando foram criadas ou se consolidaram algumas das instituições referenciais na fundição artística, como a Fundação Ponta de Areia ou a Estrada de Ferro, ainda que existissem grandes fundições anteriores, como a Real Fábrica de Ferro São João de Ipanema.

---

28 M. de A. Porto-Alegre. “Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro, feitos por ordem de Sua Magestade Imperial o senhor Dom Pedro II, imperador do Brasil”. In: Donato Mello Júnior: “Manuel de Araújo Porto-Alegre e a Reforma da Academia Imperial das Belas Artes em 1855: a Reforma Pedreira”, *Revista Crítica de Arte*, nº 4, 1981, p. 33; M. de A. Porto-Alegre. “Algumas idéias sobre as Belas Artes e a Indústria no Império do Brasil”, *Revista Guanabara*, Rio de Janeiro, ano 1, nº. 1, fev. 1850, p. 141.

29 A. M. dos Santos. “A Acadêmia Imperial de Belas Artes e o projeto Civilizatório do Império”, In: S. G. Pereira (coord.): *180 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 1996, pp. 127-142.

30 Coleção das Leis do Império do Brasil de 1831. B. D. de Almeida. “Portal da antiga Academia Imperial de Belas Artes: A entrada do Neoclassicismo no Brasil”. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad\\_portalaiba.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_portalaiba.htm)> [Acesso em: 23 de setembro de 2016].

31 *O Brasil Artístico*, pp. 17-18

32 *Ibid.*

33 L. C. A. Squeff. “Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista”, *Cadernos Cedex*, ano 20, n. 51, pp. 103-118, nov. 2000.

Como exemplo deste desejo de progresso e civilização e também do desenvolvimento industrial da década de 1850, assistimos à criação das Exposições Nacionais, celebradas pela primeira vez em 1861 e organizadas como meio de concorrer à Exposição Internacional de Londres de 1862, denominada como “justa do progresso e da civilização”.<sup>34</sup> Sem dúvida, a 1ª Exposição Nacional, em 1861, será um marco privilegiado para a fundição artística e uma amostra do progresso do império nas diferentes indústrias e artes. Nesta ocasião, podemos contabilizar no catálogo vários fundidores com diversos trabalhos artísticos em maior ou menor grau. A obra mais importante e que abria o catálogo seria a efígie pedestre de Dom Pedro II, fundida em bronze na Fundição Ponta de Areia (imagem 1).

Esta obra teve pouca repercussão na imprensa e na historiografia e, no catálogo, não se especifica o autor, dando mais importância à fundição do que à própria criação artística. A obra resulta quase similar à estátua em mármore que Ferdinand Pettrich realizaria em mármore para a Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro, apresentando pequenas modificações, como a barba do imperador. Segundo *O Diário do Rio de Janeiro* de 1873,<sup>35</sup> seria obra de Francisco Manuel Chaves Pinheiro, professor de estatuária da Academia Imperial de Belas Artes, sendo pouco elogiada no mesmo jornal:

foi pessimamente moldada, os ornamentos estão sem detalhes, na mursa do manto imperial sobressaem os defeitos de um modo notavel, pos do lado esquerdo as pennas estão com todo o relevo; no entanto que do lado direito mal se distinguem: nos pes em alguns pontos o metal penetro a massa do molde e as costas ficaram cheias de pequenas fendas.<sup>36</sup>

Neste ponto, cabe destacar que não apenas essa estátua responderia a uma crítica à encomenda de obras a artistas estrangeiros, mas também à clara dominação de obras fundidas em ferro, principalmente francesas, como as da Barbezat e da Fonderia Val D’Osne que, por seu menor preço, foram colocadas em escolas, prédios oficiais, jardins e praças, encomendando fontes, estátuas ou luminárias.<sup>37</sup>

A fundição Ponta de Areia<sup>38</sup> foi comprada em 1846 ao inglês Charles Colmann por Irineu Evangelista de Sousa, o barão de Mauá. Nela realizavam-se diversas obras de fundição, não figurando mais fundições

---

34 Lilia Moritz Schwarcz dedica às Exposições Universais o capítulo 15 da sua obra *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

35 *Diário do Rio de Janeiro*, 21 de julho de 1873.

36 *Diário do Rio de Janeiro*, 26 de janeiro de 1862.

37 E. Junqueira e P. O. Cruz. *Arte francesa do ferro no Rio de Janeiro*. Memória Brasil, 2005.

38 B. P. Momesso. *Indústria e trabalho no século XIX: O Estabelecimento de Fundição e Máquinas de Ponta d’Areia*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

escultóricas nas suas instalações. Originalmente de ferro, foi criada em 1844, com depósito e agência na rua de São Pedro, 75, recebendo:

encomendas de toda a obra de ferro fundido, como seião: moendas de engenho de assucar, de tachos, canos para aqueductos, molinetes e escovens, e guindastes; caldeiras para fabricas de sabão e de sebo, portões e gradarias para chacaras, fogões, peças de machinas de vapor, e em geral de toda a obra de ferro fundido.<sup>39</sup>

Dentre os fundidores concorrentes na Exposição de 1861, destacam-se Adam Urbach, Henry Hargreaves e Miguel Couto dos Santos, cujas personalidades, até agora ignoradas, tentaremos esclarecer aqui.

### 2.1. Adam Urbach

Adam Urbach, de origem belga, entrou no porto do Rio de Janeiro em 9 de agosto de 1849<sup>40</sup> e trabalhava como fundidor no Arsenal da Marinha em 1851,<sup>41</sup> para depois abrir uma fundição própria em 1856, na rua da Guarda Velha, 16, fundindo peças para máquinas de vapor e de engenho, ornamentos para grades, camas e figuras.<sup>42</sup>

Na Exposição Nacional de 1861, apresentou várias obras que lhe renderam uma menção honrosa na seção indústria metalúrgica, artes e produtos químicos,<sup>43</sup> sendo um arado de sistema americano,<sup>44</sup> vários ornatos para camas (imagem 2), dois medalhões de ferro fundido - um com o retrato do imperador e o outro com as armas imperiais -<sup>45</sup> e a que foi sua peça mais destacada, uma escada de caracol definida como de elegante desenho e boa fatura.<sup>46</sup> Esta obra introduz a questão dos escultores por trás de estabelecimentos como as marmorarias e as fundições, pois não seria o próprio Urbach quem modelaria as peças, senão que haveria escultores de ornatos ou artesãos para o desenho e modelagem das mesmas, que poderiam ser escravos, como sucede frequentemente nestes estabelecimentos e que, no caso da escada, sabemos que foi desenhada pelo moldador Monteiro.<sup>47</sup> Depois da Exposição, segue anunciando-se,

---

39 *Jornal do Comércio*, 30 de agosto de 1844, p. 4.

40 *Jornal do Comércio*, 10 de agosto de 1849, p. 4.

41 *O Correio da Tarde*, 28 de agosto de 1851.

42 *Correio Mercantil*, 24 de outubro de 1856. *Correio Mercantil*, 2 de janeiro de 1857.

43 *Correio Mercantil*, 15 de março de 1862.

44 F. M. dos Santos. "O progresso material no Segundo Reinado", *O cruzeiro*, 28 de novembro de 1964.

45 *Ibid.*

46 *Jornal do Comércio*, 16 de fevereiro de 1862.

47 *Ibid.*



Imagem 1. Francisco Manuel Chaves Pinheiro. Dom Pedro II, 1862, bronze. Fonte: *Recordações da Exposição Nacional de 1861*. Rio de Janeiro, Typ. de L. Winter 1862.

na rua da Saúde, 178, como artífice de peças de máquina a vapor tanto de mar como de terra, e para engenhos e ornamentos.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> *Correio Mercantil*, 11 de maio de 1864.

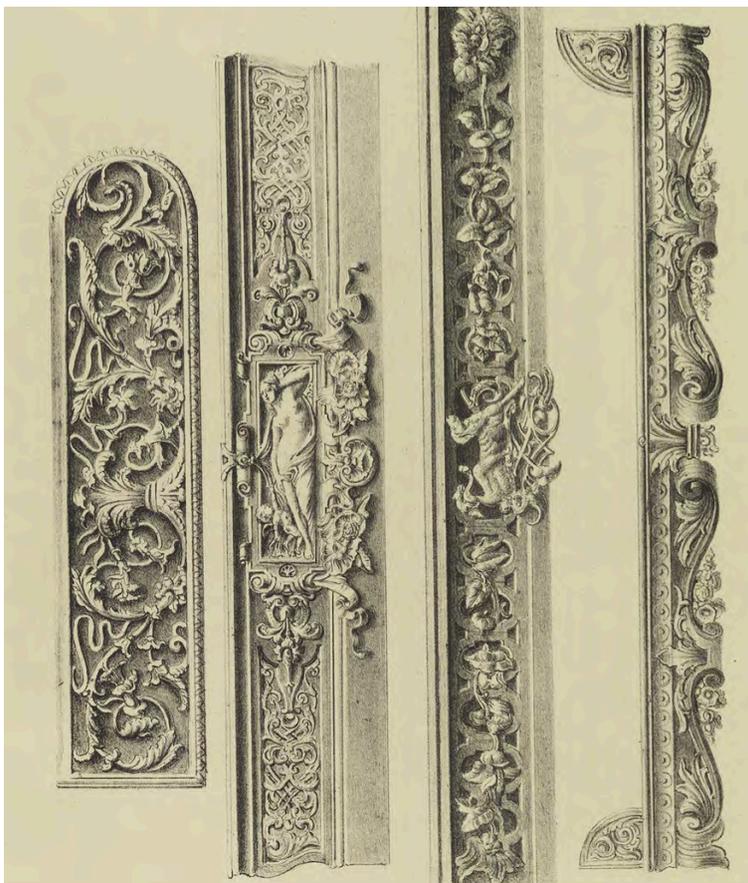


Imagem 2. Adam Urbach. Ornatos para camas, ferro fundido. Exposição Nacional, 1861. Fonte: *Recordações da Exposição Nacional de 1861*. Rio de Janeiro, Typ. de L. Winter 1862.

## 2.2. Henry Hargreaves

Por sua vez, o inglês Henry Hargreaves chegou ao porto do Rio de Janeiro no dia 8 de novembro de 1860,<sup>49</sup> instalando-se na rua do Livramento, 149, e rua da Gamboa, 34,<sup>50</sup> labor continuado por sua viúva e filhos, Carlos Fleming Hargreaves e Henrique Eduardo Hargreaves.<sup>51</sup>

49 *Correio da Tarde*, 9 de novembro de 1860, p. 3.

50 *Indicador Alfabético*, 1875, p. 64.

51 *Novo e Completo Índice Chronologico da Historia do Brasil*, 1873, p. 181.

O fundidor recebeu uma menção honrosa<sup>52</sup> pelo seu relevo fundido em ferro com as efígies dos imperadores para a máquina de cunhar da Casa da Moeda (imagem 3), cujo modelo poderia ser o retrato em medalhão em gesso de Suas Majestades Imperiais que Christian Lüster apresentou na Exposição Geral de 1860.

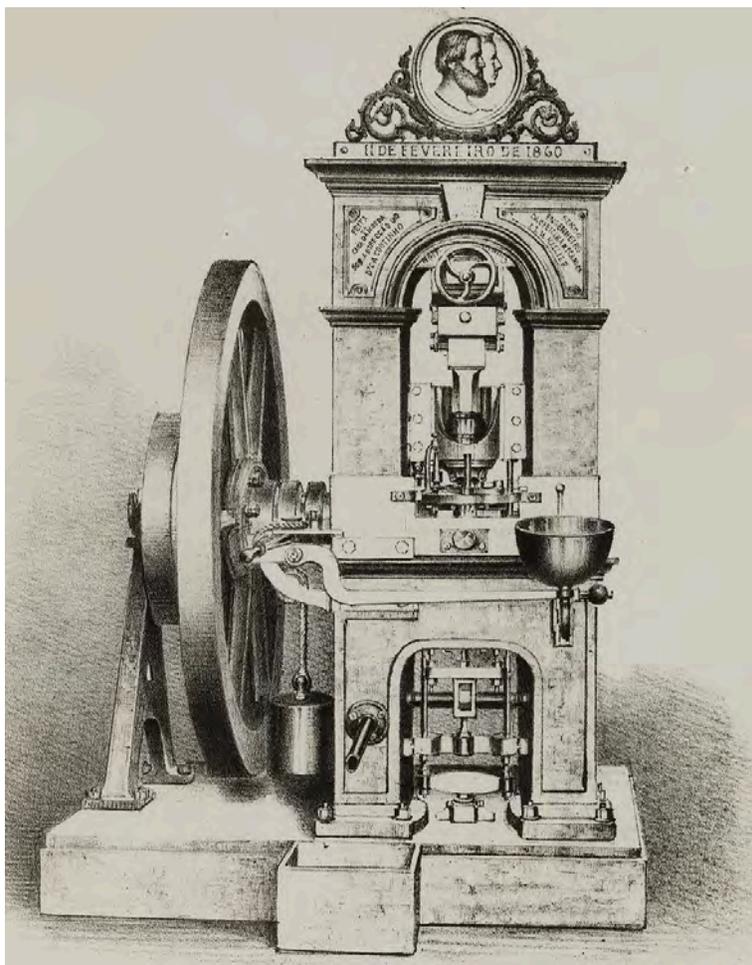


Imagem 3. Máquina para cunha moeda. Exposição Nacional, 1861. Fonte: Recordações da Exposição Nacional de 1861. Rio de Janeiro, Typ. de L. Winter 1862.

<sup>52</sup> *Correio Mercantil*, 15 de março de 1862.

### 2.3. Christian Luster

Christian Luster, artista dinamarquês residente no Rio de Janeiro, atuou principalmente na Casa da Moeda:

A S. Ex. o Sr. ministro da fazenda Consta-nos que o Illm. Sr. provedor da casa da moeda protege cegamente o Sr. Christiano Luster, dinamarquez, allegando ser elle o artista de confiança, o primeiro gravador e o unico habilitado para occupar o logar de chefe de secção da officina de gravura de medalhas. Esse mesmo gravador não tendo o menor conhecimento das formas exteriores do corpo humano, não sabendo differençar o estylo de medalhas do estylo de moedas, e occupando-se exclusivamente em pollir aço, estará nas condições exigidas pelo regulamento para bem desempenhar esse logar? Quaes forão os seus principios artisticos na Dinamarca? Que trabalhos apresentou elle chegando ao Rio de Janeiro, como gravador de medalhas, e quaes as suas provas de habilitações na casa da moeda, logo que foi contratado pelo governo imperial? Ainda hoje, apezar da protecção que tem encontrado para perceber o ordenado de 103 diarios, os seus trabalhos, apresentados como chefes - d'obra, poderão ser analysados conscienciosamente pelos entendidos da materia.<sup>53</sup>

Este artista terá uma grande produção, principalmente de medalhas e moedas, alcançando uma posição destacada no âmbito artístico. Assim, após a morte do professor José da Silva Santos no dia 8 de dezembro de 1869,<sup>54</sup> a Cadeira de Gravura de medalhas da Academia Imperial de Belas Artes permaneceria vaga até 1882, quando substituiu-se pela Cadeira de Xilogravura, de vida curta. Houve várias tentativas de prover professores a esta cadeira. Em 1 de janeiro de 1871, baseado no artigo 15 do Decreto n.º 2424, de 25 de maio de 1859, que permitia prover sem concurso as cadeiras vagas depois da data de publicação do decreto, o diretor da Academia propõe como professor a Christian Lüster, da Casa da Moeda, “vantajosamente conhecido na sua especialidade, e autor das melhores medalhas gravadas n’aquella casa n’estes ultimos annos, já condecorado com o officialato da Ordem da Rosa pelos seus trabalhos artisticos, premiado por esta Academia”.<sup>55</sup>

### 2.4. Miguel Couto dos Santos

O fundidor mais relevante do período por sua produção artística seria, sem dúvida, o português Miguel Couto dos Santos (imagem 4), quem apresentou na Exposição Nacional de 1861 vários ornatos de ferro fundido (imagem 5), oito painéis e um quadro representando o Brasil, pelos quais recebeu uma medalha de prata.<sup>56</sup>

53 *O Brasil Artístico*, pp. 149-150.

54 Avulso n. 5391, 1º de Janeiro de 1871. Arquivo do Museu Dom João VI, EBA/UFRJ.

55 *Ibid.*

56 *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1863, Suplemento, p. 84.

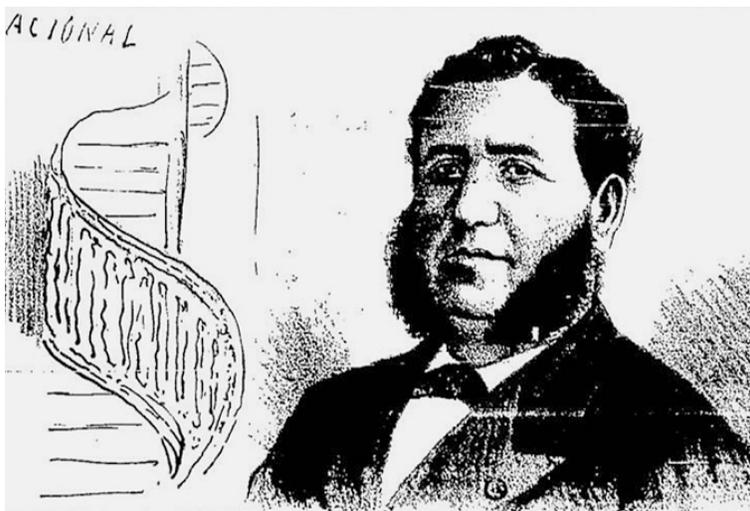


Imagem 4. Miguel Couto dos Santos. Fonte: *Semana Illustrada*, 2 de fevereiro de 1876, n. 634.

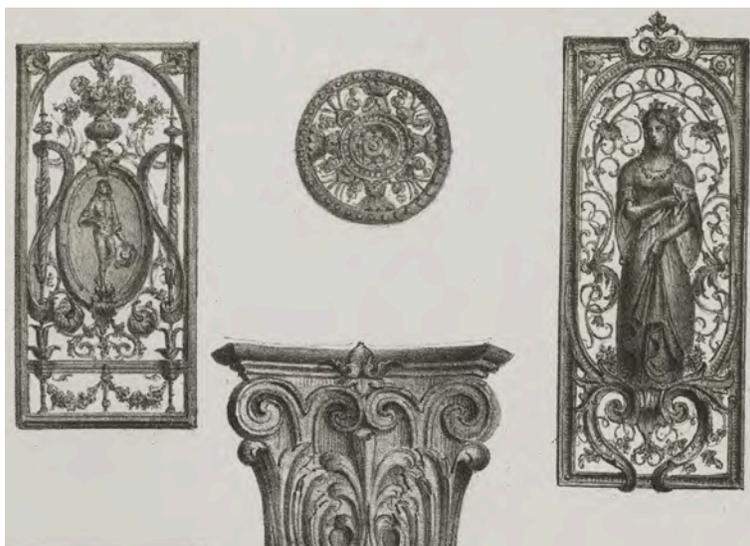


Imagem 5. Miguel Couto dos Santos. Ornatos. Exposição Nacional, 1861. Fonte: *Recordações da Exposição Nacional de 1861*. Rio de Janeiro, Typ. de L. Winter 1862.

Miguel Couto dos Santos anunciou-se, desde 1848, como ferreiro e serralheiro,<sup>57</sup> sendo entre 1865 e 1874 mestre ferreiro e serralheiro da Casa Imperial e, segundo seus anúncios no *Almanak Comercial*, proprietário da Imperial Fundação de ferro e bronze (imagem 6), entre 1871<sup>58</sup> e 1875,<sup>59</sup> e em 1876 e 1877,<sup>60</sup> já como Couto dos Santos & Castro. No entanto, o título de Imperial Fábrica de Fundação de ferro (imagem 7) aparece nos seus anúncios desde 1863,<sup>61</sup> sendo reconhecido em várias ocasiões pela imprensa com este título.<sup>62</sup>

Após a liquidação da firma comercial, será sucedido por Costa Ferreira & Dias com o mesmo tipo de produção diversificada, contemplando o que se considerava ornamental, mas focado maioritariamente na maquinaria e fundição industrial. Assim, Costa Ferreira & Dias, com sede na rua da Imperatriz, 118, 120 e 122, oferece em 1879:

Grande sortimento de ornatos de ferro fundido, batido e bronze, para construções, como seião: Grades para sacadas, janellas, terraços, cancellas; Chafarizes para praças publicas e particulares; Columns de ferro fundido e batido, de todos os tamanhos, lizas ou ornadas; Escadas de ferro fundido, espiraes ou de qualquer feito...<sup>63</sup>

O fundidor, natural da cidade do Porto, Portugal, estabeleceu-se na rua da Imperatriz, sendo destacado pela imprensa como um dos maiores representantes da indústria nacional, produzindo máquinas de boa qualidade<sup>64</sup> e contando com mão de obra brasileira e portuguesa.<sup>65</sup> Foi visitado em 1862<sup>66</sup> e 1869<sup>67</sup> tanto pelo imperador D. Pedro II que, de acordo com *O Português*, tinha especial predileção pela fundição,<sup>68</sup> assim como pelo Conde d'Eu, quem, em 1867, conheceu as oficinas e assistiu por duas horas à fundição de várias peças em ferro.<sup>69</sup>

---

57 *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1848, p. 454.

58 *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1871, p. 646.

59 *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1875, p. 899.

60 *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1877, p. 958, *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1876, p. 953,

61 *Jornal do Comércio*, 27 de setembro de 1863.

62 *Jornal do Comércio*, 7 de agosto de 1869.

63 *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1879, p. 50.

64 *O Auxiliador da Indústria Nacional*, 1867, p. 175.

65 *O Portuguez*, 2 de março de 1865.

66 *Courrier du Brésil*, 22 de junho de 1862, p. 5. *Diário do Rio de Janeiro*, 19 de junho de 1862.

67 *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de setembro de 1869.

68 *O Portuguez*, 2 de março de 1865.

69 *Correio Mercantil*, 19 de janeiro de 1867, p. 2.

A fundição artística no Rio de Janeiro do segundo reinado (1840-1889)

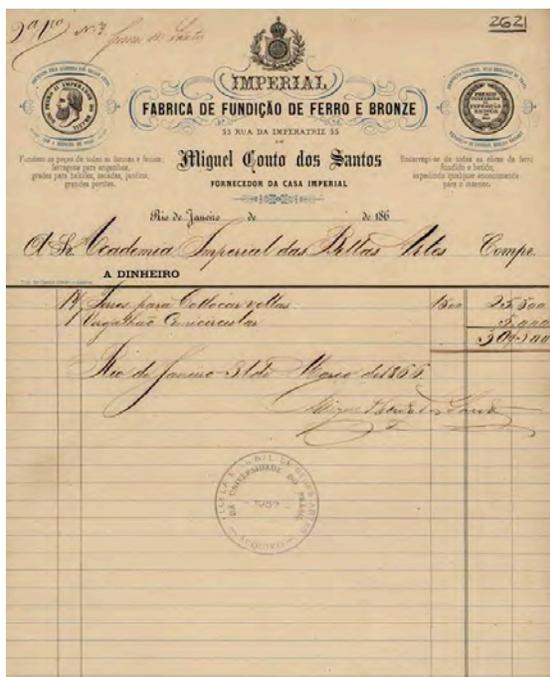


Imagem 6. Fatura de Miguel Couto dos Santos. Avulso n. 2.621. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.



Imagem 7. Imperial Fábrika de Fundição. Porta do palácio do barão de Nova Friburgo, Rio de Janeiro.

Como assinalava *O Português*, em 1865, Couto não só se distinguiu como artista, mas também tinha uma forte presença em associações beneficentes e civis, sendo conselheiro em 1869<sup>70</sup> e 1871<sup>71</sup> da Sociedade Propagadora das Belas Artes, comissário na Sociedade Reunião de Expositores,<sup>72</sup> conselheiro de inspeção de aulas no Liceu Literário Português,<sup>73</sup> membro da Sociedade Portuguesa de Beneficência,<sup>74</sup> conselheiro da Associação de socorros mútuos das classes laboriosas,<sup>75</sup> diretor da sociedade Madrepora,<sup>76</sup> membro da Caixa de Socorros de Pedro V<sup>77</sup> e definidor<sup>78</sup> e ministro<sup>79</sup> da Confraria dos Martyres S. Gonçalo Garcia e S. Jorge. Foi membro da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, na qual fez parte de comissões para a seção de máquinas e aparelhos,<sup>80</sup> e para a qual propôs como sócios a Evaristo Xavier da Veiga,<sup>81</sup> Job Justino de Alcântara e José da Silva Santos, em 1862.<sup>82</sup>

Na sua trajetória, foi premiado em várias ocasiões. Recebeu a medalha de prata na Exposição Geral de 1860,<sup>83</sup> a medalha de prata na Exposição Nacional de 1861,<sup>84</sup> a medalha de ouro na Exposição Geral de 1862,<sup>85</sup> uma menção honrosa na Exposição de Londres de 1862,<sup>86</sup> a medalha de ouro na Exposição Geral de 1866,<sup>87</sup> a medalha de ouro na Exposição Nacional de 1867,<sup>88</sup> o título de cavaleiro da Ordem da Rosa por decreto de 29 de julho de 1864, o hábito da mesma em 1870<sup>89</sup> e o hábito de Santiago de Portugal em 1876.<sup>90</sup>

---

70 *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1869, p. 409.

71 *Diário do Rio de Janeiro*, 3 de fevereiro de 1871, p. 3.

72 *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1870, p. 411.

73 *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1872, p. 18.

74 *Correio Mercantil*, 3 de abril de 1865, p. 2.

75 *Correio Mercantil*, 27 de julho de 1868.

76 *A Atualidade*, 30 de outubro de 1863, p. 2.

77 *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1865, p. 389. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1872, p. 404.

78 *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1869, p. 386.

79 *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1873, p. 422.

80 *O Auxiliador da Indústria Nacional*, 1870, p. 103.

81 *O Auxiliador da Indústria Nacional*, 1868, p. 426.

82 *O Auxiliador da Indústria Nacional*, 1862, p. 43.

83 *Diário do Rio de Janeiro*, 8 de julho de 1861.

84 *Diário do Rio de Janeiro*, 13 de março de 1862.

85 *A Atualidade*, 16 de março de 1863, p. 4.

86 *A Atualidade*, 30 de outubro de 1863, p. 2.

87 *Correio Mercantil*, 16 de julho de 1866, p. 2.

88 *Diário do Rio de Janeiro*, 1 de fevereiro de 1867, p. 2.

89 *The Anglo-Brazilian Times*, 7 de outubro de 1870, p. 2.

90 *Diário do Rio de Janeiro*, 18 de setembro de 1876.

A primeira grande obra de fundição artística encontrada é a porta em ferro fundido do Jardim Botânico, realizada em 1860 segundo os desenhos do diretor do Museu, Custódio Alves Servão.<sup>91</sup> A fundição de grades artísticas será um dos principais labores do fundidor, que realizou a grade da Casa da Moeda, aprovada em 1866 por 10 contos de réis, a grade e as portas do palácio do barão de Nova Friburgo, e a porta principal do Conservatório de Música, hoje Centro Hélio Oiticica, em 1871<sup>92</sup> (imagem 8), e ofereceu, como diretor da Sociedade Madrepora, uma grade para a sepultura de João Caetano dos Santos, feita de ferro fundido, no cemitério de São Francisco de Paula,<sup>93</sup> com:

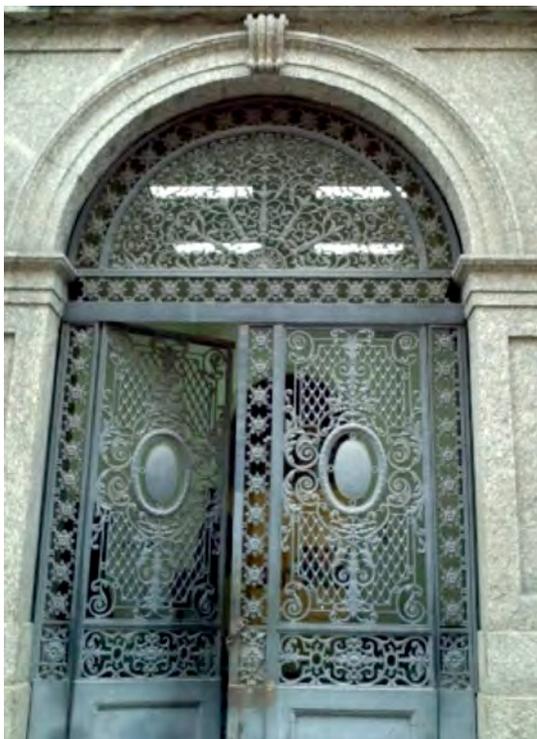


Imagem 8. Portão do Conservatório. Centro Hélio Oiticica, 1871. Ferro fundido. Rio de Janeiro.

91 *L'Echo du Bresil*, 10 de junho de 1860, p. 5.

92 *Brasil. Ministério do Império*, 1871, Relatório do diretor do Conservatório de Música, p. 3.

93 *A Atualidade*, 30 de outubro de 1863, p. 2.

quatro fachos voltados simbolizando a extinção da luz da vida; nos extremos e nos planos laterais cercam-a dezoito coróas de louro fechadas por uma saudade, recordando os fastos do artista e a dor que deixou seu prematuro passamento. Sobre estes emblemas correm entrelaçadas folhas de cipreses e papoulas, rematando cada floreio em uma dormideira, expressão do eterno sono. A pintura da grade imita o bronze, sendo dourados alguns ornatos.<sup>94</sup>

Para o cemitério de São Francisco de Paula, realizou a grade da porta lateral, hoje perdida, usada no *Brasil Artístico* como símbolo das possibilidades da arte nacional, o que ocorrerá frequentemente na crítica sobre o fundidor, como um projeto destinado a chamar a atenção do público e como estímulo para realizar, na frente do cemitério, uma obra monumental e grandiosa, ao mesmo tempo em que para “provar que no país havia recursos próprios, sem ser necessário mendigar no estrangeiro”.<sup>95</sup> Job Justino de Alcântara, professor aposentado da Academia, realizou o desenho executado em granito nacional da pedreira de São Lourenço, lavrado pelo português José dos Santos Vilak, que constava de quatro pilastras de ordem toscana rematadas por vasos funerários.<sup>96</sup>

O gradil que circunda o monumento a Dom Pedro I (imagens 9 e 10) seria sua obra mais importante, pela qual obteve medalha de ouro na Exposição Geral de 1866,<sup>97</sup> e que apresenta uma boa qualidade artística, com os dragões dos Bragança sustentando os oito faróis, e o escudo do Império, alternando com as iniciais P. I. no gradil. O próprio artista contribuiria com 2.000.000 réis, uma quantidade muito significativa para a construção do monumento, que foram amplamente recuperados com a encomenda do gradil, pelo qual recebeu 31.200.000 réis, contando a construção e assentamento de todos os elementos.<sup>98</sup>

No que se refere à fundição de esculturas ou relevos, encontramos alguns exemplos na produção de Couto. Na Exposição Nacional, apresentou um quadro alegórico representando o Brasil, que também participou da exposição universal de Londres em 1862. No mesmo ano, concorreu à Exposição Geral com a fundição de um busto em bronze do diretor da Academia,<sup>99</sup> tirado do original em mármore de José da Silva Santos. Em 1865, ofereceu por meio de sua filha um alto relevo da Verônica, fundida para contribuir com o leilão da Sociedade Portuguesa de Beneficência.<sup>100</sup>

---

94 *Ibid.*

95 *Brasil Histórico*, 1868, p. 56.

96 *Ibid.*

97 *Correio Mercantil*, 16 de julho de 1866, p. 2.

98 *Boletim da Ilustríssima Câmara Municipal*, 1866, p. 38.

99 *A Atualidade*, 27 de fevereiro de 1863, p. 3.

100 *Correio Mercantil*, 3 de abril de 1865, p. 2.



Imagem 9. Miguel Couto dos Santos. Grade do monumento a Dom Pedro I, 1866, ferro. Rio de Janeiro.



Imagens 10. Miguel Couto dos Santos. Grade do monumento a Dom Pedro I, 1866, ferro. Rio de Janeiro.

Já em 1870, ofereceria um busto de Dom Pedro v,<sup>101</sup> fundido na sua oficina. Para a escultura do mesmo rei, inaugurada no Gabinete Português de leitura por iniciativa da Sociedade Portuguesa de Beneficência, a Sociedade Madrepora e o Grémio Literário Português ofereceu a armação do dossel que a cobria.<sup>102</sup> Na Exposição Geral de 1870, apresentaria também uma coroa imperial fundida em ferro de uma só peça.<sup>103</sup>

Uma de suas produções mais especiais foi o portão de ferro fundido do Asilo de Dona Maria Pia em Lisboa (imagem 10), que saiu para a cidade portuguesa na galera Aurora em 1869,<sup>104</sup> no qual integrava a ferraria e a fundição de um grande relevo escultórico, obra de Francisco Manuel Chaves Pinheiro, representando a Maria Pia de Savoia exercendo a Caridade, com as personificações de Itália e Portugal nas laterais.

Miguel Couto dos Santos apresenta-se, assim, como um fundidor muito ativo, especialmente na década de 1860, e é considerado, diferentemente de outros fundidores do período, como um artista que, ainda que não se dedicasse especificamente à fundição artística, realizou grandes obras de ferraria e alguns bustos e relevos tanto em ferro quanto em bronze. Ainda que até o momento não possamos identificar obras de sua autoria, pois nas fundições escultóricas usa modelos de escultores como José da Silva Santos e Francisco Manuel Chaves Pinheiro, Couto transitava no âmbito artístico concorrendo às Exposições Nacionais e Gerais, alcançando os maiores reconhecimentos.

## 2.5. Fundições na Estrada de Ferro

Na década de 1880, assistimos a duas importantes fundições nas oficinas da Estrada de Ferro Dom Pedro II: a estátua do ministro *Buarque de Macedo*, de Chaves Pinheiro, fundida em ferro em 1884 (imagem 11), e a estátua do *Progresso*, de Almeida Reis, fundida em bronze em 1885 (imagem 12). A estátua de *Buarque de Macedo*, moldada em 1882,<sup>105</sup> foi fundida em ferro em 1884, com um peso de 1.300 quilos, sob a direção do mestre Joaquim dos Santos Paranhos e moldada pelo fundidor oficial José Soares de Medeiros,<sup>106</sup> para fazer parte de um monumento dedicado à figura de Manuel Buarque de Macedo, nascido em Recife em 1837 e morto em Minas Gerais em 1881. Engenheiro da Estrada de Ferro de Dom Pedro II, conselheiro do imperador e ministro de Agricultura,

101 *Diário do Rio de Janeiro*, 7 de agosto de 1870, p. 2.

102 *Diário do Rio de Janeiro*, 1º de junho de 1863.

103 *Diário do Rio de Janeiro*, 9 de março de 1870.

104 *Semana Illustrada*, 19 de setembro de 1869, p. 3663.

105 *Gazeta de noticias*, 25 de novembro de 1881.

106 *Revista de engenharia*, 1883, p. 349.



Imagem 11. Fachada do Asilo dona Maria Pia, Lisboa. Miguel Couto dos Santos, sobre modelo de Francisco Manuel Chaves Pinheiro. Relevo do portão do asilo de dona Maria Pia, 1869, ferro fundido, Lisboa.



Imagem 12. *Buarque de Macedo*, 1884, ferro fundido.

Comércio e Obras Públicas, foi representado em pé com a farda de 2ª gala, condecorado com a Ordem da Rosa, segurando, na mão direita, o decreto de abastecimento de água e, na esquerda, uma luva. Nos pés, aparecem uma esfera geográfica, regras e esquadras.

Diferentemente desta obra, um ano depois, Almeida Reis realizaria os moldes e as correções da efígie do *Progresso*, 4,10 metros,<sup>107</sup> fundida sob a direção do chefe da locomoção,<sup>108</sup> o que constitui um fato muito relevante ao que acudiria o próprio imperador em 14 de julho de 1885, narrado assim pela *Revista de Engenharia*:

O cobre, que era proveniente de antigas moedas de 40 e 20 rs., já inutilizadas pela Casa da Moeda foi introduzido em um forno onde se fundiu rapidamente. O estanho foi fundido em outros pequenos fornos ao lado do grande. Posto na mesma cuba de ferro o cobre e o estanho já fundidos, foi esta liga derramada nos moldes em primeiro lugar no da cabeça, correndo perfeitamente a operação, e em seguida no do tronco.<sup>109</sup>

A obra, encomendada pelo diretor da Estrada de Ferro, Ewbank de Camara, foi inaugurada no dia 2 de novembro de 1885 na Estação Central (imagem 13), valendo 1.500.000 réis, sendo considerada, no momento, a primeira escultura de bronze fundida no país;<sup>110</sup> porém, foi originalmente projetada em cimento<sup>111</sup> para substituir o grupo anterior, também de cimento, obra do escultor Quirino Antônio Vieira.

Também na década de 1880, nas mesmas oficinas da Estrada de Ferro, o escultor Benevenuto Berna fundiu em bronze uma de suas obras, o busto do poeta Fagundes Varela, no dia 1 de novembro de 1886. Este busto estava destinado ao sepulcro do poeta no cemitério de Maruí, em Niterói, projeto de seu irmão, o arquiteto Ludovico Berna, com 4 metros de altura e 60 palmos de extensão. O busto foi realizado na marmoraria familiar fundada pelo italiano Giuseppe Berna que, nesse momento, era dirigida pela sua viúva. A imprensa descreve assim o monumento:

A base em que repousa o mausoléu é de estylo egypcio e symbolisa o começo da arte propriamente dita na época dos bardos. Descança sobre este embazamento uma pyramide que é truncada para symbolizar a vida do poeta partida antes de alcançar o apice das aspirações. Na face principal da dita pyramide vê se o retrato de Varela em bronze, o qual foi modelado pelo Sr. Benevenuto Berna, alumno da academia das Bellas Artes, e fundido nas officinas da estrada de ferro D. Pedro II. Na mesma face está esculpido em relevo um ramo de

---

107 *Gazeta da Tarde*, 22 de janeiro de 1885.

108 *Revista de engenharia*, 14 de novembro de 1885.

109 *Revista de engenharia*, 14 de julho de 1885.

110 *Diário de Notícias*, 1º de outubro de 1887.

111 *O mequetrefe*, 30 de janeiro de 1885.

palma, symbolo da paz eterna e com o qual entrou Christo em Jerusalem. Sobre a pyramide levanta se um pedestal que indica estar estragada pelo tempo, e na face principal deste acha-se esculpido em relevo o symbolo da glorificação dos poetas, a corôa de louros, e n'uma folha de papyro lê se a seguinte dedicatória: A Fagundes Varella, o povo nithereyense por iniciativa do C. L. Guarany e C. D. Kean. Sobre tres degráos, collocados em cima daquelle pedestal rustico ergue-se o symbolo do dogma da Christandade, a cruz com lamina de bronze polido, que indicam raios de luz, sobre a humanidade, e em relevo, no braço da dita cruz, lê-se a legenda: O Evangelho nas selvas.<sup>112</sup>

Este seria um bom exemplo das encomendas particulares, funerárias ou não, que estavam acontecendo na Corte e que permanecem em grande parte desconhecidas.

Pequenas obras como o busto de Fagundes Varela, ornatos, grades, vasos, etc, estariam sendo produzidos no Brasil, o que, sem dúvida, precisa de uma maior atenção e estudo.



Imagem 13. Cândido Caetano de Almeida Reis. *O Progresso*, 1855, bronze, EBA/UFRJ.

112 *O Paiz*, 1º de novembro de 1886.

## Conclusão

A modo de conclusão, vemos como o caso da fundição artística se mostra especialmente relevante, sendo um tema muito pouco tratado. Embora não possamos falar de uma indústria de fundição artística, nem de estabelecimentos dedicados exclusivamente a esta atividade, observa-se um desejo constante de estabelecer este tipo de fundições, desde os irmãos Marc e Zéphyrin Ferrez, que conseguiram fundir uma pequena estátua do imperador. Assim, depois deles, outros personagens, como Justino de Araújo, aparecem fundindo pequenos ornamentos para chafarizes e, especialmente na década de 1860, com a celebração da 1ª Exposição Nacional em 1861, a festa da civilização e do progresso, como foi definida no próprio catálogo, aparecem diversos fundidores não especializados em fundição artística, que realizam relevos, ornamentos e, inclusive, uma grande estátua em bronze do imperador. De todos eles, o português Miguel Couto dos Santos constitui um exemplo único, pois fundirá grandes artísticas, bustos e relevos de escultores do período, concorrendo a Exposições Nacionais e ganhando os maiores reconhecimentos artísticos e o reconhecimento como artista. Fechando já a época contemplada, em 1884 e 1885, a Estrada de Ferro de Dom Pedro II aparece como capaz de fundir com bastante qualidade duas grandes obras: uma em ferro e outra em bronze.

Assim, é necessário reconsiderar a ideia da incapacidade técnica da fundição nacional, que talvez se visse mais condicionada pela ausência de mercado e apoio institucional, pois as produções de ferro de Val D'Osne tiveram um extraordinário sucesso, ornando edifícios, praças e jardins, deixando pouco espaço à indústria nacional, já que os grandes monumentos públicos eram fundidos na Europa diante da suposta incapacidade de realizar uma fundição nacional.

Este breve esboço, uma primeira aproximação ao assunto, recupera uma indústria pouco conhecida, mapeia e identifica as obras, protagonistas e lugares de fundição, supõe um primeiro passo para o conhecimento do tema e abre muitas perguntas que devem ser consideradas e que, sem dúvida, precisam de mais aprofundamento, especialmente neste campo que carece de documentação, diferentemente dos grandes projetos ou dos meios acadêmicos, precisando, assim, definir os ateliês do período, as redes de sociabilidade estabelecidas neles, os processos de venda e exposição da escultura, os materiais e coleções artísticas dos próprios escultores, a identificação dos escultores ou artesãos que trabalhavam nas fundições, a importância das produções locais e seus mercados ou a própria consideração dos fundidores no ambiente artístico.



Blasco, María Elida. "La conservación edilicia como problema. Del uso y destrucción de lo existente a las construcciones de la historia nacional (Argentina, 1852-1910)", *TAREA* 5 (5), pp. 182-215.

## RESUMEN

El objetivo del artículo es contribuir a formular una historia de las prácticas relacionadas con la conformación del patrimonio histórico en la Argentina, entre 1852 y 1910, articulando los intereses inmediatos que las propiciaban, y las matrices ideológicas y conceptuales que las nutrían.

Concretamente, indagamos las alternativas a las que podían apelar los funcionarios para dar respuesta a nuevas demandas vinculadas con la conservación de artefactos que perdían progresivamente su valor de uso tradicional. Para ello realizamos una exploración preliminar sobre debates, proyectos, procedimientos, normas y leyes discutidas entre 1852 y 1910 relacionados con la conservación y/o destrucción de edificios valorados por su antigüedad o por su relación con acontecimientos o figuras destacadas de la historia nacional.

La temática se enmarca en un cruce de campos de investigación, por lo tanto el texto recupera y articula evidencias e hipótesis formuladas generalmente de manera disociada desde los estudios culturales, la historia de la historiografía, la historia urbana y la literatura centrada en la organización de colecciones y museos.

Finalmente, se han trabajado documentos que registran no solo los proyectos materializados, sino también algunas de las propuestas y alternativas que circulaban en la época.

**Palabras clave:** *Edificios, museos, conservación, patrimonio histórico, Argentina.*

## ABSTRACT

"The Building Conservation as a Problem. From Usage and Destruction of the Existing to the Constructions of National History (Argentina, 1852-1910)"

The aim of this article is to contribute to set a history of practices linked to the conformation of the historical heritage in Argentina between 1852 and 1910, by assembling the adjacent interests that promoted those practices and the ideological as well as conceptual matrixes that fostered them.

We specifically looked into the options to which public servants could appeal to respond to new demands on the conservation of devices that were progressively losing their traditional usage value. With this purpose, we carried out a preliminary exploration on debates, projects, procedures, regulations and laws discussed between 1852 and 1910 in relation to conservation and/or destruction of buildings appreciated because of their age or their connection with significant events and figures of the national history.

The theme is framed within an investigating field crossover, thus the text recovers and assembles evidences and hypothesis which are generally drawn up in a dissociated way from cultural studies, history of historiography, urban history and literature focused on the organisation of collections and museums.

Finally, a work has been done on documents that record not only projects brought to life but also some designs and options spread at that time.

**Key words:** *Buildings, museums, conservation, historical heritage, Argentina.*

## La conservación edilicia como problema

### Del uso y destrucción de lo existente a las construcciones de la historia nacional (Argentina, 1852-1910)

María Elida Blasco<sup>1</sup>

Si el siglo XIX ha sido el del valor histórico, parece que el siglo XX se ha de convertir en el del valor de antigüedad. De momento, sin embargo, nos encontramos todavía en un momento de transición, que por fuerza ha de ser también un período de pugna (...). El valor de novedad es de hecho el más formidable adversario del valor de antigüedad (...) A las masas les ha complacido desde siempre lo que se mostraba de modo evidente como algo nuevo (...) La oposición entre el valor de novedad y el valor de antigüedad se encuentra en el centro de la controversia que se desarrolla en la actualidad.  
Alois Riegl, 1903

Los debates actuales sobre los edificios por conservarse y qué hacer con ellos ante la imposibilidad de que “el Estado siga comprándolos para instalar museos”<sup>2</sup> hunden sus raíces en problemas antiguos vinculados a los derechos de uso y de propiedad, como también a las valoraciones de las sociedades sobre los restos materiales que, como señalaba Alois Riegl, presidente de la Comisión Central Imperial y Real de Monumentos Históricos y Artísticos de Austria, desde el siglo XV pasaron progresivamente a ser monumentos públicos.<sup>3</sup>

1 Agradezco a Adrian Gorelik e Irina Podgorny la disposición para conversar sobre algunos temas que aborda el trabajo. Ojalá el texto refleje algunos de los aprendizajes adquiridos con Irina en años anteriores, mientras fue mi directora. También agradezco a los evaluadores anónimos, quienes enriquecieron el escrito con indicaciones y sugerencias exhaustivas y pertinentes.

2 Expresión de Fabio Gremontieri, arquitecto y vocal de la Comisión Nacional de Monumentos, en Fernando J. de Aróstegui. “Patrimonio: edificios sobre casas históricas, una moda con críticos”, *La Nación*, 5 de noviembre de 2016 [en línea] <http://www.lanacion.com.ar/1953575-patrimonio-hay-cada-vez-mas-edificios-sobre-casas-historicas>.

3 Alois Riegl. *El culto moderno de los monumentos. Caracteres y origen*. Madrid, Visor,

Tomando como puntapié inicial un argumento formulado por Aliata en la década de 1990,<sup>4</sup> el artículo indaga las alternativas a las que podían apelar los funcionarios, primeramente, en los años de formación del Estado argentino y, posteriormente, durante el proceso de consolidación iniciado en las últimas décadas del siglo XIX, para dar respuesta a nuevas demandas relacionadas con la conservación de artefactos que perdían progresivamente su valor de uso tradicional. Para ello, se realiza una exploración preliminar sobre debates, proyectos, procedimientos, normas y leyes discutidas entre 1852 y 1910, relacionados con la preservación y/o destrucción de edificios valorados por su antigüedad o por su relación con acontecimientos o figuras destacadas de la historia nacional.<sup>5</sup> Se pretendió que el corpus de fuentes documentales examinadas permitiera registrar no solo la cristalización de los proyectos generalmente plasmados en documentación oficial, sino también el abanico de propuestas que circulaban en los ámbitos de la cultura y la función pública, para dar cuenta tanto del margen de posibilidades y alternativas como de las problemáticas ausentes, veladas o silenciadas. La recopilación de los casos expuestos, entonces, responde no solo a la necesidad de determinar el grado de repercusión que alcanzaron en el ámbito público sino, también, al propósito de reconstruir las distintas disyuntivas y opciones que se iban desplegando y articulando en función de experiencias previas, en espacios y coyunturas históricas precisas.

El objetivo general es contribuir a formular una historia de las prácticas relacionadas con la formación del patrimonio histórico en la Argentina, articulando los intereses inmediatos que las propiciaban y las matrices ideológicas y conceptuales que las nutrían.

---

1987. Sobre el impacto de la historia del arte en este proceso ver José Emilio Burucúa. "Prólogo", en J. E. Burucúa (dir.): *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, Tomo 1, pp. 11-43.

4 El autor sostiene que la historia de la arquitectura de los museos argentinos muestra la existencia de un modelo tradicional que consiste en dotar de edificios a estas instituciones y que lleva a considerarlas como "espacios residuales" que deben adaptarse, como sea, a las necesidades específicas. Advierte que el problema radica en que el programa de crecimiento de la actividad de los museos es considerado, en general, como el modo ideal de dar resolución funcional a los edificios en desuso, de revitalizar monumentos históricos, de justificar la preservación y rentabilidad de obras del pasado. Fernando Aliata. "Museos en la Argentina: las alternativas históricas de un espacio residual", *47 al fondo*, 1997, pp. 18-21.

5 Utilizamos los términos "preservación" y "preservar" como los definían los diccionarios del siglo XIX, como sinónimo de "conservación": "preservar" significa "guardar y conservar alguna cosa anticipadamente defendiéndola o evitando el que caiga en algún peligro o daño". M. Núñez de Taboada. *Diccionario de la lengua castellana, para cuya composición se han consultado los mejores vocabularios de esta lengua y el de la Real Academia Española, últimamente publicado en 1822; aumentado con más de 5000 voces y artículos que no se hallan en ninguno de ellos*. París, Seguin, 1825, p. 1201.

## La adaptabilidad de lo que queda en pie

“Conviene que se sepa y deseamos se nos responda. Son o no bienes del Estado La Convalecencia y Palermo. Si lo son ¿por qué yacen hoy abandonados?”<sup>6</sup> Así iniciaba la nota de *La Tribuna*, de octubre de 1853. A meses de su fundación y en medio de la tensión política entre el Estado de Buenos Aires y la Confederación, el diario de Rufino Varela se ocupaba de cuestiones que hoy podrían parecer menores, pero entonces no lo eran: ¿qué se haría con los edificios construidos como sede del poder político o como viviendas particulares, en espacios disputados por su ubicación y/o su rentabilidad económica? En este caso, el autor instaba al gobierno del Estado de Buenos Aires a responder sobre el uso que daría al caserón y parque privado de uso público edificado por Juan Manuel de Rosas en Palermo, habitado entre 1838 y 1852 por el entonces gobernador y luego por su vencedor, el entrerriano Justo J. de Urquiza, cuando comenzaba a dirigir los destinos de la Confederación.<sup>7</sup> Recordemos que debido a la secesión de Buenos Aires, en 1853 Urquiza se trasladó a su provincia para gobernar desde el Palacio San José; entonces, las instalaciones quedaron abandonadas y se transformaron, según *La Tribuna*, en “madriguera de ladrones” y “boliche de pan y queso y licores espirituosos”, en un barrio alejado de la ciudad que continuaba siendo utilizado como recreo por “la sociedad culta de Buenos Aires” (ver figura 1).<sup>8</sup>

El primer problema para resolver, entonces, estaba vinculado al derecho de propiedad. La nota señalaba que era un bien del Estado y desplegaba distintas posibilidades acerca de su utilidad: arrendarlas para campo de cultivo, construir una penitenciaría o granja experimental —lo que significa mantener algunos de sus usos previos— o conservarse como monumento aun cuando haya sido erigido por lo que se denominaba “la tiranía”. Gorelik analizó el programa de Domingo F. Sarmiento, centrado en el proyecto del Parque de Palermo como creación humana y estructurador de una ciudad y una sociedad nuevas, opuestas a las tradicionales, heredadas de España, primero, y del rosismo, después. Esta

6 “Bienes del Estado”, *La Tribuna*, 26 de octubre de 1853.

7 Después de la Batalla de Caseros, la casa fue habitada por Urquiza, quien en febrero de 1852 confiscó los bienes de Rosas pasando estos a propiedad de la municipalidad que comenzaba a organizarse. Sobre la monumentalidad de la casa y el parque, Daniel Schavelzon y Jorge Ramos. *El caserón de Rosas: historia y arqueología del paisaje de Palermo*. Buenos Aires, Corregidor, 2009. Un análisis de las percepciones del pasado inmediato y su impacto en la política de la época, en Alejandro Eujanian. *El pasado en el péndulo de la política. Rosas, la provincia y la nación en el debate político de Buenos Aires, 1852-1861*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2015.

8 Sobre la concurrencia a Palermo: “Palermo en boga”, *La Tribuna*, 13 de noviembre de 1853.

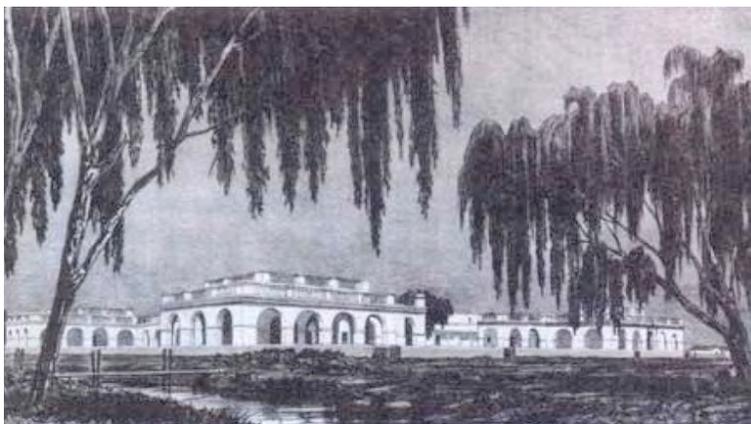


Figura 1. Palermo, casa de Rosas [Litografía de José León Palliére]. En Daniel Schavelzon y Jorge Ramos. *El caserón de Rosas: historia y arqueología del paisaje de Palermo*. Buenos Aires, Corregidor, 2009, p. 46.

exploración hace pensar que, probablemente, *La Tribuna* reprodujera la pluma del sanjuanino, quien, entre 1853 y 1855, esbozó sus primeros modelos de intervención pública en el territorio que comprendía la Quinta Normal, los espacios experimentales de aclimatación de plantas y los terrenos de Palermo. Allí proponía imponer un modelo civilizatorio basado en una nueva definición de espacio público —el parque como espacio de ocio y esparcimiento— desterrando el uso privado reflejado en los resabios de la infraestructura productiva del lugar construida por Rosas.<sup>9</sup> Sin embargo, en la pregunta sobre la posibilidad de mantener la casa se advierte que la noción de “monumento” refería también a bienes materiales relacionados con sujetos considerados indignos de aprecio social:<sup>10</sup> de hecho, en *Campaña del ejército grande*, escrito a fines de 1852, Sarmiento designó la residencia como “monumento de nuestra barbarie”, pero no concebía derribarla.<sup>11</sup>

9 Adrián Gorelik. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998, pp. 58-75.

10 Efectivamente, en 1822 los diccionarios de la lengua castellana definían “monumento” como “obra pública y patente puesta en memoria y por señal que nos recuerda y avisa de alguna acción heroica u otra cosa singular de los tiempos pasados como estatua, inscripción o sepulcro” y también como “Las piezas o especies de historia que nos han quedado de los antiguos acerca de los sucesos pasados”. Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. Madrid, Imprenta Nacional, 1822.

11 Domingo F. Sarmiento. *Campaña en el Ejército Grande aliado de Sud América*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1997, p. 222.

También es significativa la nota publicada en el mismo diario días después, respecto al destino del edificio del Fuerte. En este caso, se trataba de una discusión parlamentaria surgida a raíz de un pedido al Poder Ejecutivo de la Provincia de demolerlo para dar lugar a la aduana moderna.<sup>12</sup> Según el cronista, algún diputado se opuso concibiéndolo como un “monumento histórico legado por nuestros mayores lleno de recuerdos gloriosos”, ante lo cual *La Tribuna* desestimó esa “idea conservadora” argumentando que “los recuerdos históricos de Buenos Aires y de la República Argentina están gravados en algo más sólido y real que en un montón de ruinas que el mar, el fuego y la guadaña del tiempo pueden convertir en cenizas o reducir a la nada”.<sup>13</sup>

Ambas notas periodísticas reflejaban las disputas ante un problema de orden práctico y proponían dotar los inmuebles de algún tipo de valor de uso: uso simbólico, como los monumentos, o uso utilitario, disponiendo de ellos para paliar necesidades del presente, aun incluyendo la posibilidad de demoler. Los cronistas adherían al último argumento y calificaban a quienes tenían una postura contraria como personas de “ideas conservadoras”: vemos entonces que, al menos hacia 1853, la noción de “conservación” ya era utilizada en relación con la preservación de cierto tipo de artefacto, ruina o inmueble valorado –siempre subjetivamente– por los significados y usos que había tenido en un tiempo que se consideraba extinguido.

En los años siguientes parecen haber primado argumentos en favor del “destino útil”. El edificio fue cuartel militar y, en 1858, albergó la Primera Exposición Agrícola Ganadera. Luego, fue abandonado, y en febrero de 1860, *La Tribuna* retomó el reclamo por la falta de cuidado de los terrenos que “valían mucho dinero” y que consideraba que debían utilizarse en beneficio de quienes querían “tomar aire en las tardes de verano”.<sup>14</sup> La propuesta continuó girando en torno al arriendo de las tierras para sostener el paseo público, sin especificar el uso del inmueble que se asemejaba a un obstáculo. Por el contrario, lo que en la época se denominaban las “cosas muebles” no generaban mayores problemas, ya que eran acopiadas en casas particulares o en museos públicos.<sup>15</sup>

---

12 Las transformaciones de la Plaza de Mayo y sus alrededores, en Silvia Sigal. *La Plaza de Mayo. Una crónica*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

13 “Antigüedades”, *La Tribuna*, 17 de noviembre de 1853.

14 “Palermo. Casa de Rosas”, *La Tribuna*, 9 de febrero de 1860.

15 Desde 1823 existía el Museo Público de Buenos Aires, al que luego se sumaron otros en distintas ciudades del territorio. Un análisis de los museos durante el siglo XIX en Irina Podgorny y Margaret Lopes. *El desierto en una vitrina. Museos e historia natural en la Argentina, 1810-1890*. México, Limusa, 2008; María Núñez Camelino. “Formación de museos y colecciones a fines del siglo XIX en las provincias argentinas de Entre Ríos y Corrientes”, en M. Lopez y A. Heizer (orgs.): *Coleccionismos, prácticas de campo e representações*. Campina Grande, EDUEPB, 2011, pp. 136-148

El proceso de unificación política iniciado en la década de 1860 enmarcó la producción de interpretaciones historiográficas que sostenían que la Revolución de Mayo había sido un punto de inflexión en el momento de emancipación de una nacionalidad argentina preexistente.<sup>16</sup> Ello no incentivó el interés por instituir el edificio del Cabildo porteño como ámbito de rememoración de los episodios considerados fundacionales de la historia nacional. Sí promovió, sin embargo, que se extendieran los márgenes temporales en los criterios de valoración incluyendo un inmueble relacionado con el período revolucionario: la casona tucumana del siglo XVIII donde se había declarado la independencia. En 1861, su propietaria, Gertrudis Laguna de Zavalía, pidió la exención de impuestos argumentando que era un “santuario” preservado inalterable.<sup>17</sup> Así, solicitaba un privilegio análogo al que gozaban los templos católicos, y era el primer intento de involucrar al Estado en el proceso de transformación de una casa en un bien preservado por su relación con un hecho histórico considerado trascendente. Durante 1868 y 1869 –mientras Sarmiento ejercía la presidencia–, una ley autorizó al Poder Ejecutivo a adquirir la propiedad sin especificar su uso. La defensa del proyecto corrió por cuenta del entonces diputado Bartolomé Mitre, quien argumentó sobre la importancia de recuperar la memoria de los “grandes hombres”. La ley no llegó a efectivizarse, pero incitó al fotógrafo Ángel Paganelli a retratar, para la posteridad, el estado de la casa. En 1871, el edificio quedó exonerado de impuestos y se compensó económicamente a la familia que había oficiado de protectora; pero el dinero público que podría haberse destinado a la compra fue invertido en la organización de la Exposición Nacional de Córdoba, que exaltaba la idea de progreso.<sup>18</sup>

El edificio capitular porteño continuó sin convocar la atención pública; tampoco lo hacía el espacio de la Plaza de la Victoria, la recova y la Plaza 25 de Mayo (ver figura 2). Recordemos que la recova había sido vendida por el Estado a la familia Anchorena, a mediados de la década de 1830, y se había constituido en un espacio comercial. A principio de 1870, surgió un movimiento de opinión a favor de apropiarla, lo que significaba invertir dinero para luego demolerla y construir un paseo público moderno.<sup>19</sup> Pero el proyecto no se concretó.

16 En 1857, Mitre escribió *Galería de celebridades argentinas*, y en 1859, *Biografía de Belgrano*.

17 Oscar de Masi. *La reinvencción de la Casa de la Independencia. Usos, discursos y prácticas entre 1816 y 2007*. Carapachay, Hábitat, 2016, pp. 28-30.

18 Sobre la Exposición Nacional, Ricardo Cicerchia. *Raros artefactos. Travesías, idearios y desempeños de la sociedad civil en la construcción de la modernidad, Argentina 1850-1930. Posdatas de la Historia Cultural*. Rosario, Prohistoria, 2016, pp. 31-51.

19 José A. Pillado. *Buenos Aires colonial: edificios y costumbres. Estudios históricos*. Buenos Aires, Cía. Sudamericana de Billetes de Banco, 1910, pp. 133-134.

En cuanto a la casa de Rosas en Palermo, fue reutilizada: en 1865, Mitre ordenó que la ocupara el Ejército, y en 1869 Sarmiento la usó como sede del flamante Colegio Militar (ver figura 3).

Durante 1872 y 1874 –final de la presidencia de Sarmiento–, se avanzó en los proyectos iniciados. En 1872, se sancionó otra ley que establecía la compra de la casa tucumana para la sede del Juzgado Federal y sucursal de Correo y Telégrafo. Pero el texto no refería a la preservación específica del edificio, sino que lo incluía en una lista de propiedades adquiridas para oficinas federales. En abril de 1874 se escrituró; al año siguiente, se derribó parte importante del edificio y se construyó una fachada de estilo italiano, en línea con la modernización urbana propiciada por el desarrollo de la agroindustria azucarera (ver figura 4). Aun así, la familia propietaria obligó a preservar el Salón de la Jura.<sup>20</sup>

En cuanto a la casa de Rosas, en 1874 Sarmiento logró que el Congreso sancionara la ley que bautizaba “3 de Febrero” a las tierras adyacentes: el nombre remitía a una derrota acaecida veintidós años antes, y marcaba el fin de la “barbarie” enterrada en el mismo verde del parque.

Ante lo costoso de mantener edificios, desde fines de la década de 1870, se diseñaron exhibiciones temporarias en teatros y pabellones de exposiciones.<sup>21</sup> Paralelamente, se conformaron espacios para el estudio, armado y exhibición de colecciones fragmentadas de acuerdo con la especialización de los campos disciplinares organizados al interior de las asociaciones científicas:<sup>22</sup> estas prácticas contribuyeron a sobrellevar el problema edilicio, ya se tratara de construir nuevos o de adquirirlos antiguos para dotarlos de funcionalidad. Pero ¿qué características debería tener esa funcionalidad?

---

20 O. de Masi. *La reinención de la casa de la Independencia...*, op. cit., pp. 28-36.

21 “La exposición de Bellas Artes”, *La Nación*, 5 y 8 de octubre de 1878. Sobre exposiciones de objetos “históricos”, ver María Elida Blasco. “Comerciantes, coleccionistas e historiadores en el proceso de gestación y funcionamiento del Museo Histórico Nacional”, *Entrepasados*, N° 36-37, 2011, pp. 93-111.

22 Sobre la formación de colecciones de historia natural, arqueología y paleontología, ver Irina Podgorny. *El sendero del tiempo y de las causas accidentales. Los espacios de la prehistoria en la Argentina, 1850-1910*. Rosario, Prohistoria, 2009; Máximo Farro. *La formación del Museo de La Plata. Coleccionistas, comerciantes y naturalistas viajeros a fines del siglo XIX*. Rosario, Prohistoria, 2009. Sobre colecciones etnográficas, Sandra Tolosa y Lena Dávila. “Cuerpos silenciados. El ingreso de restos humanos al Museo Etnográfico entre 1904 y 1916 durante las campañas militares al Gran Chaco argentino”, *Corpus* 6, 2016; Andrea Pegoraro. *Las colecciones del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires: un episodio en la historia del americanismo en la Argentina, 1890-1927*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009 [inédita]. Sobre coleccionistas de arte, Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003; María Isabel Baldasarre. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006, y “Museo universalista y nacional. El lugar del arte argentino en las primeras décadas de vida institucional del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires”, *A Contracorriente*, vol. 3, N° 10, 2013, pp. 255-278; Ana Clarisa Agüero. *El espacio del arte. Una microhistoria del Museo Politécnico de Córdoba entre 1911 y 1916*. Universidad Nacional de Córdoba, 2009.



Figura 2. Plaza de la Victoria, Cabildo y Pirámide; c. 1871 [Fotografía de Isaac y César Biziolli]. Horacio Caride Bartons y Matías Ruiz Díaz. “Exposición ‘El Cabildo de Buenos Aires’”. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, 11 de octubre de 2016 [en línea] <http://www.iaa.fadu.uba.ar/?p=8467>.



Figura 3. Caserón de Rosas en 1876 cuando funcionaba el Colegio Militar. En Pablo S. Otero. “La residencia de Rosas en Palermo”, *La Prensa*, 19 de marzo de 2018 [en línea] <http://www.laprensa.com.ar/463276-La-residencia-de-Rosas-en-Palermo.note.aspx>.

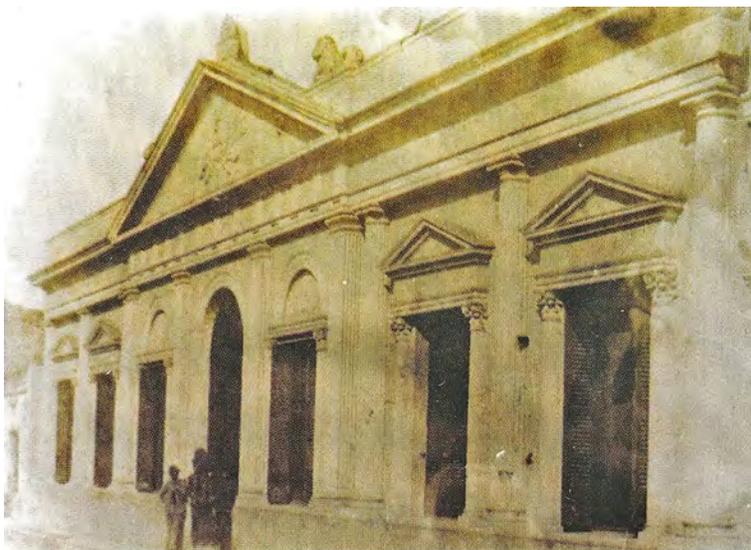


Figura 4. Fachada del Correo y Telégrafo, c. 1876. En su interior se conservaba el Salón de la Jura [Archivo Gráfico de la Casa Histórica de la Independencia]. En Juan Carlos Marinsalda y Patricia Fernández Murga. *La Casa. Su historia*. San Miguel de Tucumán, Asociación de Amigos del Museo Casa Histórica de la Independencia, 2005.

### **Valor histórico y valor de novedad. La modernización edilicia y los lugares de la memoria**

A las presiones para conservar el Salón de la Jura, se añadieron prácticas sustentadas en el derecho de uso público en un espacio que los funcionarios del gobierno nacional habían decidido que fuera oficina pública. Concretamente, durante la presidencia del tucumano Nicolás Avellaneda, los días cercanos al 9 de Julio la elite provincial comenzó a congregarse frente al Salón, situado en el interior de un inmueble con uso y fachada moderna.<sup>23</sup> Era una práctica inesperada y desafiante que, en las décadas siguientes, sería conducida por la asociación cultural de San Miguel de Tucumán, denominada Sociedad Sarmiento, y los

---

23 María Elida Blasco. "Productos culturales conmemorativos. La azarosa constitución de la Casa Histórica de la Independencia durante la década de 1940", *Anuario del IEHS*, N° 32, vol.1, 2017, pp. 51-73.

estudiantes universitarios:<sup>24</sup> mientras mostraba la posibilidad de convivencia entre los signos de la comunidad tradicional y las nuevas funciones del edificio moderno, sistematizaba rituales en torno al monumento y difundía un relato heroico del pasado nacional en el que la provincia ocupaba un rol relevante. Además, se instituía bajo el impacto de la Exposición Universal de Filadelfia, organizada en el marco del centenario de la declaración de independencia de los Estados Unidos, para lo cual el país del norte inauguró un museo nacional en el Independence Hall, donde cien años antes se había reunido la Asamblea.<sup>25</sup>

Mientras tanto, el edificio del Cabildo porteño dejó de funcionar como cárcel y sufrió su primera y significativa transformación para darle el nuevo destino como sede de los Tribunales de Justicia (ver figura 5). En 1879, el arquitecto Pedro Benoit borró los rasgos coloniales, elevó la torre y dotó al edificio de un estilo italianizante, similar al de la fachada de la casa-correo tucumana.<sup>26</sup>

Un año después, con la federalización de Buenos Aires y la decisión de Torcuato de Alvear de modernizarla, las controversias sobre la conservación edilicia se agudizaron. En 1882, por ejemplo, *La Nación* acompañaba la decisión de demoler la “recova vieja” y construir un paseo público: señalaba que había sido un estorbo a la “realización del pensamiento”, pero confiaba en que Alvear –entonces presidente de la Comisión Municipal– haría las reformas necesarias.<sup>27</sup> Efectivamente, días después, el ingeniero Juan O. Buschiazzo presentó un proyecto de paseo público y calculó el costo de la expropiación: valuaba el edificio en \$1.059.000 y el terreno en \$9.500.000. Lo que no decía – y lo señaló Pillado después– es que luego de que la familia Anchorena los poseyera por cuarenta y seis años, ambos valían cuarenta y cuatro veces más, sin que la recova sufriera mejoras notables. En realidad, el problema de los “conservadores” de edificios era la valorización de la tierra: ello quedó reflejado en la disputa entre los

---

24 Marcela Vignoli. “La Unión Universitaria de Buenos Aires y Córdoba en las peregrinaciones patrióticas a la Casa Histórica de Tucumán. Dramatización del pasado y sacralización de la Nación a fines del siglo XIX”, *Academia* 17, 2011, pp. 219-239.

25 También se organizó un museo en el Senate House de Nueva York, y en 1873 se había inaugurado el Washington’sHeadquarters, cuartel de George Washington en Nueva Jersey durante 1779 y 1780; Laurence Vail Coleman. *Historic House Museums*. Washington D.C., The American Association Of Museums, 1933, pp.3-4 y 150. La participación de la Argentina en la Exposición de Filadelfia, en Perla Zusman. “Negociando las imágenes de la Nación. Representaciones geográficas y participación Argentina en dos Exposiciones Universales estadounidenses (1876-1893)”, en A. I. Geraiges de Lemos y E. Galvani (orgs.): *Geografía. Tradições e Perspectivas. A presença de Pierre Monbeig*. São Paulo, Clacso-USP-Expressão Popular, 2009, pp. 269-290.

26 Fernando F. Gandolfi. “Tres destinos. La patria en ruinas”, *L’Ordinaire Latino-Americain* 212, Toulouse, 2010, pp. 127-156.

27 *La Nación*, 29 de julio de 1882. Tomado de J. A. Pillado. *Buenos Aires colonial...*, op. cit., p. 134.



Figura 5. Cabildo de Buenos Aires. Remodelación de Pedro Benoit; c. 1882 [Fotografía de Alejandro S. Witcomb]. Horacio Caride Bartons y Matías Ruiz Díaz. "Exposición 'El Cabildo de Buenos Aires'". Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, 11 de octubre de 2016 [en línea] <http://www.iaa.fadu.uba.ar/?p=8467>.

herederos de Nicolás Anchorena, quienes pedían \$20.000.000 por la finca, y los funcionarios municipales que se disponían a pagar \$7.000.000. Aun así, en agosto, el Congreso dictaminó la utilidad pública de los terrenos y autorizó a la Municipalidad a expropiarlos para la demolición (ver figura 6). El paisaje de Buenos Aires cambiaría para siempre, sobre todo porque en ese mismo año se derribó también el último pilar del Fuerte: el paso de la piqueta demoledora era condición para competir con la flamante y planificada capital de la provincia.



Figura 6. Ladrillo extraído de la Recova Vieja en 1884, decorado con una vista de la misma, llevado al Museo Histórico. En José A. Pillado. *Buenos Aires colonial: edificios y costumbres. Estudios históricos*. Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1910.

Aunque las reformas edilicias llevadas a cabo por el intendente Alvear (1883-1887) fueron ampliamente examinadas desde la historia urbana,<sup>28</sup> recordaremos tres iniciativas para contextualizarlas a la luz de otras vigentes. En primer lugar, la decisión de demoler la Pirámide de Mayo, en el marco de la reforma de la Plaza, y la encuesta de opinión promovida en 1883 por el Concejo Deliberante, y publicada en *La Nación*, sobre el destino que habría que dársele al artefacto.<sup>29</sup> Sobre ello conviene destacar las opiniones del expresidente Nicolás Avellaneda y del político, historiador y coleccionista oriental, Andrés Lamas, quienes sostuvieron la necesidad de conservarla exponiendo el conflicto moderno entre el “monumento histórico” en su forma original, que remitía a una memoria compartida entre sus creadores y las generaciones posteriores, y el “monumento artístico”, que proveía conocimiento y placer estético. Gorelik advirtió que esta distinción estaba en boga en Europa y se ajustaba a la diferenciación que el historiador del arte austríaco, Alois Riegl, expuso posteriormente en *El culto moderno a los monumentos*, publicado en 1903.<sup>30</sup> Aunque el estudio pormenorizado del amplio recorrido

28 Ver por ejemplo A. Gorelik. *La grilla y el parque...*, op. cit., pp. 85-124; Enrique Robira. *La transformación urbana de Buenos Aires: problemas, proyectos, realizaciones (1880-1890)*. Tesis doctoral. Universidad del Salvador, 2003; “La reformulación de los espacios símbolos tras la federalización de la ciudad de Buenos Aires (1880-1890)”, *Tiempo Histórico* 5, Santiago de Chile, 2012, pp. 37-53; Claudia Shmidt. *Palacios sin reyes. Arquitectura para la “capital permanente”*. Buenos Aires, 1880-1888. Rosario, Prohistoria, 2012.

29 Analizado en A. Gorelik. *La grilla y el parque...*, op. cit., pp. 102-115, y en S. Sigal. *La Plaza de Mayo...*, op. cit., pp. 203-213.

30 A. Gorelik. *La grilla y el parque...*, op. cit., p. 113, nota 92. Riegl clasifica los monumentos

intelectual, científico e historiográfico del multifacético Lamas durante el siglo XIX es aún una tarea pendiente para la historiografía, no debemos desdeñar el impacto de la circulación masiva de noticias internacionales entre el público argentino a causa de la ampliación del sistema de comunicación informativa a escala global.<sup>31</sup> Conviene destacar, entonces, que la discusión venía siendo formulada en el territorio nacional, sobre todo en torno al Salón de la Jura, expresión máxima de una idea de conservación que los políticos y estudiosos conocían.<sup>32</sup> Es probable que Lamas haya recuperado estas experiencias para dictaminar sobre la necesidad de preservar “esa” Pirámide que, según su criterio, ligaba a la comunidad nacional con su pasado conmemorativo.

En segundo lugar, la cuestión de los restos materiales en su estado originario relacionada con su opuesto: el programa modernizador de Alvear de transformar la Plaza de Mayo para que, escenificación mediante, captara la imagen de lo que la sociedad porteña “había dejado de ser” mientras producía un nuevo proceso de identificación, no ya con la ciudad, sino con la nación. Podría decirse que, desde el punto de vista del uso social del espacio urbano, el proyecto de Alvear anulaba la posibilidad de que algún resto material promoviera, en Buenos Aires, lo que sucedía en torno al Salón de la Jura, donde se conmemoraba “lo histórico dentro de lo moderno”, de manera fragmentaria y atomizada. No es extraño, entonces, que en marzo de 1884 se haya expropiado y demolido la Recova, y que el 25 del Mayo se haya celebrado en un espacio moderno y novedoso, similar a aquellos en los cuales Hobsbawm sitúa los procesos de invención de tradiciones, transformado ahora en “lugar de memoria” (ver figura 7).<sup>33</sup>

Finalmente, en el marco de la espectacular transformación urbana, la intención del Estado Municipal de comprar las casas donde habían

---

históricos en “intencionados” (cuando fueron creados con la intención de rememorar un momento del pasado) y “no intencionados” (cuando sus autores solo pretendían satisfacer necesidades prácticas o ideales, propias o de sus contemporáneos). Sin embargo, advierte que en ambos casos interesa la obra en su forma original, tal como surgió de la mano de su creador: allí radica su valor documental, que será tanto mayor cuanto menor sea la alteración sufrida en su estado originario. A. Riegl. *El culto moderno de los monumentos...*, op. cit., pp. 28-29 y 57-58.

31 Lila Caimari. “En el mundo-barrio. Circulación de noticias y expansión informativa en los diarios porteños del siglo XIX”, *Boletín de Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”* 49, 2018, pp. 81-116.

32 En septiembre de 1880 el exgobernador y diputado, Lidoro J. Quinteros, presentó un proyecto para reparar el estado lamentable del inmueble. O. de Masi. *La reinención de la Casa de la Independencia...*, op. cit., p. 34.

33 La definición de la Plaza de Mayo como “lugar de memoria” es de Gorelik, sustentado en Marc Augé y Pierre Nora. A. Gorelik. *La grilla y el parque...*, op. cit., p. 114; Eric Hobsbawm. “Introducción: la invención de la tradición”, en E. Hobsbawm y T. Ranger (eds.): *La invención de la tradición*. Barcelona, Crítica, 2002, pp. 7-21.



Figura 7. Vista de la Plaza de Mayo en 1888, demolida la Recova Vieja [Fotografía de Alejandro S. Witcomb]. En José A. Pillado. *Buenos Aires colonial: edificios y costumbres. Estudios históricos*. Buenos Aires, Cía. Sudamericana de Billetes de Banco, 1910.

sucedido acontecimientos notables de la historia patria o donde habían nacido, vivido o muerto personas de figuración histórica para convertirlas en espacios de uso público. Como analizamos, la empresa obligaba a expropiar inmuebles, lo que era oneroso para las arcas públicas. No hay evidencias de que ello se haya concretado, pero su planificación no es desdeñable: era el primer proyecto que sugería acciones de conservación sobre edificios apreciados por su valor y significado histórico, mientras proponía relegar a la historia del espacio público aglutinándola en torno a lugares, figuras y acontecimientos representativos para el Estado nación.

En el marco de las transformaciones urbanas que arrasaron con la ciudad tradicional, la expansión territorial de 1887, que terminó de convertir la capital en metrópoli, y las experiencias gestadas al calor de los debates sobre las reformas de Alvear, Andrés Lamas propuso acondicionar las salas altas del edificio del Cabildo para que allí funcione la sede de un museo histórico: era la primera vez en casi ochenta años, que se dotaba el interior del edificio de un valor asociado a los episodios de 1810, articulando relato historiográfico, espacio y prácticas festivas.<sup>34</sup>

---

34 Sobre el proyecto de Lamas, ver María Elida Blasco. "Comerciantes, coleccionistas...", *op. cit.* Recordemos que la conmemoración del 25 de Mayo se institucionalizó descentrando la atención del interior del edificio capitular; Lilia Ana Bertoni. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 79-120. También que la iniciativa de Lamas surgió

Anulaba la idea de separar la conmemoración del pasado de la renovada Plaza de Mayo, pero iba a tono con las propuestas que emergían en Estados Unidos, por ejemplo –donde se exhibía el interior de algunos edificios vinculados al proceso independentista–, e intentaba hacer confluir el uso rememorativo del lugar con la artificialidad moderna de la historia expuesta en el museo.

El proyecto de Lamas no se concretó. El presidente Juárez Celman reutilizó el edificio como sede del Banco Hipotecario Nacional; pero en 1889, se constituyó un primer museo municipal para alojar objetos relacionados con la Revolución de Mayo y la Independencia. El intendente nombró una comisión para proyectar su instalación, pero para no afectar dinero público, no asignó ninguna sede.<sup>35</sup> También designó al historiador Vicente Fidel López para señalar – y no ya adquirir– las casas donde habían sucedido acontecimientos notables de la historia patria. Pero la iniciativa tampoco pudo materializarse.<sup>36</sup>

El Museo Histórico de la Capital comenzó a funcionar en un local provisorio, pero en 1891, cuando el Banco Hipotecario se trasladó a un inmueble recientemente construido, volvió a considerarse acondicionar el edificio capitular para mudar el flamante Museo Histórico Nacional. Mientras Fidel López era ministro de Hacienda, se nombró una comisión para estudiar su restauración, pero no lograron concretar sus propósitos. Poco después, el edificio sufrió la demolición de tres de sus arcos y de la torre, para abrir la avenida de Mayo (ver figura 8). Otra vez, el museo perdía la oportunidad de ocupar el espacio que, para Lamas, había sido emblemático, pero que debido a sus transformaciones ya era irreconocible.

El problema edilicio, para los nuevos museos, no era original. Por entonces, la sede del Museo Nacional de Buenos Aires era un “vetusto caserón” a punto de “crujir”, que sepultaría bajo escombros las colecciones de fósiles y antigüedades, que un cronista se animaba a calificar de “patrimonio nacional”.<sup>37</sup> Suerte diferente corría el Museo Nacional de Bellas Artes, que desde su organización en 1895 funcionó en el moderno edificio de Au Bon Marché, de la calle Florida, junto a tiendas comerciales,

---

luego de que Vicente Fidel López publicara *La Gran Semana de Mayo de 1810* (1885), donde narra lo acontecido dentro y fuera del Cabildo.

35 Carolina M. Carman. *Los orígenes del Museo Histórico Nacional*. Buenos Aires, Prometeo, 2013.

36 En 1894, la Municipalidad colocó una placa en la casa de Nicolás Rodríguez Peña, donde vivía el jefe de Policía, emparentado con la familia propietaria. “La casa de Rodríguez Peña”, *Caras y Caretas* 34, 25 de mayo de 1899.

37 “En el museo nacional. Estado deplorable de nuestra tradicional institución científica”, *Caras y Caretas* 300, 2 de julio de 1904. Un análisis de los edificios del Museo Nacional de Buenos Aires y el Museo de La Plata, en I. Podgorny. *El sendero del tiempo...*, op. cit., pp. 191-227.



Figura 8. Fachada del Cabildo en 1913. Horacio Caride Bartons y Matías Ruiz Díaz. “Exposición ‘El Cabildo de Buenos Aires’”. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, 11 de octubre de 2016 [en línea] <http://www.iaa.fadu.uba.ar/?p=8467>.

galerías artísticas y *ateliers*.<sup>38</sup> Podría pensarse que este desequilibrio estímuló la búsqueda de alternativas para las demandas del director, Adolfo P. Carranza. Luego de pasar por varios edificios precarios, en 1897, el Museo Histórico Nacional se trasladó a un local de Parque Lezama: era una antigua casona no apta para alojar un museo, pero era más amplia que los locales anteriores, tenía parque y, en un futuro, podría ampliarse. En el marco de una ciudad “efímera”, en donde proliferaban soluciones e instalaciones transitorias, también los museos públicos se constituyeron en “espacios residuales” adaptables a edificios provisorios.<sup>39</sup>

Dada esta problemática, fue polémica la decisión del intendente Adolfo Bullrich, a principios de 1899, de dinamitar el caserón de

---

38 Laura Malosetti Costa. “Arte e Historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires”, *Historia Mexicana*, LX (1), 2010, 439-471; “Aesthetic Artefact Documents? Museums of Art and History in Late Nineteenth-Century Buenos Aires”, *Museum History Journal*, vol. 9, N° 1, 2016, pp. 108-120. En 1911, el museo fue trasladado al edificio que había alojado el envío argentino a la Exposición Universal de París de 1889 y que permaneció allí hasta 1932.

39 Jorge F. Liernur. “La ciudad efímera. Consideraciones sobre el aspecto material de Buenos Aires: 1870-1910”, en J. F. Liernur y G. Silvestri: *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1993, pp. 177-222; Los museos como espacios residuales en F. Aliata. “Museos en la Argentina...”, *op. cit.*

Palermo –símbolo de la “barbarie rosista”– a pesar de que el edificio había mostrado alto grado de adaptabilidad, de la cual se habían beneficiado los funcionarios anteriores, por lo que no interfería en el entorno paisajístico diseñado por el director de Paseos Públicos, Carlos Thays.<sup>40</sup> El proyecto se conoció en enero, dado que el intendente quería efectivizar el espectáculo el 3 de febrero, de manera de que coincidiera con la fecha conmemorativa y el nombre del parque. Rosas había muerto hacía más de veinte años, pero su casa volvió a ocupar la atención con pronunciamientos a favor y en contra de la iniciativa. *Caras y Caretas*, por ejemplo, denunció la actitud del intendente por demoler un inmueble que concebía “sugestivo y típico, característico de una época”, *útil* para los investigadores, y dedicó varias páginas a recopilar fotografías sobre el estado de otros edificios que aún quedaban en pie y que habían tenido alguna relación con Rosas.<sup>41</sup> Además, destacó “los espíritus cultivados” de Mitre, Sarmiento y Avellaneda, quienes habían salvado la casa de la destrucción; y para señalar el retraso ideológico que reflejaba la decisión, daba el ejemplo de Europa, donde las piquetas removían tierras y mares para recuperar monumentos y restos arqueológicos.<sup>42</sup> Esta ambigüedad respecto a la valoración de los restos materiales se vio reflejada en la ceremonia de demolición de lo que para algunos era un monumento. Según se afirma, algunos presentes se llevaron de recuerdo una rama del llamado Aromo del Perdón –el árbol bajo el cual, según se cuenta, se sentaba Manuelita para pedir a su padre indulgencia para algún condenado–, y otros pedían saber cuál había sido la habitación de Rosas para llevarse un ladrillo. Incluso Bullrich regaló al embajador de Estados Unidos un bastón hecho con madera del Aromo con la inscripción “Recuerdo de la dictadura de don Juan Manuel de Rosas”.<sup>43</sup> En síntesis, más allá del juicio negativo sobre Rosas, hasta sus enemigos querían sus objetos como “recuerdo”, no solo del acto relacionado con la demolición, sino del valor histórico que representaba en relación con un personaje que denostaban, pero que la memoria popular registraba que había conquistado la adhesión de amplios

---

40 Sobre el programa de Thays para paseos públicos, R. Cicerchia. *Raros artefactos...*, op. cit., pp. 53-69.

41 La casa natal, la casa de la Legación Inglesa, las ruinas de los calabozos de Santos Lugares, el caserío y palomar de Monte Caseros, entre otros. Fray Mocho. “Rosas, lo que queda en pie”, *Caras y Caretas* 18, 4 de febrero de 1899.

42 *Caras y Caretas* comenzó a publicarse en 1898 y disponía de secciones de información internacional donde daba cuenta de excavaciones arqueológicas, legislación y recuperación de monumentos y restos materiales, además de relevar el estado de los principales museos del mundo.

43 D. Schavelson y J. Ramos. *El caserón de Rosas...*, op. cit., pp. 189-190.

sectores sociales sesenta años antes, y que los debates historiográficos continuaban manteniendo dentro de la escena pública.<sup>44</sup>

Durante 1899 y 1900 se desarrolló otra polémica derivada del mismo caso, pero que involucraba un resto edilicio que se pretendía conservar a pesar de no tener utilidad práctica. Concretamente, se trató de la decisión de Bullrich de reemplazar el caserón por una ruina que trasladaría de San Ignacio Minía Palermo. La resolución era avalada por el director del Museo Nacional de Bellas Artes, Eduardo Schiaffino, preocupado por la desaparición de la “ruina histórica” evaluada por su “valor artístico”; pero generó reacciones adversas de Juan B. Ambrosetti quien, argumentando a favor del “presente arqueológico”, señalaba los inconvenientes de arrancarla del ambiente que la explicaba.<sup>45</sup> En 1899, los historiadores se sumaron a la discusión ante la noticia del descubrimiento de las ruinas de la casa natal de San Martín en Yapeyú (ver figura 9): a pesar de que algunos estudios certificaban su autenticidad, reconocían la imposibilidad de ser útil como inmueble o documento, así es que optaron por dejarla librada a la naturaleza y erigir en sus cercanías un monumento artístico “moderno” para uso conmemorativo.<sup>46</sup> Otra vez, qué hacer con los restos materiales en desuso obligaba a funcionarios y científicos a resolver de manera pragmática los intereses divergentes.<sup>47</sup>

Al calor de estos debates, el arquitecto uruguayo Joaquín M. Belgrano—sobrino de Manuel e inspector general de Arquitectura, del Ministerio de Obras Públicas de la Nación—diseñó un proyecto para proteger el Salón de la Jura:<sup>48</sup> recordemos que en 1896, el director de Correos y Telégrafos, Estanislao Zeballos, había retirado de allí la oficina pública, y la casa se sumió en el abandono. Ante esto, Belgrano

---

44 Una biografía de Rosas, que lo inscribe en su mundo relacional y en sus mutaciones reconstruyendo la matriz de relaciones objetivas en las que estuvo inmerso, en Raúl Fradkin y Jorge Gelman. *Juan Manuel de Rosas. La construcción de un liderazgo político*. Buenos Aires, Edhasa, 2015; referencias a la memoria de Rosas y el rosismo después de Caseros en pp. 11-27.

45 “Una ruina histórica” y “Las ruinas de Misiones”, *La Nación*, 4 y 7 de marzo de 1900.

46 Aunque el ingeniero Florencio de Basaldúa determinó el lugar de la casa, una comisión integrada por el director del Museo Histórico Nacional erigió un monumento inaugurado en octubre de 1899. Martiniano Leguizamón. *La casa natal de San Martín presentado a la Junta de Historia y Numismática Americana con documentos, vistas y planos aclaratorios*. Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Bancos, 1915.

47 En 1902, la Junta de Historia y Numismática Americana discutió sobre la destrucción de las ruinas de Tiahuanaco, en Bolivia; admitía que en la Argentina no quedaba en pie ningún monumento histórico y que hasta la Pirámide de Mayo había sido transformada continuando la idea de derribarla; pero consideraba que las ruinas eran más trascendentales para el estudio de la época “prehistórica de la América”. *Boletín de la Junta de Historia y Numismática Americana*, Vol. III, 1926, pp. 223 y 229.

48 Alberto David Leiva. “El Palacio Otamendi”. Instituto de Estudios Históricos de San Fernando de Buena Vista, 8 de julio de 2011 [en línea] <http://historiasanfernando.com.ar/el-palacio-otamendi/>.



Figura 9. Ruinas de la casa natal de San Martín, en Yapeyú. En *Caras y Caretas* 34, Buenos Aires, 25 de Mayo de 1899.

diseñó un proyecto de conservación siguiendo criterios modernos: un templete monumental para exhibir la sala en su estado original, pero aislada del resto de la construcción. Congruente con las ideas de Alvear, los restos materiales del pasado revolucionario quedarían fuera del espacio público moderno para ser mostrados en museos, pabellones o imágenes. Al igual que la Plaza de Mayo, ideaba una puesta en escena artificial, que mostraba la ruptura con un acontecimiento del “pasado lejano” recordado de manera iconográfica mediante los más variados soportes.<sup>49</sup> Pero también atendía las inquietudes de su compatriota Lamas, preocupado por la conservación de los restos originales dado su valor documental. Es probable que Belgrano y Lamas compartieran ámbitos de socialización de un lado y del otro del Río de la Plata; también, que intentaran hacer confluír sus intereses sobre la conservación de todo tipo de materialidad relacionada con el pasado.

Alejados de la función técnica, los cronistas de *Caras y Caretas* no perdían ocasión de denunciar la destrucción acelerada de “reliquias” propiciadas por los gobernantes de turno. Pero hacían notar que esta despreocupación era mayor en Buenos Aires. En el número especial dedicado a conmemorar el último 25 de Mayo del siglo XIX, por ejemplo, la revista recopiló información sobre el estado de los edificios relacionados con los episodios de 1810:<sup>50</sup> señaló las bóvedas del Cabildo —conservadas en partes y ocupadas por las dependencias de Tribunales— y la casa de Nicolás Rodríguez Peña, que solo mantenía en pie una pieza, la azotea y la ventana; también mencionó el Fuerte, “cuna de la civilización”, lamentando que “no se haya conservado siquiera como un recuerdo”. Como

49 En 1888, el Banco de Tucumán emitió billetes con el grabado de la antigua fachada de la casa que ya había sido demolida. En 1895, la Municipalidad de Rosario distribuyó láminas escolares con la misma imagen y la inscripción “Casa donde se juró la independencia argentina”. La lámina puede verse en el Museo Julio Marc de Rosario.

50 *Caras y Caretas* 34, 25 de mayo de 1899.

contrapartida, se ocupó de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia habitada por Santiago de Liniers, que entonces se conservaba en Córdoba. En efecto, al comenzar el nuevo siglo, *Caras y Caretas* diferenciaba positivamente la provincia mediterránea por la conservación de la fisonomía de las viejas ciudades coloniales.<sup>51</sup> Allí no se derribaban edificios, pero tampoco se discutía su conservación. Ello no solo contrastaba con la acelerada modernización edilicia porteña estimulada por la despreocupación de los funcionarios; también reflejaba los diferentes problemas, alternativas y soluciones ante la desigual valorización de la tierra.

## Conservación instrumental y construcciones de la historia nacional

Las prácticas sobre el Salón de la Jura, el dinamismo de la Sociedad Sarmiento, la reivindicación de Tucumán como centro económico regional y la recreación del mito de los industriales azucareros como benefactores de la patria posibilitaron que, en 1904, el gobierno nacional a cargo de Julio A. Roca concretara la demolición del edificio de fachada italiana y construyera el Pabellón de la Independencia, basado en el proyecto del fallecido arquitecto Belgrano.<sup>52</sup> Ahora, la sala se mostraría cuasi preservada —amputados alero, galerías y columnas— en una estructura monumental acorde a la modernización de la ciudad (ver figuras 10 y 11). Aunque la construcción del edificio fue analizada,<sup>53</sup> recordemos que era la primera solventada con dinero público fuera de Buenos Aires, destinada a preservar un artefacto del proceso independentista.

Mientras tanto, el Cabildo porteño enfrentaba nuevas propuestas de demolición. En 1905, la Comisión Municipal planeó derribarlo para construir un edificio acorde al nuevo diseño de la ciudad y alejar el pasado revolucionario del entramado urbano. De hecho, la fachada ya no se parecía en nada a la de 1810; pero tampoco daba sensación de ruptura con el pasado: la operación de localizar una nueva referencia simbólica se había obturado debido a su tradición de uso como asiento de reparticiones públicas. Ubicado a medio camino en esta disyuntiva, ahora la “salvación” provino del diputado Manuel J. Campos, quien

---

51 “Portfolio de curiosidades”, *Caras y Caretas* 115, 15 de diciembre de 1900.

52 Guillermina Leston, esposa de Alfredo Guzmán, político y propietario del Ingenio Concepción, solicitó la construcción a Emilio Civit, ministro de Obras Públicas. Sobre el desarrollo político y la transformación económica de Tucumán, María Celia Bravo. *Campesinos, azúcar y política: cañeros, acción corporativa y vida política en Tucumán (1895-1930)*. Rosario, Prohistoria, 2008, pp. 63-181.

53 O. de Masi. *La reinención de la Casa de la Independencia...*, op. cit., pp. 41-45.

propuso mantenerlo para solucionar la falta de sede del Museo Histórico Nacional: retomando ideas del fallecido Lamas, autorizaba reconstruir la fachada y la sala capitular para instalar un museo que debería inaugurarse antes del centenario.<sup>54</sup> El diputado conceptuó el edificio como “casa paterna de los argentinos”; pero el proyecto fue impugnado por los arquitectos, quienes, además de calificar el inmueble como “adefesio”, no podían ver la ciudad como escenario para la representación patriótica.<sup>55</sup>

Pero el impulso modernizador incluyó otros solares coloniales a los que sí dotó de destino de uso. El 26 de junio de 1906, en el 85 aniversario del nacimiento del recién fallecido Bartolomé Mitre, el Congreso sancionó la ley por la cual el Estado adquiría su casa porteña del siglo XVIII con destino a museo y biblioteca (ver figura 12).<sup>56</sup> Por entonces, la Capital Federal contaba con el Museo Histórico y la Biblioteca Nacional en edificios distantes porque eran instituciones separadas;<sup>57</sup> pero la asociación entre el museo y la biblioteca como indivisibles e inherentes a la función educativa, articulando dos fuentes del saber –los libros especializados y la exposición de objeto para un público amplio–, había sido ampliamente desarrollada en la Europa del siglo XIX y sustentaba ahora la idea de los intelectuales argentinos.<sup>58</sup> Al mismo tiempo, la iniciativa concretaba la idea de adquirir inmuebles vinculados a hombres “notables”, anunciada durante la intendencia de Alvear, y resolvía problemas prácticos congruentes con los estándares internacionales: qué hacer con los edificios por conservarse y cómo dotarlos de uso sacando provecho de las colecciones existentes.

La exhibición pública de ambientes domésticos no era una novedad en la Argentina. Sabemos que durante el siglo XIX era común que se convocara a visitar casas particulares de las familias de la elite para apreciar y comprar colecciones puestas en remate.<sup>59</sup> Sin

54 María Elida Blasco. “La intervención de los historiadores en la organización del Museo Histórico del Cabildo y la Revolución de Mayo (Buenos Aires – Argentina- 1938-1943)”, *Patrimonio e Memória*, Vol. 10, N° 1, Janeiro, junho, 2014, pp. 4-27.

55 A. Gorelik. *La grilla y el parque...*, op. cit., pp. 220-224.

56 Sobre el surgimiento y desarrollo del Museo Mitre, ver María Elida Blasco. “Producción, circulación y divulgación de conocimiento histórico en el Museo Mitre de la ciudad de Buenos Aires (1906-1946)”, *História da Historiografia* 20, 2016, pp. 31-47; “El legado mitrista. Museos, monumentos y manifestaciones de homenaje en la construcción del prócer Bartolomé Mitre”, *Prohistoria* 24, 2015, pp. 123-153.

57 La Biblioteca funcionaba en un edificio del barrio de San Telmo: se asemejaba a una iglesia y había sido construido por el arquitecto italiano Carlos Morra a fines del siglo XIX como sede de la Lotería Nacional.

58 En un trabajo pionero, Constantín incluyó la asociación entre museo y biblioteca aplicada al museo santafesino Rosa Galisteo de Rodríguez, inaugurado en 1922; María Teresa Constantín. “El hombre propone...y la época dispone. O cómo se dibujó el perfil del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez”, *Porto Arte*, vol. 10, N° 18, 1999, pp. 83-94.

59 Ver, por ejemplo, “La casa museo del Dr. Varela”, *La Nación*, 7 de mayo de 1870.



Figura 10. Pabellón de la Independencia [Ministerio de Obras Públicas, 1907]. En Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública (CeDIAP) [http://cdi.mecon.gob.ar/bases/cediap1/0366/F0366-MOP/0366-00162\\_W.jpg](http://cdi.mecon.gob.ar/bases/cediap1/0366/F0366-MOP/0366-00162_W.jpg).



Figura 11. Salón de la Jura dentro del Pabellón de la Independencia [Ministerio de Obras Públicas, 1907]. En Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública (CeDIAP) [http://cdi.mecon.gob.ar/bases/cediap1/0366/F0366-MOP/0366-00532\\_W.jpg](http://cdi.mecon.gob.ar/bases/cediap1/0366/F0366-MOP/0366-00532_W.jpg).



Figura 12. Fachada de la casa de Mitre s/f. En *La Nación*, 4 de enero de 1945.

embargo, en la casa de Mitre se proponía conservar el ambiente privado tal como había sido en la época del fallecido, prestando especial atención al cuidado de la biblioteca: este tipo de exhibición estaba más relacionada con las casas-museos que por entonces proliferaban en Europa y Estados Unidos. En 1847, por ejemplo, los comités de Stratford y Londres habían adquirido y declarado monumento nacional la casa natal del escritor, dramaturgo y poeta inglés William Shakespeare (1564-1616), y la restauraron con el objetivo de conservar el aspecto y carácter que debía haber tenido en el siglo xvi.<sup>60</sup> En 1859, en Frankfurt, se inauguró un museo en la casa donde había nacido y vivido el escritor alemán Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832);<sup>61</sup> mientras la vivienda parisina del dramaturgo francés Victor Hugo (1802-1885) se inauguró como museo en 1902, en el marco de los homenajes por el centenario de su nacimiento. Pero fue sin duda en Estados Unidos donde las casas-museos proliferaban a un ritmo más

60 Benito Pérez Galdós. "La casa de Shakespeare", *Caras y Caretas* 917, 29 de abril de 1916.

61 En 1909, Rojas señaló la importancia de este museo en la formación del sentido histórico de los alumnos alemanes; Ricardo Rojas. *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*. Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1909, p. 219.

acelerado: si hacia 1895 se habían inaugurado una veintena, hacia 1910 eran un centenar.<sup>62</sup>

Finalmente, la compra de la casa de Mitre imitaba las prácticas conmemorativas alemanas e italianas que glorificaban a Otto von Bismarck y Giuseppe Garibaldi como héroes contemporáneos, artífices de la unidad.<sup>63</sup> En este marco, era la primera adquisición que dotaba de utilidad pública un inmueble que se valorizaba por su relación con un contemporáneo devenido “padre” de la unión nacional.<sup>64</sup> La casa era expulsada del terreno inamovible de la memoria para ser incluida dentro del dominio de la historia.

Tres meses después de la compra, y ante el fracaso del proyecto de acondicionar el edificio capitular, se retomó la cuestión de la sede del Museo Histórico. El diputado Mariano de Vedia proyectó comprar un terreno para levantar un edificio: también propuso la inversión de dinero –poco más de la mitad que lo pagado por la casa de Mitre– y estableció un plazo de cuatro años para culminar la obra.<sup>65</sup> Definió el museo como “depósito sagrado de las reliquias de la nación” y pidió construir un edificio acorde a su destino, similar a un templo al que debería dársele el título de “Casa de la Patria”. No señaló proyectos anteriores sobre adquisición de casas y tampoco consideró rescatar el edificio capitular: propuso desvincular el museo de ese inmueble, y dejó entrever que el modelo a seguir era el edificio del Museo de la Plata, construido en la década de 1880 exclusivamente para ese propósito. El proyecto se aprobó en la Comisión de Obras Públicas y días después, los diputados Luis María Campos y Francisco Seguí lo defendieron. Este último recordó que el asunto ya había sido tratado, que las sanciones anteriores no habían tenido valor y que era indispensable una resolución. El proyecto aprobado fue enviado al Senado, pero la ley no se materializó.<sup>66</sup>

En julio de 1908, la idea de honrar lo contemporáneo fue incentivada por el político italiano Enrico Ferri: en una conferencia dada en Buenos Aires, el socialista calificó de “bochornoso” el estado de abandono al

---

62 Laurence Vail Coleman. *Historic House Museums...*, op. cit., pp. 3-4, 18 y 150.

63 R. Rojas. *La restauración nacionalista...*, op. cit., p. 457.

64 Míguez interpreta que con la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay comenzó a decaer el papel que Mitre había adquirido luego de Pavón, y que este proceso engarzó con la construcción de la figura de prócer. Eduardo Míguez. Bartolomé Mitre, *entre la nación y la historia*. Buenos Aires, Edhasa, 2018, pp. 16 y 279-431.

65 Congreso Nacional. *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1906. Tomo I. Sesiones Ordinarias. Abril 22-septiembre 28*. Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, Buenos Aires, 1907, p. 867. Mariano de Vedia pertenecía a la familia Mitre y conocía los trámites de adquisición de la casa.

66 Congreso Nacional. *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1906...*, op. cit., pp. 957, 998, 1037-1038. Cita en p. 1038.

que estaba sometida la casa de Sarmiento en San Juan, y alertó sobre la importancia de preservar los espacios físicos donde había trabajado Mitre.<sup>67</sup> Sus palabras hacían mella en un debate político que todavía encendía pasiones, no solo en el ámbito historiográfico: ¿era Urquiza o Mitre el autor de la unidad? La disputa se materializaba en el espacio, y la recuperación de la casa del patricio era el puntapié para la discordia.

A principios de 1909, se había acordado que la inversión de fondos públicos para la construcción de edificios para museos no era prioritario, y que la compra de la casa de Mitre no era solución aplicable a edificios representativos de los años previos a la organización del Estado Nacional. El diagnóstico se reflejó en tres episodios. En primer lugar, la ley para preparar la celebración del Centenario no mencionaba la palabra “museo”, y en cuanto a la adquisición de casas, solo proponía la de San Martín en Boulogne Sur-Mer.<sup>68</sup> En segundo lugar, se demolió la casa natal de Manuel Belgrano, en el centro porteño, propiedad del político e historiador Julio Peña: en vez de comprarla para conmemorar al año siguiente el 140° aniversario del nacimiento del prócer, se consideró que la patria se vería honrada si el intendente Manuel J. Guiraldes presenciaba el inicio de la demolición y si Peña donaba las rejas, los picaportes, las puertas y el aljibe al Museo Histórico.<sup>69</sup> Finalmente, tomó estado público el dictamen de Ricardo Rojas sobre la falta de trascendentalismo que caracterizaba a la Argentina. En *La restauración nacionalista* cuestionó que la municipalidad hubiera demolido parte del Cabildo y los herederos de Rodríguez Peña, loteado “el solar de la revolución”, mientras recordó las expresiones de Ferri hacia la casa de Sarmiento.<sup>70</sup> Rojas enfatizaba en la importancia de recuperar los restos materiales como lo hacían en Europa, sobre todo la arquitectura, que traducía la emoción colectiva y sintetizaba el espíritu de la civilización. En su programa de educación nacionalista instaba a preservar un abanico de artefactos, no solo los vinculados al período de la independencia; pero ¿cómo materializarlos en un país que no acordaba sobre los personajes y hechos que simbolizaban la unión nacional?

En el marco de la disputa por imponer a Mitre o Urquiza, por establecer si el gran acontecimiento había sido Caseros o Pavón, y sopesar el

---

67 Sobre la casa de Sarmiento, R. Rojas. *La restauración nacionalista...*, op. cit., p. 53. Sobre Mitre, Martiniano Leguizamón. *Urquiza y la casa del acuerdo. Contribución histórica*. Joaquín Sesé, 1909, p. X.

68 *Guía-Programa de los festejos oficiales del Centenario*. Buenos Aires, Talleres Heliográficos de Ortega y Radaelli, 1910, pp. 25-27.

69 “Demolición de una casa histórica”, *Caras y Caretas* 545, 6 de marzo de 1909. Referencia al episodio en A. Gorelik. *La grilla y el parque...*, op. cit., pp. 219-220.

70 R. Rojas. *La restauración nacionalista...*, op. cit., p. 452.

protagonismo de Buenos Aires y las provincias, el 13 de agosto de 1909 el diputado Aquiles González Oliver presentó un proyecto a la legislatura de la provincia de Buenos Aires declarando de utilidad pública la casa donde se habían reunido los gobernadores pactantes del Acuerdo de San Nicolás, para sede de museo y biblioteca (ver figura 13).<sup>71</sup> Para el historiador entrerriano Martiniano Leguizamón, el argumento era el siguiente:

si la gratitud nacional ha conservado para admiración y ejemplo de las generaciones venideras la sala del Congreso de Tucumán(...) es oportuno y bien inspirado este proyecto que manda expropiar la casa (...) destinándola a una biblioteca pública con el nombre de General Urquiza, a cuya iniciativa se debió la asamblea de gobernadores que tuvo su coronamiento en la convención de Santa Fe, con la constitución federal de 1853, y las breves reformas exigidas por los representantes de Buenos Aires en la convención del 60 aceptadas por la influencia personal de Urquiza.<sup>72</sup>

El proyecto tomaba como antecedente la conservación del Salón de la Jura y, sin mencionarla, también la de la casa de Mitre.<sup>73</sup> En un contexto en el cual las familias propietarias de inmuebles “históricos” eran parte del gobierno que debía proyectar y regular su uso con criterio federal, la intención era sumar un nuevo museo y una biblioteca en San Nicolás para equilibrar la existencia de los institutos de Buenos Aires vinculados a Mitre. Por otro lado, para Leguizamón, la iniciativa se inspiraba en un propósito de “reparación histórica”, ya que el monumento que estaba siendo esculpido en Bruselas para erigir frente al Congreso Nacional recordaba a los congresales de 1813 y 1816, olvidando a los de 1853. Para el homenaje se contaba con el apoyo de uno de los herederos de Urquiza, que donaría el dinero para adquirir la finca, restando al Estado acondicionarla y comprar las obras para la biblioteca. Además, el entrerriano diagnosticaba que el paso del tiempo había apaciguado las pasiones combativas; sin embargo, las rivalidades suscitadas años antes en torno a la erección de los monumentos a Mitre, en Buenos Aires, y a Urquiza, en Paraná, deberían haberlo precavido de supervivencia, que ahora resurgía en el recinto enmascarada sobre el debate respecto al nombre de la biblioteca.<sup>74</sup>

---

71 “San Nicolás, la Casa del Acuerdo”, *Caras y Caretas* 591, 29 de enero de 1910.

72 M. Leguizamón. *Urquiza y la casa del acuerdo...*, op. cit., pp. 2-3.

73 El inmueble ocupado por Urquiza era del juez de paz Pedro Ilurralde, un tucumano que en 1874 volvió a su provincia para asumir como gobernador en momentos en donde el gobierno nacional, a cargo de su compatriota Nicolás Avellaneda, compraba la propiedad, demolía la mayor parte y construía un edificio destinado a correo. “Casa del Acuerdo. Historia de don Pedro Ilurralde”, *El Norte*, 25 de marzo de 2015 [en línea] [http://diarioelnorte.com.ar/nota50946\\_casa-del-acuerdo-historia-de-don-pedro-ilurralde.html](http://diarioelnorte.com.ar/nota50946_casa-del-acuerdo-historia-de-don-pedro-ilurralde.html).

74 Los argumentos giraban en torno a discusiones sobre la indumentaria de Urquiza en la Batalla de Caseros, lo que para Leguizamón reflejaba el peso de las tradiciones orales,



Figura 13. Fachada de la Casa del Acuerdo de San Nicolás. En Martiniano Leguizamón. *Urquiza y la casa del acuerdo. Contribución histórica*. Joaquín Sesé, 1909.

Es probable que las repercusiones de la discusión, sumadas a la compra de la casa de Mitre y a los señalamientos de Ferri y Rojas sobre la de Sarmiento, llegaran a oídos de los sanjuaninos que ideaban los actos por el centenario del nacimiento de Sarmiento, a celebrarse en febrero de 1911. En septiembre de 1909 presentaron un proyecto que pedía a los poderes de la Nación declarar “monumento nacional” la finca de Sarmiento para convertirla también en museo y biblioteca (ver figura 14).<sup>75</sup> Recordemos que San Juan ya contaba con un museo en la casa del coleccionista y comerciante Agustín Gnecco, cuyos objetos estaban siendo trasladados a Buenos Aires para la Exposición del Centenario, tramitándose también su donación al Estado provincial.<sup>76</sup>

Ni la compra de la casa de San Nicolás ni la de la finca sanjuanina fueron resueltas ese año, ya que la elite dirigente pretendía conmemorar

---

parciales y sin sustento documental sobre el relato de la etapa comprendida entre 1852 y 1860. M. Leguizamón. *Urquiza y la casa del acuerdo...*, op. cit., p. 9.

<sup>75</sup> Oscar de Masi. *Cuatro moradas sarmientinas con declaratoria nacional*. Buenos Aires, Eustylos, 2011, pp. 13-20; Juan A. Mariel Erosbate. *Casa natal de Domingo Faustino Sarmiento. Mirar fundando una nueva mirada*. Facultad de Filosofía, Humanidades y Arte, Universidad Nacional de San Juan, 2004, pp. 13-35.

<sup>76</sup> Soledad Biasatti. “Redes de Coleccionismo en la Argentina. Objetos arqueológicos viajando en tren desde San Juan a Luján”, *Corpus*, vol. 6, N° 2, 2016.



Figura 14. Casa natal de Sarmiento en 1900. En *Argentina Patrimonial. Memorias de un pueblo*, 14 de marzo de 2013 [en línea] <http://argentinapatrimonial.blogspot.com/2013/03/casa-de-sarmiento.html>.

el Centenario celebrando la modernidad.<sup>77</sup> Inmersas en este clima de ideas, en diciembre de 1909, las mujeres de la elite porteña nucleadas en la Sociedad Damas de Caridad, vinculada a San Vicente de Paul, organizaron una fiesta caritativa donde se reconstruyó la Plaza de Mayo de 1810 en tamaño natural “ajustada a la verdad histórica”, comprendiendo todos sus edificios.<sup>78</sup> Además, en el montaje escenográfico intervinieron personas de la elite disfrazadas de “personajes célebres” que según informaba la prensa, cruzarían “del Cabildo a la Catedral o de la policía al Fuerte” y realizarían fiestas en la casa de la familia Escalada evocando a las de antaño. El espectáculo duró varios días —desde el 25 de diciembre de 1909 hasta el 10 de enero de 1910— para recaudar dinero

77 Un panorama de las condiciones edilicias en la época, en Patricia S. Méndez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “Buenos Aires en el Centenario: edificación de la nación y la nación edificada”, *Apuntes*, vol. 19, N° 2, 2006, pp. 216-227.

78 “La Plaza de Mayo de 1810. Su reconstrucción exacta”, *Caras y Caretas* 583, 4 de diciembre de 1909.

de entradas y “kioscos de beneficencia” que luego utilizaron para pagar el alquiler del espacio y concretar obras de caridad. Pero lo llamativo fue el lugar de realización: los jardines del Pabellón de las Rosas, un destacado salón de tango y espectáculos teatrales, en un edificio señorial ubicado en la avenida Alvear del barrio de Recoleta. Según *Caras y Caretas*, la reconstrucción de la Plaza de Mayo estuvo a cargo de “la empresa”, lo cual indica que fue confeccionada por fuera del ámbito intelectual e historiográfico y muy cerca de las empresas de espectáculo destinadas a entretener a la aristocracia porteña: se trató de una atracción novedosa con baile, orquesta, cena, exhibición y evocación histórica teatralizada, como no se veía en otros lugares de Buenos Aires.<sup>79</sup> En efecto, en esos días, la Plaza de Mayo de 1810 reforzó su carácter de “lugar de memoria”, recreada y exhibida de manera artificial, en privado y sin nostalgia por los tiempos revolucionarios recordados mediante el espectáculo y la museografía, para no obstaculizar el progreso.<sup>80</sup>

Por otro lado, atentos a la llegada a Buenos Aires de delegaciones extranjeras por los festejos del Centenario, los funcionarios se vieron obligados a acondicionar el modesto edificio capitular que alojaba a la Cámara de Apelaciones y que contrastaba con el Pabellón de la Independencia en Tucumán. La Comisión Nacional del Centenario convocó a la Junta de Historia y Numismática Americana presidida por Enrique Peña, para proyectarla exhibición de la Sala Capitular y señalar casas y sitios históricos vinculados a “la gloria de la patria”.<sup>81</sup> Aun con poco tiempo y presupuesto, los historiadores aceptaron abrir la sala para no quedar excluidos de los festejos.<sup>82</sup> En abril discutieron posibilidades, ya que el espacio había sido completamente modificado en su forma y decoración: Antonio Dellepiane propuso exhibirlo tal como estaba, sumando objetos que habían pertenecido al Cabildo y ahora conservaba el Museo Histórico Nacional. La idea era compartida por Francisco Moreno, José A. Pillado y otros miembros, pero no conformaba al etnógrafo Juan B. Ambrosetti, quien opinaba que debía exponerse como era en 1810: ante la duda, se designó una comisión integrada por Jorge Echayde, José Marcó del Pont y Adolfo

---

79 “La reconstrucción de la Plaza de Mayo de 1810”, *Caras y Caretas* 584, 11 de diciembre de 1909.

80 *Caras y Caretas* describió lo sucedido el 18 de diciembre de 1909 y el 1º, 8 y 15 de enero de 1910.

81 Acta, 3 de abril de 1910. *Boletín de la Junta de Historia y Numismática Americana*. vol. V, 1928, pp. 215-216. La descripción que sigue se ajusta a esta fuente.

82 Las diferentes dimensiones de la conmemoración en Fernando Devoto. “Conmemoraciones poliédricas: acerca del primer Centenario en la Argentina”, en N. Pagano y M. Rodríguez (comps.): *Conmemoraciones, patrimonio, y usos del pasado. La elaboración social de la experiencia histórica*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2014, pp. 17-36.

P. Carranza para encaminar el debate y materializar el proyecto. En cuanto al señalamiento de casas, Pillado recordó que en la casa de Nicolás Rodríguez Peña se había colocado una placa que luego hubo que retirar y llevar al Museo Histórico porque el nuevo propietario se opuso a mantenerla, y señaló la dificultad de ubicar las fincas por haber sido derribadas o sus terrenos fraccionados; mientras tanto, Roberto Lehmann Nitsche recordó que en Alemania se realizaban prácticas análogas. Se decidió aceptar el encargo, aun a sabiendas de que en lo inmediato no se llevaría a cabo.

La primera iniciativa logró concretarse. El 22 de mayo, los hombres de la Cámara Civil de la Suprema Corte de Justicia y la comitiva oficial se retrataron en la Sala Capitular, en torno al estrado adornado con candelabros y un crucifijo de pie, sumado al escudo de Armas en el dosel, reconstruyendo una escena de época.<sup>83</sup> El estrado, el escudo y la lámina de Oro habían sido trasladados desde el Museo Histórico Nacional. Las sillas, las alfombras, los escaños, los cortinados y los revestimientos de las paredes eran de la catedral y habían llegado a la sala por gestiones de Carlos Ortiz Basualdo, delegado de la Comisión Nacional del Centenario.<sup>84</sup> Sin embargo, la representación dentro del Cabildo fue efímera, y pasadas las fiestas volvió a plantearse la posibilidad de derribar el edificio. Tampoco la fachada con sus múltiples reformas era atractiva: los artistas la retrataban como imaginaban que era en 1810, obviando las remodelaciones arquitectónicas.<sup>85</sup> El señalamiento de casas históricas no se concretó; tampoco se compró la casa de San Martín en Francia, porque los propietarios fijaron un precio alto que obligó a un homenaje mediante la estatuaría.<sup>86</sup> Aun así, y en el marco de la asunción de un nuevo gobierno, continuaron discutiéndose propuestas para recordar a los prohombres contemporáneos.

Se proyectó adquirir la casa donde había vivido Sarmiento en Buenos

---

83 *PBT* 287, 28 de mayo de 1910. Agradezco a Mariana Katz el haber facilitado el material. Información sobre la exhibición en "Celebración del centenario. Programa de festejos en todo el país", *La Nación*, 12 de mayo de 1910. *Memoria de la Comisión del Centenario...*, op. cit., pp. 118-119 y 173.

84 En 1896, Basualdo se casó con Matilde de Anchorena uniendo a dos de las familias más ricas de Buenos Aires. Es probable que los objetos prestados por la catedral hayan sido utilizado en la boda para adornar la iglesia. Leandro Losada. *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, pp. 221-222. El otro delegado de la Comisión Nacional era Ernesto Pellegrini, hermano del ex presidente Carlos Pellegrini.

85 Ver el óleo del 25 de Mayo de 1810 con el pueblo manifestando frente al Cabildo, que Luis Sánchez de la Peña pintó en 1909, y *Cabildo Abierto. 25 de Mayo de 1810*, de Francisco Fortuny, c. 1910.

86 Resolución sobre señalamiento de casas en *Boletín de la Junta de Historia y Numismática Americana* Vol. V, 1928, pp. 241. Sobre la casa de San Martín *Memoria de la Comisión del Centenario...*, op. cit., p. 40.

Aires, para transformarla en museo.<sup>87</sup> Y se constituyó una Comisión Central Pro Centenario con políticos sanjuaninos que presentaron, defendieron y aprobaron un proyecto de ley en el Congreso que establecía que la casa natal sería “monumento” y sede de un museo y biblioteca.<sup>88</sup> Según los defensores de la iniciativa, era un inmueble modesto y preservado que urgía adecuar al uso social que imponían los contingentes que acudían a verlo. Era evidente que las prácticas tucumanas del siglo XIX en torno al Salón de la Jura, y las más cercanas sobre la casa de Mitre, habían impactado también en San Juan.

La casa sanjuanina era el segundo edificio vinculado a un hombre público que se proponía conservar en su estado original como sede de museo y biblioteca—recordando el infructuoso proyecto de la Casa del Acuerdo—; pero era el primero en considerarse “monumento nacional” pasible de ser expropiado, utilizándose por primera vez estos términos en documentos oficiales para identificar una construcción del pasado preservada con destino de usos múltiples. Un último dato contribuye a evidenciar el progresivo proceso de reflexión y dominio técnico y jurídico sobre valoración de casas históricas. Finalizado el trámite parlamentario, el Poder Ejecutivo ordenó convenir la compra con las herederas; pero los peritos asignaron un precio y las mujeres se negaron a aceptarlo argumentando que debía considerarse también el “valor histórico”:<sup>89</sup> más aún, cuando se les solicitó que ellas fijaran el monto, se rehusaron dejándolo a criterio de los funcionarios. La decisión trasladó el problema al presidente de la Nación, quien determinó que el valor histórico era el doble del original. ¿Cuánto y cómo afectó la operación la declaratoria de monumento?, ¿por qué la casa de Mitre ubicada en el centro porteño, con una superficie mucho mayor y excelente estado de conservación, no había sido declarada de este modo? Los interrogantes se multiplican, y futuras investigaciones deberán resolverlos.

---

87 “El Museo Sarmiento”, *La Nación*, 30 de octubre de 1910

88 Los presidentes honorarios eran el presidente Roque Sáenz Peña, el gobernador Carlos Sarmiento, el presidente del Consejo Nacional de Educación José María Ramos Mejía y los rectores de las universidades. Los senadores Enrique Godoy y Moisés A. Garramuño presentaron y defendieron el proyecto. *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos* 1, 1939, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, pp. 77-82. Congreso Nacional. *Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores. Año 1910. Tomo 1. Sesiones Ordinarias*. Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico El Comercio, 1910, p. 435. *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1910. Tomo II. Sesiones Ordinarias. Agosto-septiembre*. Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico El Comercio, 1910, pp. 62-63 y 329.

89 *Boletín Oficial de la República Argentina*, 24 de Enero de 1911. De Masi ya señaló el temprano concepto de valor histórico como medida para la cotización del inmueble. O. de Masi. *Cuatro moradas sarmientinas...*, op. cit., pp. 14-15.

## Conclusión

En 1903, Alois Riegl advertía que en el siglo XIX había predominado el valor histórico de los monumentos, y en el XX lo haría el valor de antigüedad, adversario de la “novedad” que fascinaba a las masas: concluía que esta controversia constituía la característica central de la modernidad y lo hacía sustentado en sus conocimientos académicos como historiador del arte y en sus experiencias y reflexiones como conservador de museos y presidente de la Comisión Central Imperial y Real de Monumentos Históricos y Artísticos de Austria. Lejos de intentar establecer vinculaciones entre la obra del autor y el disímil contexto cultural de la Argentina —una propuesta de análisis mucho más abarcativa que, de hecho, estimula un conjunto de interrogantes para futuras investigaciones—, el artículo pretendió sustentarse en esta interpretación para explorar viejos problemas con nuevos enfoques que articulen la historia de las prácticas sociales, los intereses que las propiciaban y las matrices ideológicas que las nutrían, en un marco temporal y espacial definido. Concretamente, comprobamos que en la Argentina algunas prácticas se desarrollaban de acuerdo con las estrategias y soluciones adoptadas para satisfacer necesidades más o menos inmediatas en un contexto de organización estatal incipiente, aunque sin situarse al margen del tratamiento que se daba en algunos países con larga historia y modernización acelerada, como Inglaterra, Francia, Italia, Alemania o los Estados Unidos, donde la conmemoración del centenario de la independencia había activado diferentes propuestas de recuperación y conservación de restos materiales.

Desde 1852, los funcionarios del Estado de Buenos Aires resolvieron de modo gradual problemas de orden práctico que involucraban intereses privados y estatales, en función del contexto político local. Progresivamente, en el marco de unificación política de las décadas de 1860 y 1870, adoptó valor histórico el salón donde se había declarado la independencia; pero esa valoración surgió primero desde la propiedad del inmueble, y al calor de la elaboración de relatos sobre el pasado nacional, involucró a la élite tucumana, que presionó a los funcionarios para preservar un vestigio que se consideraba depositario de una identidad más amplia que la aglutinada en torno a Buenos Aires. En la década de 1880, estas experiencias promovieron otras, como la modernización arquitectónica de la Plaza de Mayo, que a su vez enmarcó los debates sobre el destino de la Pirámide y dieron nacimiento a nuevos interrogantes sobre cómo y dónde exhibir la materialidad dispersa de un período de la historia —el período revolucionario— que, en el contexto de afirmación del Estado nación, consideraban necesario que cristalizara en “lugares de memoria”.

Las soluciones ensayadas durante la década siguiente no fueron homogéneas, y en términos generales se ajustaban a los modelos museográficos y expositivos predominantes en Europa, aunque en un contexto de menor desarrollo del aparato estatal e incipiente separación de campos disciplinares: en este marco se discutió sobre qué hacer con el edificio capitular, la sede del Museo Histórico Nacional, los tipos de ruinas, el Salón de la Jura y la casa de Rosas.

Entre 1900 y 1910 se exploraron y financiaron nuevas formas de exhibir restos materiales del período revolucionario: se propició el incremento de colecciones en el Museo Histórico, se edificó el Pabellón de la Independencia, se reconstruyó la Plaza de Mayo en otro espacio y se abrió la Sala Capitular. A su vez, se dotó de valor instrumental a otros inmuebles relacionados con quienes habían ejercido la presidencia entre 1862 y 1874, es decir, en los años previos a la llegada al poder de la elite dirigente nucleada en el Partido Autonomista Nacional, que parecía presentarse como “lo contemporáneo” en oposición a “lo histórico”: se adquirió la casa de Mitre en Buenos Aires y la de Sarmiento en San Juan, para preservar no solo objetos representativos de la actuación cívica, política y militar de estos hombres, sino también documentos y libros vinculados al legado cultural e intelectual. Vemos, entonces, que más allá de los intereses de los antiguos propietarios, las características disímiles de los inmuebles y del espacio donde se erigían, la dirigencia del Estado Nacional propició preservar y dotar de uso edificios vinculados a hombres destacados por su actuación en los años de la unificación, reflejando la autocelebración de las elites provinciales que se asumían y reconocían protagonistas del proceso.<sup>90</sup> El episodio que reflejó la discusión sobre una historia en construcción fue el “desacuerdo” en torno a la adquisición de la Casa del Acuerdo: tal vez la prevalencia del mitrismo como fuerza política y el episodio más fortuito de la longevidad del patricio impactaran en lo tardío de los consensos respecto a si el autor de la unificación era Urquiza o Mitre. Aun así, la materialidad edilicia remitía a consolidar un imaginario de pasado nacional, federal y constitucional que se proyectaba al futuro de la mano de una elite dirigente que se asumía artífice de la unidad.

---

90 En Francia, la extensión de la noción de patrimonio respondió a un orden cronológico: de las obras de la Antigüedad se pasó a aquellas de la Edad Media rehabilitadas en el siglo XIX y, luego, a las producciones del período moderno y contemporáneo. Nathalie Heinich. “La fábrica del patrimonio. Apertura y extensión del corpus patrimonial: del gran monumento al objeto cotidiano”, trans. Diana Carolina Ruiz y Andrés Ávila Gómez, *Apuntes*, vol. 27, N° 2, 2014, pp. 8-25.



# TAREA

## **AVANCES DE INVESTIGACIÓN**

Alcantud, Almudena; Didier Niquet, Nicolás; Azahara Rodríguez Rodríguez, Medina; Mas-Barberà, Xavier. "Optimización y aplicación de prótesis 3D mediante tecnologías físico-digitales como solución para la restauración de faltantes en escultura", *TAREA 5* (5), pp. 218-233.

## RESUMEN

El siguiente trabajo de investigación tiene por objetivo optimizar y aplicar prótesis 3D en fases de reposición de faltantes en escultura y ornamentos. Las tecnologías digitales comienzan a tener su hueco en distintos sectores industriales y, en el campo de la conservación y restauración de bienes culturales, se convierten en una alternativa a las técnicas convencionales con el uso de tecnología 3D durante las fases de reconstrucción de volumen. La intervención se desarrolla sobre un faltante localizado en la testa de una escultura de alabastro que representa a san Antonio Abad. Para ello, se llevaron a cabo distintas fases: registro 3D mediante un escáner Go!SCAN50 Creaform, el modelado digital mediante Zbrush® y la impresión del prototipo de prótesis en 3D mediante una impresora Form2. Asimismo, dicha prótesis es unida al original por medio de sistemas magnéticos de acuerdo con el modelo teórico optimizado. Los resultados obtenidos ponen de manifiesto el carácter no invasivo, reversible y reconocible de la intervención. En definitiva, el uso de prótesis 3D usando tecnologías físico-digitales como solución en la restauración de faltantes de escultura se muestra como un método viable, reversible y eficaz.

**Palabras clave:** *Prótesis 3D, sistemas magnéticos, escaneado 3D, impresión 3D, modelado digital.*

## ABSTRACT

"Optimization and Application of 3D Prosthesis Using Physical-Digital Technologies as a Solution for the Restoration of Missing Parts on Sculpture"

In this paper we present an optimized method for the use of 3D prostheses in the reconstruction of damaged sculptures and ornaments. The use of digital technologies has become increasingly important in many industrial sectors. In the field of Conservation and Restoration of Cultural Heritage, they have become an alternative to conventional techniques, e.g. with the use of 3D technology during the volume reconstruction phases. Here, this method is applied to replace the missing part of the head of an alabaster sculpture (*San Antonio Abad*), which consist of different stages. First, the damaged sculpture was digitized using with the *Go!SCAN50* scanner (*Creaform*) and a 3D model was created. Then, a digital model of the missing piece was created using the digital sculpting tool *Zbrush*. This 3D prototype model of the prosthesis was printed with a *Form2* printer. Finally, the prosthesis was attached to the original sculpture by a magnetic system, according to a previously calculated optimized theoretical model. This approach is characterised by its non-invasive and reversible character. Moreover, the prosthesis is also discreetly recognizable, thus meeting all the requirements of the principles of responsible restoration. In short, it can be shown that the use of 3D prostheses with physical-digital technologies as a solution for the restoration of missing parts of sculptures is a viable and effective method.

**Key words:** *3D prosthesis, magnetic systems, 3D scanning, 3D printing, digital modelling.*

## Optimización y aplicación de prótesis 3D

Mediante tecnologías físico-digitales como solución para la restauración de faltantes en escultura

Almudena Alcantud,<sup>1</sup> Nicolás Didier Niquet,<sup>2</sup> Medina Azahara Rodríguez Rodríguez<sup>3</sup> y Xavier Mas-Barberà<sup>4</sup>

En la actualidad, los medios tecnológicos experimentan una etapa marcada por importantes avances, así como la aparición de herramientas creativas e innovadoras que amplían el abanico de posibilidades a un rango inimaginable.

El desarrollo de soluciones tecnológicas en el sector industrial ha perfeccionado los procesos de fabricación y la eficiencia en las fases de actuación/intervención. Un caso destacado resulta en el ámbito médico, donde la tecnología permite obtener, a partir de la tomografía axial computarizada (TAC), una réplica 3D del hueso u órgano

---

1 Conservadora restauradora *freelance*. dena.gandia@gmail.com.

2 Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio. Universitat Politècnica de València/ Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Facultad de Bellas Artes). Universitat Politècnica de València.

3 Conservadora restauradora *freelance*.

4 Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio. Universitat Politècnica de València/ Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Facultad de Bellas Artes). Universitat Politècnica de València.

del paciente de modo que pueda conocerse, manipularse y practicarse previamente a la intervención quirúrgica.

Pero también empiezan a incorporarse estas herramientas en ámbitos donde, como en la conservación y restauración de bienes culturales, todavía impera una corriente más convencional. Si bien a pesar de que en este campo se emplean métodos científicos que analizan en profundidad los materiales constituyentes de las obras de arte y sus alteraciones, la metodología de intervención no ha avanzado de manera significativa en las últimas décadas.

La reintegración volumétrica mediante prótesis, tema que aquí se trata, es una de las fases que más controversia genera entre los distintos profesionales del patrimonio por su influencia en la lectura estética de la obra. Existen diversas teorías sobre la realización de reconstrucciones, reposiciones y/o copias. No obstante, todas tienen un punto en común, es un tratamiento que debe ser totalmente reversible y que no afecte al original en caso de sustitución.<sup>5</sup> El conjunto de necesidades y el estado de conservación de la obra, sumado al contexto histórico y al valor artístico-formal, son indicadores que influyen evidentemente en el método de intervención tomado por el restaurador.

Según el procedimiento habitual, en los casos donde la superficie a reconstruir ocupa un espacio reducido dentro del objeto, se emplea un mortero directamente en la zona del faltante, donde se adapta y ajusta *in situ*. Si la superficie es de mayor tamaño, también se puede modelar el fragmento sobre la superficie para obtener un molde y la posterior prótesis, que se une al original mediante pernos de sostén.<sup>6</sup> Sin embargo, estas técnicas implican durante la intervención un contacto frecuente con el original que comporta determinados riesgos de deterioro.

La presente investigación es el resultado de una búsqueda de soluciones innovadoras en el proceso restaurativo de obras con pérdidas de volumen. El propósito del proyecto es ciertamente reconstituir la morfología sin actuar directamente sobre la obra. Esta labor ha sido posible mediante el empleo de herramientas de fabricación digital apoyadas con técnicas convencionales de reconstrucción.<sup>7</sup>

De igual modo, se ha buscado un método de adhesión de la prótesis menos invasivo. Para ello, se ha utilizado un conjunto de sistemas magnéticos reversibles y respetuosos con la obra de arte. La fuerza que han

---

5 X. Mas-Barberà. *Conservación y Restauración de Materiales Pétreos: Diagnóstico y Tratamientos*. Valencia, Universitat Politècnica de València, 2010, p. 139.

6 *Ibid.*

7 C. Caple. *Conservation Skills: Judgement, Method and Decision Making*. London/New York, Routledge, 2000.

de hacer los imanes se ha calculado mediante un procedimiento físico, un modelo teórico desarrollado previamente para este tipo de intervenciones.<sup>8</sup> El uso de los imanes en conservación y restauración se puede dividir en tres grupos: los empleados para sistemas expositivos,<sup>9</sup> los utilizados como herramienta en procesos restaurativos<sup>10</sup> y los usados como sistema de unión de fragmentos y prótesis.<sup>11</sup>

Asimismo, en este estudio, la digitalización de la obra durante el proceso de escaneado 3D constituye en sí un proyecto al tratarse de una operación que permite disponer de un registro completo de la obra. Esta documentación digital mejora el estudio del bien cultural generando un repositorio permanente y de alta fidelidad conforme a la conservación preventiva.

El escaneado 3D complementa el proceso de modelado digital, el cual, entre sus muchas ventajas, permite la obtención de diferentes tipologías de prótesis. La impresión 3D de fragmentos supone el paso definitivo o, por el contrario, el paso previo a la posterior realización de moldes y ulterior positivado mediante pastas o morteros. Durante la fase de toma de decisiones se analizan y se presta atención a los distintos criterios funcionales y estéticos, de este modo se elige la opción más adecuada en la reintegración volumétrica de la obra.

El estudio se realiza sobre una escultura que representa a san Antonio Abad (58 x 27,5 x 19 cm). Muestra sus atributos característicos, el libro y el cerdo,<sup>12</sup> también el bastón que no se conserva. Viste con el hábito de color marrón y blanco con capucha correspondiente a la Orden de los Antonianos a la cual pertenecía.

La obra, datada en el siglo XVII, manifiesta una escasa calidad artística. Probablemente pueda tratarse de una talla de la etapa inicial de un artista o de un aprendiz de taller, gremio o escuela. Está realizada en

---

8 X. Mas Barberà et al. "Development of a methodology for the restoration of stone sculpture using magnets", en Hughes, J. y Howind, T. (eds.): *Science and Art: A Future for Stone: Proceedings of the 13th International Congress on the Deterioration and Conservation of Stone*, vol. 2. Paisley, University of the West of Scotland, 2016, pp. 871-878.

9 Gwen Spicer. "Defying Gravity with Magnetism", *AIC News* 35, noviembre, 2010, pp. 1-5; Deanna Hovey. "Short Communication: Simple and invisible solutions using rare earth disc magnets in mountmaking", *Journal of the American Institute for Conservation*, 51:1, 2012, pp. 51-58.

10 Tammy Jordan. "Using Magnets as a Conservation Tool: A New Look at Tension Drying Damaged Vellum Documents", *The Book and Paper Group Annual* 30, 2011, pp. 47-55.

11 Andrew Oddy y Sara Carroll. *Reversibility, does it exist?* London, British Museum, 1999, p. 180; Kristen Watson Adsit. "An Attractive Alternative: The Use of Magnets to Conserve Homer by John Chamberlain", *WAAC Newsletter* 33, May 2011, pp. 16-21; Paola Franca Lorenzi y Franca Sorella. "Il San Giovannino restituito. El San Juanito restituido", en: Maria Cristina Impronta: *Collana problemi di conservazione e restauro. Il San Giovannino di Ubeda restituito. El San Juanito de Ubeda restituido*. Firenze, Edifir, 2014, pp. 101-126.

12 L. Réau. *Iconografía Del Arte Cristiano. Tomo 2. Volumen 3, Iconografía De Los Santos: A-F*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997-2000.

alabastro policromado, y tanto la procedencia de este material como el autor de la escultura es desconocida.

Desde el punto de vista del estado de conservación destaca, en rasgos generales, el oscurecimiento que predomina en toda la escultura. Ello podría deberse a la oxidación del barniz y a la acumulación de diversa suciedad superficial depositada a lo largo de los años. También, es evidente que la figura ha sido repintada en su totalidad. La imagen tiene serias pérdidas de soporte en la cabeza del santo, concretamente en la parte superior de la mejilla izquierda próxima al ojo. Además, muestra una pérdida total de la oreja, la parte trasera de la cabeza y la mano derecha. El libro sufre lagunas importantes en ambas esquinas y, también, varios daños en la cabeza del cerdo.

El método de trabajo se centró, en primer lugar, en la búsqueda de documentación acerca de la escultura,<sup>13</sup> a pesar de la escasez de datos existentes. El *modus operandi* del desarrollo de todo el proyecto de obtención de la prótesis se describe a continuación.

## **Digitalización de la escultura**

La digitalización se realiza por medio del escáner 3D, que recopila la información del exterior y la transforma en coordenadas tridimensionales. Estas, agrupadas en una nube de puntos, forman una malla de superficie que genera la textura del objeto.

Para el escaneado de la escultura (figura 1) se utilizó un escáner Go!SCAN50, de la compañía canadiense Creaform,<sup>14</sup> firma pionera en el desarrollo de sistemas de metrología y digitalización 3D. Se trata de un escáner láser portátil de altas prestaciones, de luz blanca, preparado para aplicarse en objetos de tamaño medio-grande, con el que se obtiene una nube de puntos de precisión milimétrica con respecto a la obra original a escala 1:1 y a color. La toma de datos y su tratamiento se llevan a cabo mediante el software VXelements® y la aplicación VXmodel®, ambos programas desarrollados por la misma empresa específicamente para el manejo de su tecnología.

Finalmente, la interfaz permite visualizar los resultados en tiempo real con gran nivel de detalle. La información recogida directamente

---

13 Jasmina Prada-Lorente. *Estudio de policromía en soporte pétreo. Análisis y teorías*. Trabajo final de Maestría en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València, 2010.

14 Página web de la empresa: <https://www.creaform3d.com/es> [Fecha de consulta: 10 septiembre 2017].

resulta ventajosa, de modo que nos asegura documentar todas las zonas evitando agujeros en el modelo. La exploración es muy rápida y eficaz, con óptimos resultados. Una vez terminado el proceso de toma de datos, el resultado es una malla hermética y fotorrealista, con pequeñas zonas ciegas y ruido que deben repararse. El software VXelements® hace uso de algoritmos basados en la recepción de información específica del escáner para optimizar el resultado final.



Figura 1. Fase de registro 3D de la escultura San Antonio Abad mediante escáner Go!SCAN50, de la empresa Creafom. Obsérvese la visualización digital del proceso de escaneado en tiempo real.

## Modelado 3D de la prótesis

El archivo se exporta a un software de modelado 3D denominado ZBrush®, desarrollado por la compañía Pixologic.<sup>15</sup> La particularidad de este programa reside en el concepto de modelar digitalmente un trozo de arcilla, es decir, como si se manipulara este material de manera convencional, pero en un medio virtual (figura 2).

---

15 Página web de la compañía: <http://pixologic.com> [Fecha de consulta: 10 septiembre 2017].

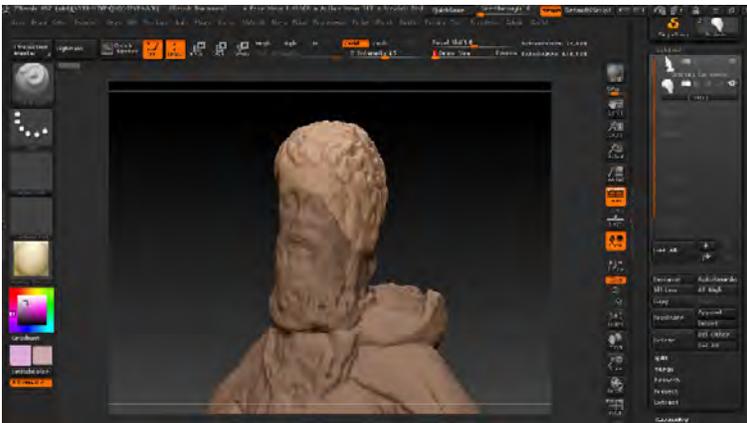
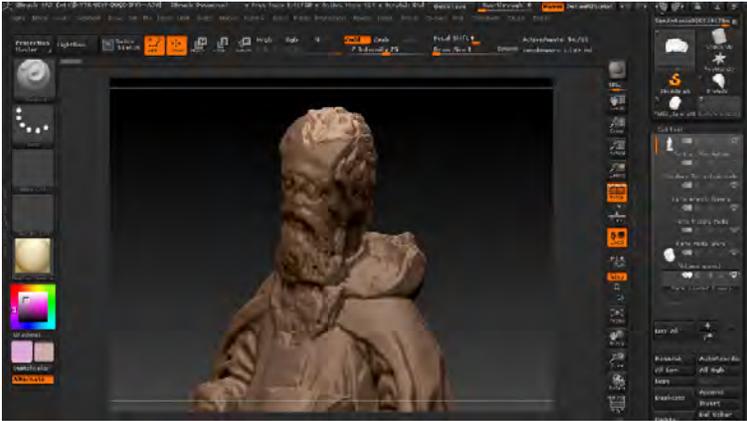


Figura 2. Fase de modelado con ZBrush®. Arriba: Vista de la testa en proceso de modelado digital; Abajo: Vista final del fragmento de testa reconstruido digitalmente.

En términos prácticos, y para el caso que nos ocupa, se han aprovechado las características morfológicas de la escultura para reconstruir la zona faltante. El modelado digital permite elaborar variantes de una misma prótesis modificando zonas y rehaciendo otras con el fin de conseguir un modelo acorde al fin deseado. ZBrush® trabaja con dimensiones inferiores al volumen real de la escultura<sup>16</sup> de manera que, una vez terminado el modelo, el archivo es exportado a un software de impresión en el que se reajustan los parámetros dimensionales. En este

16 W. Robson. *Essential ZBrush*. Plano, Texas, Wordware, 2008.

sentido, se toman las medidas registradas en el proceso de escaneo 3D. Esta metodología de trabajo asegura que cualquier prótesis modelada en 3D se ajuste al tamaño original de la obra.

## **Impresión 3D**

Para la realización del prototipo se ha optado por la técnica de estereolitografía (SLA).<sup>17</sup> El proceso consiste, a grandes rasgos, en la obtención de un objeto volumétrico por fabricación aditiva de resina fotosensible. Esta se encuentra en estado líquido y se endurece en contacto con un láser de luz UV que, capa tras capa, va formando el volumen previamente establecido (figura 3A).

La razón principal por la que se ha empleado esta tecnología es el alto grado de detalle que ofrece, pues, como se ha mencionado anteriormente, la prótesis debe ajustarse perfectamente a la zona de fractura de la obra original.

En este caso, se ha usado una impresora Form2 (figura 3B) de la compañía Formlabs.<sup>18</sup> Se trata de una impresora 3D “de oficina” de altas prestaciones, pensada para ser muy fiable a la hora de imprimir piezas que requieren un margen de deformación muy reducido, aspecto que la diferencia de otras tecnologías en cuanto a la realización de una prótesis de estas características. Además, el material de impresión (resina Grey Form2) es estable, ligero, resistente a nivel mecánico (figura 4) y presenta algunas características óptimas para ser imprimado y coloreado.

## **Diversas alternativas como resultado final de la reconstrucción volumétrica**

Una vez obtenida la prótesis SLA impresa en 3D, resultan varias soluciones añadidas. Por un lado, dicha prótesis resulta la pieza definitiva como objeto de reposición, el cual se ajusta en color al soporte original. Por otro, la prótesis es el medio a partir del cual se obtienen otras réplicas mediante la realización de moldes y ulterior positivado con pastas o morteros (figura 5A).

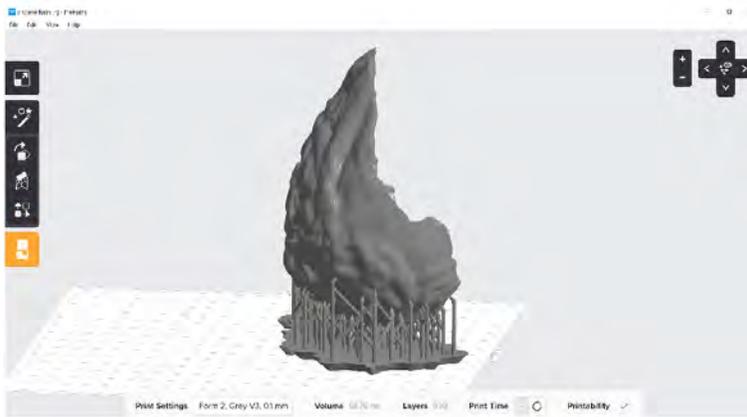
---

17 M. Berchon y B. Luyt. *La impresión 3D: Guía definitiva para makers, diseñadores, estudiantes, profesionales, artistas y manitas en general*. Barcelona, Gustavo Gili, 2016.

18 Página web: <https://www.formlabs.com/3d-printers/form-2> [Fecha de consulta: 10 septiembre 2017].



Figura 3. Técnica de la estereolitografía (SLA). A) Esquema del funcionamiento de la SLA <a href="https://formlabs.com/fr/blog/ultimate-guide-to-stereolithography-sla-3d-printing/#sla-systems">https://formlabs.com/fr/blog/ultimate-guide-to-stereolithography-sla-3d-printing/#sla-systems</a>; B) Impresora SLA Form2.

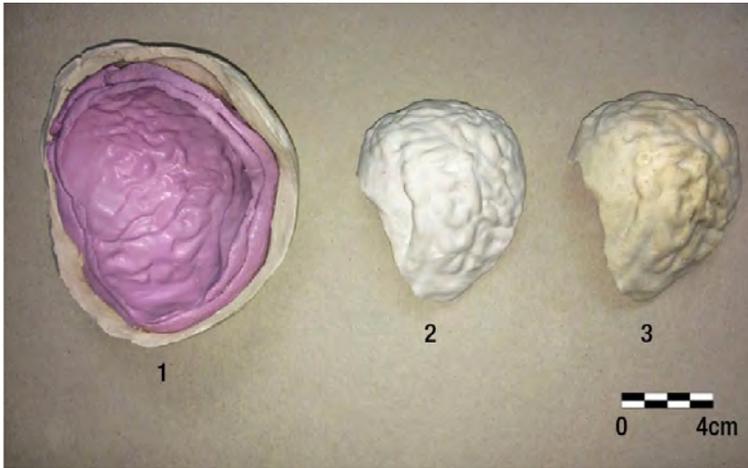


A



B

Figura 4. Prótesis generada. A) Vista de la prótesis digital calculada en Preform®, software de optimización de la Impresora Form2; B) Prótesis impresa con resina grey form2, vista externa e interna de la testa, en esta última se aprecia la zona en negativo de la zona de fractura.



A



B

Figura 5. Obtención de variaciones de prótesis a partir de la prótesis digital impresa en 3D. A) Molde de silicona y caja rígida (1), prótesis de escayola Alamo 70 (2) y mortero sintético (3); B) Coloreado de las prótesis a modo de mancha neutra: prótesis impresa SLA (1), prótesis de escayola Alamo 70 (2) y mortero sintético (3).

Los dos procedimientos son perfectamente aceptables según los principios de la conservación y restauración, por su reversibilidad, respeto, reconocimiento, mínima intervención y tratamiento no invasivo.

Paralelamente, el moldeado convencional se realizó con elastómeros silicónicos (pasta de silicona Equinox 38<sup>®</sup> de Smooth-On<sup>19</sup> y caja rígida de escayola Alamo 50), mientras que en el proceso de reposición se emplearon materiales inorgánicos (escayola Alamo 70) y morteros sintéticos compuestos por un conglomerante (resina poliéster Ferpol 1973),<sup>20</sup> cargas inertes (árido de alabastro 800 micras) y pigmentos inorgánicos (colores tierra) en una proporción 1:1 a peso (conglomerante: carga).<sup>21</sup> Finalmente, las prótesis obtenidas se han coloreado a modo de mancha neutra (figura 5B).

## Sistemas magnéticos como método de unión menos invasivo

En cuanto a la unión de la prótesis, esta se ha llevado a cabo mediante sistemas magnéticos. Para este caso concreto de unión de la testa en la zona de fractura, se ha calculado el modelo teórico desarrollado basado en las leyes de la estática.<sup>22</sup> En este sentido, se busca tanto el equilibrio de fuerzas como el equilibrio de momentos para saber la fuerza necesaria que han de hacer los imanes fijados, y conseguir así, una unión estable.<sup>23</sup>

---

19 Página web: <https://www.smooth-on.com> [Fecha de consulta: 10 septiembre 2017].

20 Página web: <http://www.feroca.com/es> [Fecha de consulta: 10 septiembre 2017].

21 Corpas Iglesias F. A. *et al.* "Caracterización del material compuesto mármol-poliéster", *Materiales de construcción* 52 (268), 2002, pp. 65-71. En línea. Disponible en: <http://materconstrucc.revistas.csic.es/index.php/materconstrucc/article/view/318/366> [Fecha de consulta: 10 septiembre 2017]; J. Roig Salom *et al.* "SEM/EDX and vis-spectrophotometry study of the stability of resin-bound mortars used for casting replicas and filling missing parts of historic stone fountains", *Analytical and Bioanalytical Chemistry* 375 (9), 2003, pp. 1176-1181. En línea. Disponible en: <http://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2Fs00216-003-1826-0.pdf> [Fecha de consulta: 10 septiembre 2017]; M. Muthukumar y D. Mohan. "Studies on polymer concretes base on optimized aggregate mix proportion", *Science direct* 40 (9), 2004, pp. 2167-2177. En línea. Disponible en: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0014305704001727> [Fecha de consulta: 10 septiembre 2017]; Y. Peraza Zurita. *Biodeterioro por microalgas en Fuentes de mármol*. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, 2004; X. Mas Barberà. *Estudio y caracterización de Morteros Compuestos, para su aplicación en intervenciones de sellados, reposiciones y réplicas, de elementos pétreos escultórico-ornamentales*. Tesis doctoral. Valencia, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de San Carles, 2006.

22 M. A. Rodríguez *et al.* "Estudio de sistemas magnéticos a base de imanes para uniones de fragmentos y prótesis a la obra original escultórica", en *La Ciencia y el Arte V. Ciencias y tecnologías aplicadas a la conservación del patrimonio*. Madrid, Editorial Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, 2015, pp. 121-135.

23 X. Mas Barberà *et al.* "Development of a methodology for the restoration of stone sculpture

Para el cálculo del modelo teórico, se toman las características principales de las prótesis que deben unirse a la testa de la escultura, que son: una masa de 69 g para la prótesis, realizada con resina sintética por impresión 3D SLA; 64 g para la prótesis con mortero sintético de alabastro y 79 g para la prótesis en escayola Alamo 70. Todas ellas miden 7 x 6 cm (alto por ancho), la sección de la testa es 7 x 5 cm aproximadamente, y forma ángulo de 30°. Además, el coeficiente de rozamiento es el parámetro necesario para aplicar el modelo<sup>24</sup> y se toma el valor de la escayola ( $\mu = 0,86$ ) para todas las prótesis, dada la afinidad con la obra real de alabastro.

De acuerdo con el modelo teórico,<sup>25</sup> se obtuvo, en el caso de las prótesis (tomando como masa media de las tres 0,071 kg) (figura 6):

Para la ecuación correspondiente al equilibrio de fuerzas:

$$F = \frac{P}{\mu} = \frac{0,071 * 9,81}{0,86} = 0,81 \text{ N}$$

Para la ecuación correspondiente al equilibrio de momentos:  $\alpha$

$$F = \frac{P d_2 \cos \alpha}{d_1} = \frac{0,70 * 3 * 0,87}{5} = 0,37 \text{ N}$$

Teniendo en cuenta la geometría de la pieza, los resultados determinaron que era necesario aplicar como mínimo una fuerza de 0,81 N para que la unión fuese estable. Se decidió colocar la prótesis con dos imanes S-04-01,5-N de 3,43 N, cada uno, para aportar un margen de seguridad. Los imanes fueron suministrados por la compañía Supermagnete<sup>26</sup> y adheridos con Paraloid B-72. La colocación fue en una configuración antiparalela, minimizando el campo magnético en el exterior (figura 7).

Finalmente, en la figura 8 se muestra la intervención finalizada con la prótesis obtenida mediante SLA unida a la pieza mediante sistemas magnéticos.<sup>27</sup>

---

using magnets", *op. cit.*

24 Medina Azahara Rodríguez Rodríguez. *Análisis de sistemas magnéticos aplicados a uniones de fragmentos*. Tesis doctoral. Valencia, Universitat Politècnica de València, 2017, p. 208.

25 *Ibid.*

26 Página web: <https://www.supermagnete.es/company> [Fecha de consulta: 10 septiembre 2017].

27 Para ver el proceso, puede consultar el video en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=2BdaSZ8NUzE>.

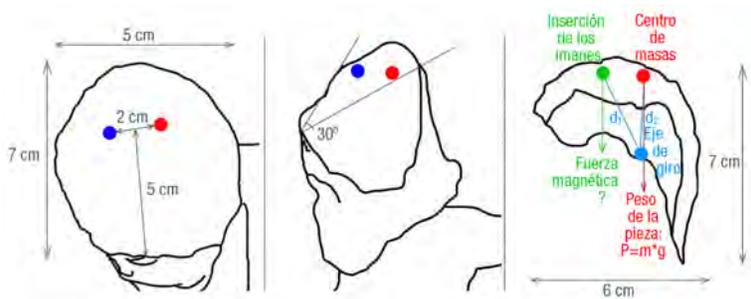


Figura 6. Aplicación del modelo teórico al caso del San Antonio Abad.



Figura 7. Prótesis SLA coloreada y ajuste de los sistemas magnéticos.

## Conclusiones

Este trabajo de investigación pone de manifiesto la implementación de un nuevo método de reintegración volumétrica en escultura. Sin duda, las nuevas tecnologías 3D plantean nuevas posibilidades procedimentales y de exploración en el campo de la conservación y restauración del patrimonio cultural.

El proyecto digital desarrollado amplía las posibilidades en los acabados de las prótesis, donde pueden aplicarse diferentes criterios de intervención y elegirse el que finalmente se adapte mejor a la obra. Además, el software de modelado 3D puede almacenar patrones y/o texturas de partes del original, de modo que la reconstrucción resulte más fiel a la factura del artista.

Esta investigación demuestra que la obra no sufre riesgos durante la intervención de reconstrucción. La información obtenida durante el registro 3D y posterior modelado digital reduce el contacto con la obra y elimina la totalidad de los riesgos que podrían producirse durante su manipulación (desprendimientos de material original, rasguños, frotamientos, roces, entre otros).

La obtención de la prótesis por impresión 3D, así como el uso de técnicas convencionales de moldeado y reproducción mediante pastas y morteros, devuelven la lectura estética a la escultura y reafirman el principio de reversibilidad.

El uso de sistemas físicos de sujeción mediante sistemas magnéticos confirma la viabilidad del sistema para unir prótesis en una obra original. Se presenta el modelo teórico que permite la unión de forma óptima y sencilla a partir de las características estructurales de los fragmentos por unir (medidas, forma, posición y coeficiente de rozamiento). En general, su aplicación resulta viable, reversible y eficaz.

Finalmente, se considera muy interesante averiguar, en próximas investigaciones, cómo interactúan los materiales de la impresión 3D en contacto con los materiales constituyentes de la obra original, en cuanto al envejecimiento y degradación se refiere.

## Agradecimientos

Los autores agradecen a todas aquellas personas e instituciones que han hecho posible el desarrollo de este innovador trabajo de investigación, especialmente a la compañía Creaform por su inestimable contribución



A



B

Figura 8. Prótesis SLA coloreada colocada en la testa y unida mediante sistemas magnéticos. A) Vista lateral; B) Vista frontal. Obsérvese el ajuste exacto entre el original y la prótesis.

Romero, Cecilia Soledad. “*El papel rosa*, del contenedor a la exhibición”, *TAREA* 5 (5), pp. 234-246.

## RESUMEN

El hallazgo fortuito de la obra *El papel rosa*, firmada por Mónica Soler Vicens, en un contenedor de basura a comienzos del 2017, inició una investigación histórica sobre la particular autora y su carrera artística. A mediados del mismo año se dio comienzo a las tareas de restauración, en aras de restablecer su potencial visual seriamente afectado por una densa capa de suciedad y deformaciones en el soporte. El reconocimiento de la obra de arte como tal, la investigación y las intervenciones realizadas ayudaron a otorgar a la obra y a su autora, el valor a su labor artística y recorrido profesional.

**Palabras clave:** *Hallazgo, deshechos, restauración, potencial, arte.*

## ABSTRACT

“*El Papel Rosa*, From the Container to the Exhibition”

The accidental finding of the painting *El papel rosa* in a disposal container, signed by Monica Soler Vicens, at the beginning of 2017, started an historical investigation about the particular author and her artistic career. At the middle of the same year, it began the restoration works, in order to reestablish his visual potential, which was seriously affected by a dense coating of dirt and deformation on the support. The recognition of an artistic work as such, the investigation and treatment, it help to give to the painting and author, the value of her artistic career and professional background

**Key words:** *Finding, disposal, restoration, potential, art.*

## ***El papel rosa,* del contenedor a la exhibición**

**Cecilia Soledad Romero<sup>1</sup>**

El caso que se estudia a continuación presenta características particulares que, más allá de sus cualidades materiales, nos condujeron a reflexiones acerca del lugar y rol que ocupan los discípulos en la trasmisión de la técnica artística.

Si bien los ejes principales estudio se basaron en el diagnóstico y tratamiento de restauración de la obra *El papel rosa*, de Mónica Soler Vicens, realizado en el transcurso del 2017 en los talleres de TAREA IIPC, la investigación involucró la pesquisa y registro de obras que nos permitieron identificar las etapas de la artista, así como también profundizar en su recorrido personal y profesional.

En ocasiones la carrera de los artistas puede ser ingrata, por lo que pocos consiguen el éxito en términos de venta, así que la dedicación, las horas de trabajo, el aprendizaje, no siempre son garantía de consagración. Mónica Soler Vicens es un ejemplo de ello, una mujer que desarrolló su carrera a la sombra de su gran maestro, Emilio Pettoruti. El encuentro fortuito de la obra *El papel rosa* en un contenedor de basura disparó una serie de interrogantes acerca del lugar que tuvo Mónica Soler Vicens como pintora. El acotado conocimiento de su labor la torna un caso notorio, más aún si se

---

<sup>1</sup> Estudiante de la Licenciatura en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, TAREA IIPC/UNSAM.

tiene en cuenta la relevancia que tomaron las críticas a los discursos de género dominantes que se trasladan directamente a todas las esferas de la cultura, y el arte no escapa de ellos. Bajo esta perspectiva, nos interesa visibilizar la obra y recorrido de una artista clasificada como mujer, que a pesar de su intensa labor como artista y maestra, su trabajo ha permanecido marginado, al punto de que su obra sea desechada.<sup>2</sup>

La descripción pormenorizada de cada una de las partes que conforman la obra apunta a una comprensión global de la técnica artística, que se nos presenta a la vez como testimonio de la rigurosidad del aprendizaje en el *atelier* Pettoruti.

De esta manera, se intenta articular las instancias de restauración, sus procesos e investigación tanto material como histórica, para ampliar el conocimiento de un relato histórico.

## Vida de la artista

Mónica Soler Vicens nació en el año 1926, en Concepción Chile, hija de María Rosa González (1901-1967), fotógrafa, escritora y crítica de arte chilena, y de un importante médico, J. Soler Vicens, oriundo del mismo país.<sup>3</sup>

El recorrido biográfico-artístico de Mónica Soler Vicens podría iniciarse en el encuentro entre María Rosa González y Emilio Pettoruti, en el año 1934, que sin duda marcaría su carrera profesional. El consagrado pintor argentino narró el encuentro en su libro de memorias *El pintor ante el espejo* (1968), donde dedicó un capítulo (titulado “El tesoro”) a relatar el primer encuentro y vínculo con María Rosa.<sup>4</sup> El casamiento se concretó en el año 1941, cuando finalmente la chilena se instaló en Buenos Aires junto a sus tres hijos, Enrique, Ximena y Mónica.

La labor de Pettoruti como maestro era ya conocida en el año 1946, cuando decidió sumarse a la iniciativa de fundar una escuela-taller libre, conocido como Altamira, junto a artistas y teóricos de renombre como: Lucio Fontana, Raúl Soldi y Jorge Romero Brest. Es en este proyecto donde Soler Vicens, a la edad de 20 años y sin conocimientos previos, dio los primeros pasos en su formación artística. No obstante, por

---

2 Giunta menciona los mecanismos de invisibilización y exclusión como formatos de violencia para eliminar voces disidentes. Andrea Giunta. *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2018, p. 24.

3 Ernesto Muñoz. “María Rosa González: una crítica de arte visionaria”, *Arte al límite*, N° 82, junio 2012, p. 19. En línea. Disponible en [https://issuu.com/artelimitede/docs/edicion\\_82\\_junio/19](https://issuu.com/artelimitede/docs/edicion_82_junio/19) [Fecha de consulta 10/3/2018].

4 Emilio Pettoruti. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires, Solar-Hachette, 1968, p. 244.

razones de índole diversa, Altamira cerró sus puertas al finalizar el año, y Pettoruti, cesante en el cargo del Museo Provincial de La Plata, resolvió entonces abrir un *atelier* propio al año siguiente.

El *Atelier* Pettoruti abrió sus puertas en 1947, en la calle Charcas 1763. La experiencia en el taller y el método de enseñanza dejaron una fuerte impronta en los estudiantes que, a través de los ejercicios y las conversaciones con el maestro, buscaron sus propios lenguajes. En este sentido, el *atelier* no solo funcionó como lugar de ejercitación, sino como un espacio de intercambio, donde se organizaron muestras y encuentros con diversos personajes de la cultura y el arte nacional e internacional.<sup>5</sup> Entre los primeros alumnos que participaron de aquella experiencia, se encontraban: Amalia Castro, Mónica Soler Vicens, Alejandro Vainstein, Alicia Dufour, Máximo Theulé, entre otros.

Dado el contexto político y social argentino durante esos años, la promoción del arte local se encontró con serias dificultades, especialmente aquellas manifestaciones que no se correspondían con el discurso oficial. Son de público conocimiento los pronunciamientos en contra del arte moderno del por entonces ministro de Educación, Oscar Ivanissevich, como así también la ausencia de una delegación oficial en la 1<sup>o</sup> Bial de São Paulo en el año 1951, que pese a la insistencia de los gestores, las autoridades argentinas no mostraron interés alguno.<sup>6</sup> En el caso de Pettoruti, como sucedió con otras personalidades del ámbito artístico y cultural, la persecución y las limitaciones de crecimiento condujeron al artista y a su esposa al exilio, para instalarse definitivamente en París. Es así que en el año 1953, el *Atelier* quedó a cargo de Mónica Soler Vicens y Alejandro Vainstein, dos de sus más dedicados alumnos.<sup>7</sup>

Cuando, finalmente, en el año 1959, Vainstein decidió abrir su propio taller, Mónica quedó completamente a cargo del *Atelier*. Bajo su dirección, el método de enseñanza impartido continuó los lineamientos del maestro, haciendo hincapié en la búsqueda personal de cada alumno,

---

5 Archivo biblioteca MNBA: Registros de muestras, encuentros y exhibiciones en la sección cultura y artes de *La Nación* 6/11/1948; *La Nación* 25/11/1948; *Clarín* 5/12/1948. En las distintas notas se anuncia la presencia del Dr. Luis de Soto y Sagarra, académico de las letras y artes de Cuba, donde ofrecerá una disertación sobre "La pintura cubana actual", en el *Atelier* Pettoruti, Charcas 1763, de entrada libre y la exposición de trabajos de taller, inaugurada en 25 de noviembre, hasta el 30 de noviembre. Alumnos de Pettoruti: obras de los alumnos, óleos, temple y dibujos. En *La Nación*, 28/5/1949 se promocionan conferencias en el atelier de Emilio Pettoruti: entre junio y noviembre; conferencias relacionadas con las artes plásticas, la literatura, la música, el teatro y la danza, a cargo de: Oliverio Allende, Leónidas Barletta, Mario Carreño, Córdova Iturburu, Augusto Mario Delfino, Ernesto Sábato, Julio E Payró, entre otros.

6 María Amalia García. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, pp. 100-108.

7 Ángel Osvaldo Nessi. *El Atelier Pettoruti*. Buenos Aires, Cuadernos de Ediciones Culturales Argentinas, 1963, p. 68.

sin interferir con críticas o correcciones muy puntuales. De este modo se refería Soler Vicens:

explicar sucintamente las características del modelo y corregir verbalmente lo más importante sin decir exactamente dónde se encontraba la falla, de modo de obligar al alumno a revisar totalmente el trabajo; no darle la solución, sino plantearle el problema en la corrección misma, esa era su forma típica; con lo cual estimulaba el sentido autocrítico y permitía que el alumno hiciese descubrimientos propios. Lo que uno descubre por sí mismo es difícil que se olvide.<sup>8</sup>

Algunos de los alumnos que pasaron por el *Atelier* bajo el mando de Soler Vicens, fueron Ricardo Carpani, Espirilo Bute, Mina Gundler, Rodolfo Melé y Ricardo Laham.

Con todo, varios autores han trabajado sobre la vida y obra de Emilio Pettoruti, pero son contadas las veces que se menciona el trabajo y dedicación de Mónica. En este sentido, resulta curioso, cuanto menos llamativo, dado que el desarrollo de la técnica y método de enseñanza adquirido por Soler Vicens la ubica como actor principal en la conservación y transmisión de la técnica del gran maestro. De hecho, la rigurosidad de la técnica de la chilena le permitió realizar, con el aval del mismo Pettoruti, una “copia autorizada” de *El flautista ciego*.<sup>9</sup>

A partir de los años sesenta, la obra de Soler Vicens se inclinó hacia la abstracción, y fue bajo esta poética que se enmarcaron las obras: *Triángulo* (1967), *Estrella* (sin fecha), y *Estrella fría* (1972). Es en dicha búsqueda donde se establecieron conexiones con el movimiento abstracto chileno, que aún se encontraba en plena expansión. Sin embargo, es posible que el contacto de la artista con Ramón Vergara Grez, uno de los principales activadores de la abstracción en el país trasandino, se haya iniciado mucho antes, cuando este último tomaba clases con Pettoruti.

Es interesante remarcar al respecto, que en el año 1955, Vergara Grez junto con otros artistas formaron el Grupo Rectángulo, que más tarde tomaría el nombre de Movimiento Forma y Espacio (1962), al que se

---

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Ángel Osvaldo Nessi y Jorge Romero Brest. *Pettoruti*. Buenos Aires, Estudio de Arte, 1987, p. 141. En dicho catálogo se menciona la existencia de una copia realizada por Mónica Soler Vicens, para satisfacer el deseo de Sr. Ernesto Bonasso de poseer una copia. La pintura fue presentada ante un selecto grupo de críticos, artistas, galeristas y amigos del atelier, quienes no dudaron de la autenticidad de la obra del maestro, sin embargo, Sibelino objetó que: “el cuadro es formalmente idéntico... pero no es Pettoruti: es el espíritu de Pettoruti lo que le falta!”. A pesar de la observación del escultor, Pettoruti lo firmo en el reverso. Esta obra, ejecutada en 1952, se encuentra diferenciada en los catálogos, aunque figura con la misma fecha del original, 1920, con la aclaración: “Copia autorizada”. *El flautista ciego* (copia autorizada), óleo sobre tela, 55 x 46, firmado sobre el reverso; col. Ernesto Bonasso, Buenos Aires.

sumaron varios artistas, entre ellos Soler Vicens, desde donde impulsó mediante formas geométricas otro tipo de arte.<sup>10</sup>

En la documentación consultada, solo se comentan dos muestras personales, sin embargo, se la ha mencionado en numerosas muestras grupales. El antecedente más reciente fue la participación de la obra *Estrella fría* (1972), en la exposición titulada *Revolución de las formas: 60 años de arte abstracto en Chile*, que reunió más de doscientas obras chilenas y latinoamericanas, inaugurada en marzo del 2017 en Santiago de Chile.

El período de actividad artística analizado se enmarca entre los años 1956 y 1972, y está articulada entre las ciudades de Buenos Aires y Santiago de Chile. La participación femenina en este contexto había crecido significativamente en comparación con sus congéneres del pasado.<sup>11</sup> Sin embargo, a pesar de ser incluidas en salones, espacios de formación y premios, son pocos los nombres que han llegado a ocupar un lugar en los discursos canónicos. Al respecto, se destacan las investigaciones realizadas por Gloria Cortes Aliaga para el contexto latinoamericano.<sup>12</sup>

Hasta aquí un breve recorrido por la trayectoria profesional de Soler Vicens, desde sus inicios, su labor como maestra a cargo del *atelier* y, finalmente, su incursión en el movimiento abstracto chileno. Queda por continuar investigando sus obras posteriores o, incluso, las que se encuentran mencionadas en catálogos o folletos de muestras, las cuales no se han podido localizar.

## **El papel rosa, aproximación a un análisis material e iconográfico**

La obra que nos ocupa, *El papel rosa*, ejecutada por Mónica Soler Vicens en el año 1956 (figura 1), según consta en el reverso de la tela, presenta una naturaleza muerta en la que se destacan, en el centro de la imagen, una botella y una copa, dispuestos sobre una mesa que se distingue por el mantel y su ribete verde. El fondo está trabajado con formas abstractas, planos de líneas rectas y ondulantes. Los recursos estilísticos utilizados por Soler

---

10 Ramón Castillo. *Revolución de las formas: 60 años de abstracción en Chile*. En línea. Disponible en <http://www.ccpim.cl/sitio/catalogola-revolucion-de-las-formas/> [Fecha de consulta 6/3/2017].

11 Linda Nochlin. "Why have there been no great women artists?", *ARTnews* 69, enero de 1971.

12 Gloria Cortes Aliaga. *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno 1900-1950*. Santiago de Chile, Origo, 2013. En Argentina, encontramos varias autoras que refieren a la situación femenina en espacios artísticos. Entre ellas, se encuentran, *Genero mujer*, de Leonor Calvero, escrito en 1980, la cual constituye la primera publicación argentina donde se reflexiona sobre la categoría de mujer como construcción política, social, e histórica.

Vicens hacen evidente su aprendizaje en el taller de Pettoruti, que al igual que el maestro, recurre a la naturaleza muerta en busca de nuevas composiciones. La pincelada guarda el gesto de la autora en la materia, sin llegar a ser empaste. Al respecto, Soler Vicens mencionaba: “sería más propio hablar de *empaste continuo*, el cual asegura la perdurabilidad de la obra pues la capa de color, empleada de este modo no se levanta ni se cuarteja; y por otra parte la pincelada queda visible: es una pincelada que tiene dirección y ritmo”.<sup>13</sup>

De paleta reducida, en la cual destacan principalmente las tonalidades tierras, seguidas de rojos y verdes de valores bajos y medios. Los tonos más claros, como la tapa de la botella, el mantel y el fondo geométrico rojizo-anaranjado, fueron dispuestos con mucho acierto para resaltar algunos sectores de la imagen. Sin duda, la artista construyó una composición armónica y equilibrada a partir del juego de contrastes de valores y formas

En los bordes de la tela que sirven de sujeción al bastidor, se observó la capa de imprimación blanca que, dada la homogeneidad de textura y color, se presume que se trate de una imprimación de fabricación industrial (figura 2).

Sin embargo, en los espacios de desprendimientos de capa pictórica y bordes de la pintura, es posible ver una capa de color, la cual podría tratarse de una imprimación coloreada o, incluso, de un boceto subyacente, lo cual queda aún por determinar. Al respecto, es interesante mencionar el testimonio de la alumna del taller, Amalia Castro:

hacíamos una ligerísima imprimación, para lo cual nos aconsejaba [Pettoruti] siempre alguna tierra, preferentemente roja, pero muy delgada. Pasábamos suavemente una piedra pómez y luego un poco de alcohol para sacar todo lo que hubiese de cal o tiza en la superficie. Esa ligera imprimación evitaba que el blanco de la tela fuese demasiado crudo y se presentaba mejor para el tipo de pintura que hacíamos.<sup>14</sup>

Así mismo, se observó en la superficie de la pintura una red de pequeñas grietas o craqueladuras, las cuales suelen aparecer en algunas obras después de transcurrido cierto tiempo de vida, consideradas por algunos autores como signo del envejecimiento natural y no como un defecto. En las pinturas al óleo, a diferencia de los pasteles o acuarelas, este efecto se produce ya que la cantidad de aglutinante es considerablemente mayor, lo que lleva a la formación de una capa independiente del soporte, causando una diferencia en los tiempos de contracción y dilatación de los sustratos. Por otra parte, tanto el envejecimiento de los plastificantes

---

13 Ángel Osvaldo Nessi. *El Atelier Pettoruti*, op. cit., p. 31.

14 Ángel Osvaldo Nessi, *El Atelier Pettoruti*, Buenos Aires, Cuadernos de Ediciones Culturales Argentinas, 1963, p 30.

como la polimerización del aceite (reticulación) transforman el aglutinante en un producto duro y frágil.<sup>15</sup>

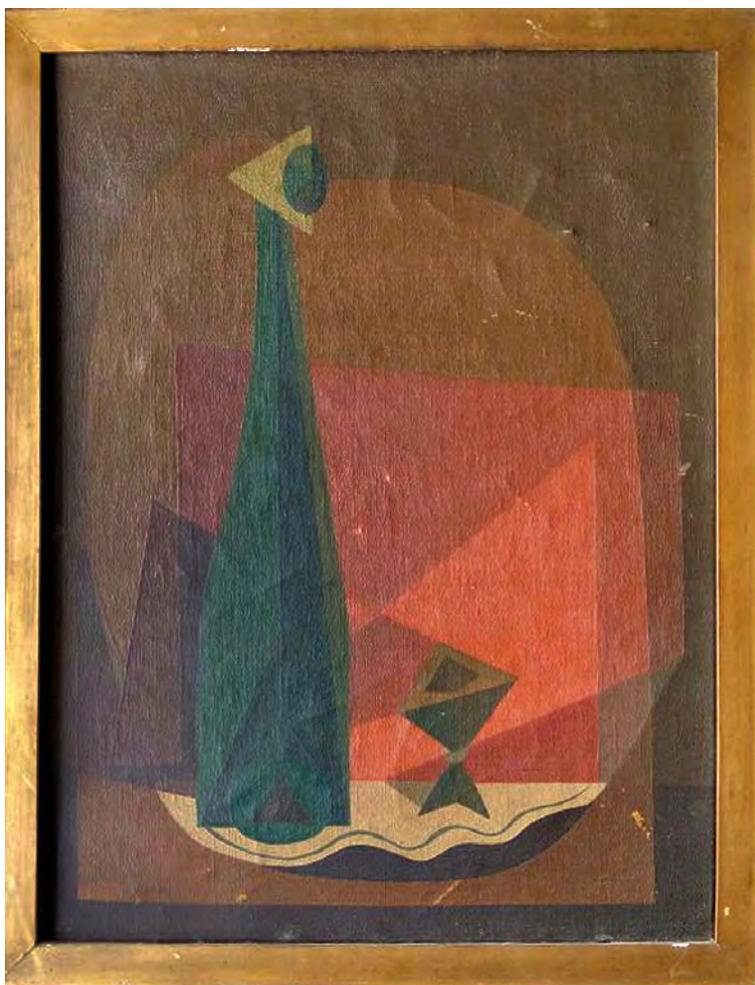


Figura 1. *El papel rosa*, al momento de llegar al taller antes de comenzar las intervenciones. Autora: C. Romero.

---

<sup>15</sup> Ana Villarquide Jevenois. *La pintura sobre tela II, alteraciones, materiales, y tratamientos de restauración*. San Sebastián, Nerea, 2005, p. 62.



Figura 2. Vista del reverso, la capa de imprimación traspasa por los intersticios del tejido. Fotografía: C. Romero.

## Principales problemáticas, intervención de la obra

*El papel rosa* es una pintura al óleo, encontrada en un contenedor de basura en el barrio de Coghlan, en la ciudad de Buenos Aires. La obra llamaba la atención ya que, aun entre los deshechos, la imagen representada se destacaba por su composición, paleta cromática y precisión en los trazos.

Una vez en el taller e identificada la artista, se comenzó el diagnóstico sobre su estado de conservación. A pesar de no poseer deterioros o alteraciones significativos en su materialidad que pongan en peligro la integridad estructural, ciertas características formales cromáticas (en especial las tonalidades y contrastes) se vieron seriamente afectadas por una densa capa de suciedad superficial, la cual alteraba la percepción la pintura.

Aunque se desconoce la situación de exhibición, se sospecha que pudo haber estado expuesta al humo de tabaco (nicotina y alquitrán), lo que provocó la formación de una película superficial amarillenta y oscura, que alteró los colores y quitó el brillo característico del óleo.

En la observación con luz rasante, se detectó la presencia de deformaciones que distorsionaban el plano del soporte principal, dos de los cuales eran puntazos (provenientes del reverso), que no llegaron a perforar la tela, pero han dejado su huella característica. Las deformaciones que presenta la obra podrían ser atribuidas a la mala manipulación y/o almacenaje, sin embargo, el hecho de no poseer las cuñas (propias de un bastidor móvil) nos hace pensar en la posibilidad de que la obra no fue retensada en mucho tiempo, lo cual contribuyó a pronunciar ciertas deformaciones como consecuencia de trabajos de relajación y contracción del soporte textil por toma de humedad del entorno.

Luego del relevamiento y registro fotográfico de los deterioros (figura 3), comenzaron las tareas de restauración. En primera instancia, se consolidó el estrato pictórico y se corrigieron los problemas estructurales devolviendo la tensión adecuada del lienzo. Posteriormente, se procedió a la limpieza del anverso, cuya suciedad acumulada distorsionaba en gran medida la apreciación de la obra, lo que constituía su problemática principal. La misma fue realizada en sucesivas etapas, a través de las cuales se determinó el método más efectivo.<sup>16</sup> La elección del citrato de amonio (agentes quelantes) ha sido ampliamente analizado y utilizado en la limpieza de pintura sobre lienzo o tabla.<sup>17</sup> La limpieza con citrato de amonio demostró una notable efectividad, logrando remover las capas adheridas al sustrato que alteraban la obra (figura 4).



Figura 3. *El papel rosa*, durante la consolidación y primera prueba de limpieza. Fotografía: C. Romero.

16 Inicialmente se probó con agua tibia, lo cual resultó efectivo para la limpieza del sustrato pictórico, con resultados notables. A pesar de esta primera limpieza, era notoria la persistencia de la suciedad, por lo cual se realizó una segunda limpieza con saliva, que también resultó efectiva, pero aun así ciertos colores, en particular los rojos, continuaban mostrándose opacos y manchados.

17 Barros García *et al.* "Utilización de ácido cítrico y EDTA en la limpieza de estructuras pictóricas", *Estudos de conservação e restauro*, N° 3. En línea. Disponible en [https://www.researchgate.net/profile/Jose\\_Manuel\\_Garcia5/publication/276243649\\_Citric\\_Acid\\_and\\_EDTA\\_use\\_in\\_the\\_cleaning\\_of\\_pictorial\\_structures/links/56812c1408ae1e63f1edb5ad.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Jose_Manuel_Garcia5/publication/276243649_Citric_Acid_and_EDTA_use_in_the_cleaning_of_pictorial_structures/links/56812c1408ae1e63f1edb5ad.pdf).

Al concluir la limpieza, se niveló la superficie y se reintegraron cromáticamente los faltantes con pinturas para restauración, recuperando, de este modo, la obra en cuestión (figuras 5 y 6).

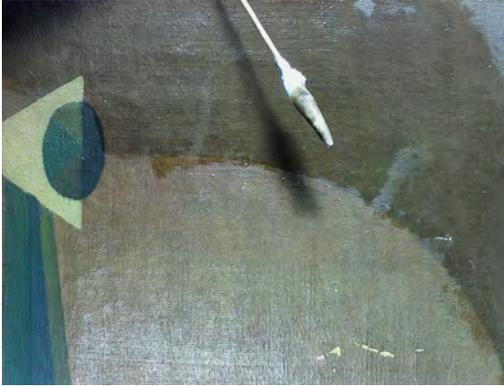


Figura 4. Durante los procesos de limpieza con citrato de amonio. Fotografía: C. Romero.



Figura 5. *El papel rosa*, al finalizar el tratamiento. Fotografía: C. Romero.



Figura 6. Vista reverso de la obra después del tratamiento. Fotografía: C. Romero.

## Conclusiones

Sin duda el hallazgo de *El papel rosa* despertó un gran interés, no solo por sus cualidades formales, sino también en torno a la autora y su cercana filiación con el consagrado maestro.

Si bien a partir del siglo XX la participación femenina en el ambiente artístico latinoamericano cambió sustancialmente, tanto en espacios de formación como de exhibición, la omisión de nombres femeninos como el de Mónica Soler Vicens evidencian un recorte en el relato canónico de la historia del arte nacional. En este momento en el que resurge con fuerza el reclamo de las mujeres por una transformación de la sociedad que las incluya en términos igualitarios, se hace necesario reflexionar acerca de aquellas artistas que han quedado al margen de la historia del arte argentino. Incluir sus voces no solo a modo de consagración individual, sino en un intento de ampliar y enriquecer un relato histórico.

Finalmente, las instancias de restauración en sus diferentes etapas nos permitieron acercarnos a la artista y a su obra, remitiéndonos a uno de los postulados que Cesare Brandi sostiene en su *Teoría de la restauración*: "la restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble

polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro”.<sup>18</sup> Por lo tanto, una vez identificada la obra, y a su vez como objeto de restauración, la investigación histórica terminó por dar el lugar que Mónica Soler Vicens sin duda en algún momento anheló, la valoración de su labor como artista.

---

18 Cesare Brandi. *Teoría de la restauración*. Madrid, Alianza Forma, 1988, p. 15.

# TAREA

## **LECTURAS**

Barrio, Néstor. "Las hipótesis de la restauración: algunos fundamentos y modelos históricos", *TAREA* 5 (5), pp.248-271.

# TAREA



## Las hipótesis de la restauración

### Algunos fundamentos y modelos históricos<sup>1</sup>

Néstor Barrio<sup>2</sup>

#### Introducción

La presente reflexión tiene como punto de partida los bienes patrimoniales en los que conviven los valores patrimoniales con el valor de uso. Esto supone, en principio, un conflicto de intereses respecto a los dogmas históricos de la preservación monumental, cuya versión “tradicional, conservadora, monumentalista y estática” ha sido declarada en crisis.<sup>3</sup> De cara al futuro, se advierten también posibles controversias frente a las estrecheces u objeciones que opondría la práctica ortodoxa de la restauración, que consistía en recuperar el máximo posible del aspecto original, reparando los daños, y las consecuencias del envejecimiento, además de suprimir las viejas restauraciones, las adiciones y los agregados introducidos por los cambios de gusto o por motivos funcionales. Sin embargo, en la restauración de edificios históricos activos, la recuperación del supuesto aspecto

---

1 Este texto forma parte del proyecto de investigación *Historia y Patrimonio de la Argentina Moderna. Inmigración, Transferencia y Readaptación de Saberes en la Dimensiones Simbólicas y Materiales del Litoral Rioplatense y su Conservación* (PICT-2015-3831) financiado por FONCYT y dirigido por el Dr. Fernando Devoto.

2 TAREA IIPC UNSAM.

3 Ciro Caraballo Perichi. “El patrimonio cultural: ¿Capital social o capitalización de los bienes?”, en Enrique Carvajal Salinas (ed.): *La dimensión social del patrimonio*. Buenos Aires, Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, 2006, pp. 12-25.

original tropieza con importantes objeciones, al punto que los valores instrumentales y los de antigüedad terminan resultando opuestos, según Riegl.<sup>4</sup> Este antagonismo ha generado tensiones y frecuentes titubeos a la hora de tomar decisiones.

Sin dejar de ser estrictos, claramente se vislumbra la necesidad de una negociación a fin de conciliar los atributos innatos de los edificios y sus contenidos, con su conservación a largo plazo. A los fines de contribuir a una más completa evaluación de las problemáticas involucradas y a una equilibrada interpretación de los argumentos en torno al patrimonio y su restauración, creemos indispensable proponer una revisión de las principales ideas, doctrinas y prácticas que, no por conocidas, dejan de inspirar muy útiles reflexiones.

Si bien todas las teorías de la restauración reconocen las contradicciones implícitas y las exigencias simultáneas que operan entre los valores de antigüedad, artísticos, históricos e instrumentales, también es cierto que a través de su análisis riguroso emergen la complejidad de las cuestiones patrimoniales involucradas, el peso de los criterios seleccionados y una extensa trama de asuntos técnicos que no pueden ser soslayados.

Finalmente, cualquiera sea la tónica que se adopte, la práctica ha demostrado que siempre han de presentarse límites y marcos regulatorios que, una vez aceptados, contribuirán a evitar las arbitrariedades. En todo caso, frente a las posibles controversias deberá primar aquella acción que demuestre mayor coherencia, elaboración y participación de las herramientas interdisciplinarias. Hecha con las necesarias garantías de dignidad y profesionalismo, la restauración debe ser reconocida como una práctica indispensable para la preservación, aceptada como un acuerdo social tácito y asumida prudentemente como una hipótesis honesta en el campo disciplinar.

## La causa del patrimonio

Las cuestiones del patrimonio ocupan un lugar central en los debates sobre la cultura en los tiempos contemporáneos. En ese marco, y dejando de lado su raíz etimológica, la preservación de los testimonios del pasado refleja primariamente la voluntad de definir o construir una identidad para las comunidades, aunque también podría motivarlo un afán simplemente erudito o compilativo. En el plano concreto de la acción política, aspira a dotar a las naciones de un pasado común que trascienda de la memoria individual o familiar. Particularmente en Latinoamérica,

---

4 Alois Riegl. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, A. Machado Libros S.A., 2008.

la tan ansiada identidad fue construida para “generar una cultura nacional homogénea, única y generalizada”.<sup>5</sup> En el caso argentino, con la creación de la Comisión Nacional de Monumentos, Museos y Lugares Históricos, creada por Ley 12.665 de 1940, se consagraron con sentido pedagógico una serie de valores que exaltaban los sentimientos superiores de la patria y sus héroes, estableciendo una nómina para proteger los lugares y monumentos donde esos hechos habían acontecido. Esta simbología, que operaba como constructora de la identidad nacional, se repite con características muy similares en casi la totalidad de los países de la región. En el caso de México, su inmenso pasado prehispánico y su no menor acervo colonial impulsaron la creación de un monumental cuerpo de organismos estatales para definir y administrar la herencia histórica, con más querellas que en el caso argentino, por ejemplo, entre identidad mestiza e identidad indígena. A partir de los años setenta, la normativa mexicana definió las diferencias entre el patrimonio histórico y arqueológico respecto del artístico, separando las competencias y jurisdicciones entre el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Mexicano de Bellas Artes (IMBA), en cuya estructura se encuentra actualmente el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble.<sup>6</sup>

Más que en los lugares u objetos en sí mismos, los discursos sobre el patrimonio se fundan esencialmente en el significado atribuido a esos bienes. Claramente, estos valores no han sido categóricos ni definitivos, sino mutantes. De hecho, la base argumental que les dio origen ha sido muchas veces revisada, corregida y actualizada y, cuando no, descubierta o revelada, a medida que la evolución de las ideas o los consensos histórico-críticos han consagrado otros intereses, desplegándose nuevos contenidos que se agregan a los existentes o que, eventualmente, pueden llegar a opacar a los originales.

Aunque las nociones de patrimonio y monumento se encuentran enraizadas desde los tiempos antiguos, las categorías de patrimonio histórico-artístico, como un acervo común, y la de bien cultural, como una categoría especial de objetos y manifestaciones, son relativamente recientes y se han ido estableciendo gradualmente. El debate sobre los criterios de selección por los cuales algunos bienes se han considerado valiosos y otros no tanto representa un extenso capítulo de la historia

---

5 Nora Pagano. “La cultura histórica argentina en una perspectiva comparada. La gestión de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos durante las décadas de 1940 y 1990”, *Tarea. Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural* 1, 2014, pp. 43-58.

6 Néstor Barrio. “Introducción al dossier Historia de la Conservación-Restauración”, *Tarea. Anuario del Instituto sobre Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural* 3, 2016, pp. 9-11.

de la civilización. Examinar el grado de representatividad cultural o la legitimidad de los ascendientes históricos de obras de arte consagradas es una discusión que se remonta a los orígenes de la historia del arte: la época en que Johann Joachim Winckelmann (1710-1768) inaugura los estudios del arte clásico con claves históricas: origen, desarrollo, madurez y decadencia. Cuando estas se reconocieron como estilos y luego se tradujeron como pautas científicas de catalogación, nació el concepto de monumento histórico-artístico. La doctrina del “bello ideal” fue el criterio que aglutinó aquellos primeros estudios históricos.

El largo proceso que comenzó en el Renacimiento con la admiración, tutela y preservación de los monumentos y obras de arte de la Antigüedad clásica, y siguió con el reconocimiento de los monumentos históricos en el siglo XIX, culminó con la noción de “bien cultural” después de la Segunda Guerra Mundial, dando lugar a la ampliación de la noción de patrimonio, donde se incorporaron numerosísimos objetos, estructuras y manifestaciones hasta entonces consideradas menores, que adquirieron un novedoso valor como signos insustituibles para definir una cultura. Impulsada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés), a partir de los años cincuenta comenzó la difusión internacional de los conceptos de bien cultural y patrimonio cultural, consolidándose definitivamente el nuevo paradigma del “patrimonio mundial de la humanidad” que, además de incluir las categorías patrimoniales ya establecidas, como los bienes arqueológicos, los bienes artísticos e históricos, los archivísticos y librarios, integró los bienes paisajísticos, los bienes urbanísticos y una serie de patrimonios mixtos, dado su carácter intangible. Se consideró entonces que ciertos bienes culturales eran excepcionales y representaban a la humanidad en su conjunto por poseer valores universales. Su pérdida resultaría irreparable, puesto que son únicos e insustituibles. A esos fines, el Comité del Patrimonio de la UNESCO instituyó la Lista del Patrimonio Mundial, a la que hoy en día aspiran pertenecer todas las Naciones del orbe.<sup>7</sup>

Entre otras cosas, la UNESCO ha establecido como requisito para la inscripción de los bienes culturales en la Lista del Patrimonio Mundial, que los mismos cumplan con la prueba de autenticidad. Curiosamente, este concepto fundamental no ha sido definido con precisión por los especialistas, tal vez por considerarlo como una idea sobrentendida, en algunos casos, o inaprensible dentro de una concepción más elaborada. Más allá de la identificación espontánea con lo cierto, lo verdadero, lo

7 <https://www.mecd.gob.es/cultura/areas/patrimonio/mc/patrimoniomundial/unescopatrimoniomundial/lista-de-patrimonio-mundial.html> [Acceso febrero 2018].

verídico e indiscutible, las disquisiciones sobre la autenticidad han estado teñidas siempre por controversias y desacuerdos.

En nuestra civilización, el llamado patrimonio tangible permanece asociado a una serie de atributos dominantes, magnéticos y mágicos: son bienes únicos, insustituibles y sacralizados, devenidos en fuentes de conocimiento para los científicos y de enorme poder de convocatoria para las multitudes que asisten a los museos o visitan los sitios históricos y arqueológicos.<sup>8</sup> La “veneración fetichista” del original artístico encuentra un claro antecedente en la devoción por las reliquias de los santos; práctica que tenía el propósito de afianzar la fe y que estuvo profundamente arraigada desde los tiempos de los primitivos cristianos. El prestigio y la garantía de autenticidad de los restos exhibidos no residían en la comprobación científica de las fuentes, sino en la magistratura de la Iglesia. Eco comenta que para la Edad Media en general, el término auténtico “no significa ‘original’ sino ‘verdadero’”. *Authenticus* denota el valor, la autoridad, la credibilidad de un texto, no su origen.<sup>9</sup> En tanto que el término auténtico pasó a calificar el contenido y no la procedencia de las cosas, se produjo un deslizamiento de sentido muy significativo. La declaración de autenticidad predispone a aceptar el contenido sin discusión, cuando, en realidad, la procedencia puede ser cierta aunque el contenido inexacto.<sup>10</sup> Volviendo a Eco:

De hecho, las definiciones de términos como falso, imitación, pseudoepígrafo, falsificación, facsímil, espurio, pseudoapócrifo y demás son bastante controvertidas. Es razonable sospechar que muchas de las dificultades para definir estos términos se deban a la dificultad de definir la noción misma de “original” o de “objeto auténtico”.<sup>11</sup>

Es bien cierto que, por otra parte, la noción de autenticidad resulta imprecisa, en especial a partir de la introducción de los métodos artísticos de reproducción mecánica, como la fotografía y el cine, sobre cuyas características, en relación con lo auténtico, Walter Benjamin ha formulado una interpretación de enorme influencia en las ideas estéticas de la cultura contemporánea.<sup>12</sup>

---

8 La tradición oriental, por el contrario, excluye en general la veneración por el testimonio material y reivindica el conocimiento y la habilidad para recrear el uso y la “forma original”; como en el caso del santuario japonés de los templos de *Ise*, que se reconstruyen cada veinte años siguiendo fielmente el antiguo modelo, empleando la misma madera de ciprés japonés (*Hinoki*) y la técnica constructiva ancestral. Un artículo muy completo puede verse en [https://es.wikipedia.org/wiki/Santuario\\_de\\_Ise](https://es.wikipedia.org/wiki/Santuario_de_Ise) [Acceso febrero 2018].

9 Umberto Eco. *Los límites de la interpretación*. Barcelona. Lumen, 1992, p. 209.

10 B. Restrepo. “Autenticidad y preservación de objetos culturales: Delimitación del concepto”, *Restauración. Hoy* 9, 1996, pp. 15-21.

11 Umberto Eco. *Los límites de la interpretación*, *op. cit.*, p. 181.

12 Walter Benjamín. “La obra de arte en la era de su reproductividad técnica”, en: *Discursos*

El reconocimiento de la diversidad cultural y la reivindicación de las minorías y su conjunto de creencias han promovido actualmente otros sistemas de valoración, a fin de respetar la idiosincrasia de los pueblos y su derecho a seleccionar sus propias fuentes de información y comprensión de la autenticidad. Así, la UNESCO considera que los criterios no pueden ser fijos, sino que deben responder al contexto cultural al que pertenecen, en un marco de coherencia y credibilidad.<sup>13</sup> Se han propuesto algunos parámetros que vinculan gran cantidad de fuentes de información como: forma y diseño, materiales y sustancia, uso y función, tradiciones y técnicas, localización y ambiente, espíritu y sentimiento, que luego facilitan la comprensión de las dimensiones artísticas, históricas, sociales y científicas de cada uno de los patrimonios considerados.<sup>14</sup>

La llamada “inflación patrimonial” resultó un proceso complejo, multicultural y dinámico, donde parece imposible fijar los valores que determinen qué cosas deben conservarse. En este sentido, Jacques Revel ha expresado que, como consecuencia del descreimiento y el escepticismo de las sociedades contemporáneas en relación con el tiempo histórico y con su reemplazo por el ideal de la memoria, ha surgido el fenómeno de la “patrimonialización”. Puesto que el tiempo presente se manifiesta convulsionado y cambiante, el pasado parece un lugar más seguro y estable.<sup>15</sup> Ante la conciencia de que las pérdidas pueden ser cuantiosas e irreparables, el movimiento de la memoria social impulsa la apropiación del pasado a través de la salvaguardia obsesiva de los bienes culturales. La tendencia a patrimonializar todo, y la consiguiente expansión irrefrenable de los acervos, conduce hacia una áspera encrucijada que obligaría a reflexionar sobre la necesidad de jerarquizar y, por ello, a elegir los bienes que representan la memoria colectiva.

En torno al ideal del desarrollo sustentable, ha crecido también la ideología del uso social sostenible de los bienes culturales. Este representa un enfoque novedoso y superador frente a las políticas tradicionales de preservación, al convocar la participación activa de los habitantes de los lugares históricos, que se convierten en actores de la salvaguardia, en usuarios y en administradores privilegiados de los bienes. Se ha argumentado que la adquisición de este “capital social” mejora la calidad de

---

*interrumpidos* I. Madrid, Taurus, 1989.

13 ICOMOS. *The Nara Document on Authenticity*. Documentation Center UNESCO/ICOMOS, 1994. En línea. Disponible en <http://www.international.icomos.org/centre-docicomos@unesco.org>. [Acceso febrero 2018].

14 J. Jokiletho. “Points de Vue: Le débat sur l’authenticité”, *Chronique* 21, 1995, ICCROM. Rome, pp. 6-8.

15 Jacques Revel, “La fábrica del patrimonio”, *Tarea. Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural* 1, 2014, pp. 15-25.

vida, fomenta la autoestima y legitima las acciones que se implementen para la restauración. La iniciativa apoyada por UNESCO defiende la causa de la indivisibilidad entre la cultura y el desarrollo, no solo en relación con el aprovechamiento de esos recursos en términos económicos por parte de las comunidades, sino también respecto a su existencia espiritual y crecimiento intelectual. El patrimonio constituye, por ello, un derecho colectivo que se superpone a todos los otros derechos, asimilándose a los derechos humanos en la Constitución argentina. En este ámbito, “la democratización del bienestar implica la democratización del acceso a los bienes culturales”.<sup>16</sup>

El *business* de la patrimonialización es otro de los matices destacados de los tiempos que corren.<sup>17</sup> Dominada por el consumo y los medios de comunicación, la cultura posmoderna se alimenta de la seducción y lo efímero, donde el presente y la moda han desplazado al pasado y la tradición. Sin embargo, Lipovetsky señala que ciertos rasgos de esta época explican la aparición de una cultura de la conservación, que resulta contradictoria con lo anterior. Según el autor, el fenómeno puede analizarse a través de tres paradojas: 1º) “Cuanto más se guía nuestra sociedad por lo efímero, mayor es el entusiasmo por el pasado”; 2º) “Cuanto más se despliega el individualismo con el auge de los deseos de autonomía subjetiva, más crece el interés por las tradiciones culturales y religiosas”; 3º) “Cuanto mayor es el egocentrismo de las personas, mayor es su preocupación por el entorno ecológico, y más reivindican una ética de respeto a la naturaleza, de conservación y protección del patrimonio natural”. En el primer caso, Lipovetsky señala que “nuestra valoración del pasado es de naturaleza estrictamente estética y museística; un culto gratuito (...), un culto del lado del consumo y no de la prolongación de las formas y de los imperativos del pasado”. La estrecha relación que tienen los nuevos museos, los sitios históricos y lugares de interés cultural con las estrategias del *marketing* y la industria del turismo, impregnada de la banalidad de los objetos de consumo masivo, resume algunas de las estrategias de esta industria cultural. La creación de estereotipos es característica: “Se ven por doquier los mismos sistemas de señalización, los mismos desfiles y bailes, los mismos talleres de artesanía, en las entradas a los monumentos las mismas tiendas de libros, de tarjetas postales”. Esta sensación de artificiosidad del entorno conspira contra la pretendida autenticidad que los objetos del patrimonio ostentaban tradicionalmente. Los circuitos

---

16 Fernando Devoto. “Patrimonio y memoria”, en: *Fundamentos para la creación de un Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural*. Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín, 2011, pp. 8-9.

17 Giles Lipovetsky. “Cultura de la conservación y sociedad contemporánea”, en: *La cultura de la conservación*. Madrid, Fundación Cultural Banesto, 1992, pp. 80-81.

turísticos han promovido la creación de réplicas a escala, recorridos, hitos, centros multiservicio y objetos diversos, híbridos y artificiales, que muchas veces terminan desnaturalizando y contaminando el lugar: “la cultura convertida en espectáculo que ya ha perdido toda su vitalidad”.

## Notas sobre la historia y las teorías de la restauración<sup>18</sup>

Como en toda selección, hemos puesto el énfasis en algunos hitos esenciales, por lo que han quedado fuera de estas observaciones, varios hechos, personajes, ideas y teorías que, eventualmente, podrán analizarse en la extensa bibliografía especializada.<sup>19</sup>

El enorme impacto que han tenido los ideales y preceptos artísticos del Renacimiento italiano amerita que nos detengamos brevemente en su análisis; no solo para evaluar hasta qué punto siguen vigentes, sino también para vislumbrar –modesta y sintéticamente– el proceso de construcción del andamiaje teórico de las artes y las humanidades, especialmente, el desarrollo del espíritu crítico. Más que ningún otro, este ha sido el atributo más influyente en la historia de la preservación del patrimonio, a pesar de las contradicciones, de las permanentes transformaciones y de la evolución vertiginosa de las ideas.

En el Renacimiento se procuraba el restablecimiento de la unidad de la imagen dañada aplicando el criterio de la reconstrucción ilusionista, siguiendo las técnicas y la manera del autor en cuestión, con quien el artífice-restaurador estaba plenamente identificado. Según Benvenuto Cellini esto significaba estar en consonancia y ponerse al servicio de la excelencia demostrada por los maestros antiguos.<sup>20</sup>

Para Vasari y Ludovico Castelvetro –que describió la forma en que Miguel Ángel restauró magistralmente la cabeza del *Tigris* (Museo del Vaticano)–, solo alcanzarían la perfecta terminación y el carácter mimético en la reparación, renovación o readaptación de las obras clásicas dañadas, quienes pudiesen operar con naturalidad *alla maniera antica*. “El término vasariano *maniera* se ha traducido usualmente, como ‘manera’ o ‘estilo’, integrándose los dos conceptos al significado, esto es: la manipulación física del material así como los elementos estilísticos

18 Algunos párrafos de este apartado fueron tomados de: Néstor Barrio. “Conservación, atribución y autenticidad”, *Eadem Utraque Europa*, Año 5, N° 9, diciembre de 2009, pp. 215-240.

19 Dos importantes obras de consulta son: Ignacio González-Varas. *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid, Cátedra, 1999, y Alessandro Conti. *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art*. Oxford, Elsevier Ltd., 2007.

20 Citado por A. Conti en *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, *op. cit.*, p. 33.

representados”.<sup>21</sup> Más allá de la *maniera*, el oficio siempre fue imprescindible en varias especialidades.<sup>22</sup>

La historia de la restauración de las artes plásticas se ha caracterizado por la intervención de ilustres artistas, desde Miguel Ángel –que fue convocado apenas se descubrió el *Laocoonte* en 1506–, pasando por una extensa lista conformada por Primaticcio, Ghirlandaio, G. della Porta, Donatello, Cellini y Verocchio, entre muchos otros.

La intervención de Giovanni Montorsoli en el *Laocoonte* en 1532 –que no tuvo en cuenta la primitiva copia en cera (1525) debido al escultor florentino Baccio Bandinelli; Florencia, Galería de los Uffizi– supone el concurso de un reconocido escultor. Más que ejecutar una simple reconstrucción (o un *ripristino* fidedigno), hoy sabemos que decidió rehacer el brazo faltante en forma extendida para acentuar su “gracia” (*grazia*), esto es: para enfatizar el sentido del movimiento y el ritmo del grupo escultórico, dejando de lado lo que la anatomía y la tensión de los músculos tal vez insinuaban (en palabras de Conti: “más allá de una esclavizada imitación de la naturaleza”).<sup>23</sup> Aunque Montorsoli reintegró en terracota el brazo para diferenciarlo del resto, en 1725, Agostino Cornacchini rehízo en mármol los brazos del sacerdote y de sus hijos. El hallazgo del brazo original en 1905 (cuya postura era flexionada en vez de extendida) justificó años más tarde (entre 1957 y 1960) la decisión de deshacer completamente aquellas restauraciones sustentadas en las teorías del arte del siglo XVI. El descubrimiento del brazo original, debido al arqueólogo Ludwig Pollak, confirmó lo que sobradamente Winckelmann ya conocía: el brazo flexionado, volcado hacia la cabeza, le quitaría mérito a la obra, dividiendo la atención del espectador.<sup>24</sup>

Los términos *disegno* y *grazia* empleados por Vasari pueden considerarse equivalentes. El *disegno* se refería específicamente a aspectos teóricos del arte en sus manifestaciones específicas como la arquitectura, dibujo, escultura, pintura, etc. Más que una destreza, se trataba de un don o virtud separada de la noción de oficio o artesanía, que eran consideradas aptitudes puramente mecánicas o manuales.<sup>25</sup> A diferencia del

---

21 Nota del traductor en *ibid.*, p. 32 (traducción del autor).

22 Por ejemplo: el ebanista y el restaurador del mobiliario no podrían, de hecho, diferenciarse tajantemente. Su conocimiento de la estructura del mueble, las técnicas constructivas y las características de las diferentes maderas no representan, en principio, contenidos propios de la disciplina de la conservación, sino que son sapiencias del oficio.

23 A. Conti. *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, op. cit., p. 33.

24 Cuando en su época se decidió restaurar la escultura, hubo una fuerte controversia acerca de la postura del brazo faltante. Paradójicamente, Miguel Ángel ejecutó una versión del brazo flexionado que nunca se fijó a la obra. Actualmente se exhibe en el Vaticano junto al grupo escultórico.

25 Según Vasari, las virtudes de los artistas debían reflejarse en los criterios de restauración

*Laoconte*, que fue intervenido para dotarlo de un mejor *disegno*, el *Torso del Belvedere* (Museo Vaticano) nunca se restauró. Se consideró que su *grazia* y el sentido del movimiento habían sobrevivido a pesar de haber sufrido una mutilación extrema.

El caso del *Hércules Farnesio* (Nápoles, Museo Arqueológico Nacional) también se ha considerado un ejemplo emblemático en la historia de la restauración, revelando el alcance y la importancia del argumento del *buon disegno*. La gigantesca figura fue restaurada en diversos periodos, aunque la intervención más notoria fue la de Guglielmo della Porta, quien rehizo la parte inferior de las piernas perdidas. A pesar de que poco tiempo después se hallaron las piezas originales, Miguel Ángel recomendó no remover la intervención de Della Porta, quizás para demostrar que los escultores de aquel tiempo no eran inferiores a los clásicos. Esta restauración sobrevivió hasta 1787, cuando las piernas originales fueron restituidas.

Cuando Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) ensayó la denominada “restauración estilística” —eliminando las transformaciones y reconstruyendo los edificios medievales hasta alcanzar un estado “ideal”—, sostenía que se recuperaba la naturaleza “auténtica” de la obra. Se rehabilitaba, no solo lo que ella fue en origen, sino también lo que debió ser. Este regreso a un supuesto estado primitivo suponía la restitución de la originalidad de estilo que, en aquella concepción, implicaba la revelación-presentación de un valor histórico; esto es, la pureza de estilo deducida según el análisis erudito de la historia de la arquitectura. Durante muchos años se fustigó esta postura, considerándose inadmisibles el restablecimiento compulsivo de las formas perdidas. No obstante esta disconformidad, actualmente se considera que la inmensa contribución del especialista francés al conocimiento de la arquitectura gótica ha sido esencial. Cabría agregar también su reconocida capacidad pedagógica, el admirable conocimiento de las técnicas constructivas y el dominio indiscutible que poseía de los materiales, quizás, más que ningún otro experto en el siglo XIX.<sup>26</sup>

El término italiano *ripristino*, que no tiene traducción al español, se utiliza con mucha frecuencia en las cartas y documentos de la disciplina y constituye, tal vez, el concepto más representativo de las prácticas de la restauración de estilo. Significa la recuperación del estado original

---

empleados en las obras clásicas. Por ejemplo, la soltura no debía equipararse a la *facilità* de los grandes artistas, sino a la *sprezzatura*, un don natural ejercido sin trabajo físico ni aprendizaje, por ello, liberado de su condición de arte mecánico; como aquello que se realiza sin esfuerzo y casi sin haberlo pensado. Claramente, Vasari habla inspirado por *El Cortesano*, de Castiglione (1527), quien todo lo hace con “gracia” natural.

26 Una obra emblemática que exhibe estas virtudes, sobre todo la docencia y la práctica de la arquitectura, es: E. Viollet-le Duc. *Historia de una casa*. Versión española. Madrid, Adaba Editores, 2004.

o primitivo a fin de rehabilitar la pureza constructiva y la unidad estilística. Su utilización en estos textos suele tener a veces un sentido peyorativo, sobre todo cuando el *ripristino* se practica sin la certeza de lo que se ha perdido, es decir, sin una documentación precisa y abundante que respalde la reconstrucción. En rigor, Conti advierte que el *ripristino* podía tener también un parentesco cercano a la idea de “renovación”, siempre y cuando el trabajo estuviese inspirado en un espíritu académico que reconociera los “buenos principios” y valores que sustentaban la obra. De allí en más, se justificaba una “reconstrucción coherente”, aun si esa reconstrucción no era idéntica al original.<sup>27</sup>

En la vereda opuesta a Violet-le-Duc se situó John Ruskin (1819-1900), quien consideró la obra de arte como una huella irremplazable de la actividad humana que, como tal, debía conservarse y venerarse íntegramente, sin concesiones. Más que una teoría de la restauración, Ruskin formuló una doctrina poética (no sistemática y basada en aforismos), en la que propuso el resguardo de la “autenticidad histórica”, que quedaría garantizada por la presencia de los materiales originales del edificio, las huellas del paso del tiempo y la preservación de su entorno primitivo. La defensa del monumento debía traducirse en una actitud contemplativa y en admitir la ruina como un baluarte testimonial. En este caso, la autenticidad se sustentaba, no solo en la conservación de la estructura inicial y la preservación de sus alteraciones superficiales, sino también en la transferencia de sus atributos morales; es decir, en la canonización del objeto histórico insustituible que nos ligaba al pasado. Solemnemente, introdujo el arquetipo de la conservación asociada a un compromiso ético: custodiar los valores y el mensaje de la civilización. Desde esta perspectiva romántica, Ruskin también inyectó un áspero reproche a la sociedad industrial y capitalista, que habría despojado al hombre del orden moral y social que reflejaban las artes del pasado. Ruskin fustigó duramente la restauración de estilo y negó la restauración en general. Sobre el destino del viejo edificio recomendó: “ninguna sustitución deshonrosa y falsa venga a privarlo de los honores fúnebres del recuerdo”.<sup>28</sup>

Los debates en torno a las restauraciones estilísticas a gran escala en Venecia, a cargo de Gianbattista Meduna a mediados del siglo XIX, constituyeron el marco sobre el cual el crítico inglés desplegó sus teorías. En su obra capital, *The Seven Lamps of Architecture* (1849), quedó definitivamente afianzada la noción de conservación como principio de

---

27 A. Conti. *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, op. cit., p. 120.

28 John Ruskin. *Lámpara de la memoria*. Aforismo XIX. Citado por I. González-Varas. *Conservación de Bienes Culturales...*, op. cit., p. 204.

referencia para la restauración de monumentos. El mantenimiento y el estricto control eran las únicas operaciones admitidas para la salvaguardia. En la práctica, la llamada “tecnología de la consolidación” como alternativa a la “tecnología de la restauración” fue discurrida inteligentemente por Alvisè Piero Zorzi, en sus críticas a las intervenciones de la basílica de San Marcos. La influencia de Ruskin fue acrecentándose con el tiempo, y actualmente resulta innegable el impacto de sus ideas sobre buena parte de las normas y teorías de la preservación.

A esta historia de la conservación decimonónica ha de sumarse necesariamente Camillo Boito (1836-1914), fundador de las nuevas tendencias y de lo que se designó como “restauo científico” o, más comúnmente, “restauo filológico”; criterio preponderante en las reflexiones sobre conservación del patrimonio durante el resto del siglo XIX. Frente al marcado fatalismo proclamado por Ruskin, Boito y posteriormente Gustavo Giovannoni (1873-1947) plantearon la validez de la restauración que busca la verdad objetiva, analizando los datos ciertos (estudios arqueológicos, fuentes escritas, iconografía y otros testimonios), a fin de restituir al monumento su aspecto real, no “supuestamente real”. Al respecto, González-Varas aporta un interesante resumen:

Se sostiene que es cognoscitivamente posible acercarse al objeto arquitectónico como a un “dato positivo”. Pero, a diferencia del procedimiento violetiano que se apropiaba del método deductivo propio de las ciencias, el restaurador-historiador que asume el “método histórico” se detiene y contiene ante la individualidad histórica del objeto: se estudia un objeto específico, dotado de una historia única y peculiar, y se restaura ese objeto.<sup>29</sup>

Boito asume una posición intermedia aceptando la “exigencia” de la restauración como un deber cívico para evitar la ruina. No obstante, hizo importantes distinciones entre las obras en las que se imponía la aplicación de un criterio arqueológico-conservativo y aquellas que, discrecionalmente, podían ser restauradas “pictóricamente”. Dicho de otra forma: cuando ambos criterios fueran operativamente irreconciliables, debía ser reconocida la preeminencia del valor artístico. En este sentido, se anticipó a C. Brandi haciendo una distinción entre aspecto y estructura; cuestión que ha resultado ser uno de los tópicos más discutidos y polémicos en la historia reciente de la conservación.<sup>30</sup> Boito bregó por la

29 I. González-Varas. *Conservación de Bienes Culturales...*, op. cit., p. 218.

30 La pérdida del valor documental a favor de los valores estéticos conlleva —en la práctica— el riesgo de sacrificar valiosas informaciones de la materialidad y de la tecnología, insertas en el objeto histórico. Con el correr del tiempo, esta metodología de la consolidación fue severamente cuestionada, al suscitarse reacciones físico-químicas que ocasionaron graves procesos de deterioro; no tanto por la inestabilidad intrínseca de los materiales introducidos,

prioridad de la conservación antes que la restauración, por las intervenciones “restringidas”, por la diferenciación de las estructuras añadidas y la documentación detallada de las restauraciones, formulando las bases de una teoría sistemática que permitió establecer, tiempo después, una serie de normas de intervención, a la postre suscriptas universalmente en la Carta de Atenas (1931).

Con la consolidación de la arqueología y la historia del arte como disciplinas científicas a mediados del siglo XIX, se inaugura el llamado “culto moderno a los monumentos”; concepción acuñada por el historiador austriaco Alois Riegl (1858-1905), quien consagró el paradigma de los monumentos históricos como elementos efectivos de rememoración y como soportes de la memoria colectiva.<sup>31</sup> Este ensayo crítico propone un escenario cultural donde operan dos tipos de valores opuestos: los “valores rememorativos” y los “valores de contemporaneidad”. A su vez, cada uno de ellos contiene otras nociones que se aplican en campos más concretos. En los rememorativos, Riegl incluye el “valor de antigüedad”, el “valor histórico” y el “valor rememorativo intencionado”. En los de contemporaneidad, plantea el “valor instrumental” y el “valor artístico”. Destacamos, en primer lugar, el “valor instrumental”. Este “es el valor otorgado al monumento teniendo en consideración su capacidad de satisfacer necesidades materiales o de utilización práctica en el presente”.<sup>32</sup> Dice Riegl:

La vida física es la condición previa de toda vida psíquica, y en este sentido, más importante que esta, puesto que la física puede al menos desarrollarse sin vida psíquica superior, pero no al contrario. Por tanto, un edificio antiguo, por ejemplo, que hoy sigue utilizándose con un fin práctico, debe mantenerse en un estado tal que pueda albergar al hombre sin que peligre la seguridad de su vida o salud.<sup>33</sup>

Por otra parte, a diferencia del “valor histórico”, que remite a un conocimiento y estudio previos para interpretar el significado de un monumento, el “valor de antigüedad” no requiere mayor preparación académica, sino que alude a los sentidos y a los mecanismos de percepción que descubren las huellas del paso del tiempo y, con ello, la justificación de su legítima pertenencia al pasado

Como ya comentamos, el conflicto de intereses entre lo instrumental y los rastros de la antigüedad es evidente puesto que, a pesar de la

---

sino por la incompatibilidad y el modo que estos interactuaron y evolucionaron respecto de las estructuras antiguas.

31 Alois Riegl. *El culto moderno a los monumentos*, op. cit.

32 I. González-Varas. *Conservación de Bienes Culturales...*, op. cit., p. 40.

33 Alois Riegl. *El culto moderno a los monumentos*, op. cit., p. 73.

coherencia de las razones señaladas por Riegl, de hecho, el “valor de antigüedad” sigue siendo la cuestión dominante en las doctrinas de la preservación de monumentos, ya que evoca y confirma el tiempo transcurrido y la duración del bien (desgaste, huellas del uso, faltantes, cambio de aspecto, manchas y otros). Es indudable que este valor suscita una ola de seducción colectiva e individual, que no solo comprende a quienes lo consideran como un rastro objetivo de la memoria social incrustada en la herencia histórica sino, fundamentalmente, representa un impreciso aunque muy influyente valor estético, teñido de un sentimentalismo afecto a la nostalgia y la melancolía. Seguramente, el rasgo más reconocido (aunque no el único) del “valor de antigüedad” es la pátina. En el tejido argumental que aquí intentamos desarrollar, la pátina debe ser interpretada como un valor genuino y enaltecido de la materia envejecida, y no como la acumulación de sustancias extrañas que pueden ser removidas sin mayores consecuencias a través de una operación higiénica. En todo caso, más que una realidad físico-química que puede ser explicada científicamente, la verdadera noción de pátina descansa sobre principios críticos.<sup>34</sup> Su eliminación sistemática e imprudente, a los fines de una pretendida recuperación del “original”, ha producido verdaderos desastres, dado que la limpieza es una operación irreversible. La persistencia de este problema en la práctica de la restauración ha sido motivo de agudas reflexiones y de no pocos debates.<sup>35</sup>

Así y todo, la restauración como disciplina ya consolidada se confiesa respetuosa, porque se obliga a reconocer la excepcionalidad del acto que realiza, ya sea sobre un objeto artístico o un monumento que ha transitado el tiempo y los avatares de la historia. El prolongado período pre-disciplinar, basado en el empirismo y la manualidad artesanal, carecía, en general, de una doctrina que tutelase la práctica. La paradoja es que muchas intervenciones antiguas, sobre todo en las artes plásticas y en la arquitectura (acertadas o no, según la opinión actual), pasaron a formar parte del objeto y se las considera integradas definitivamente al mismo, ya que su eliminación traería aparejado un cambio radical de aspecto que al público le costaría aceptar. Muchas modificaciones del original, como los elementos añadidos, agregados y, aun, las mutilaciones, se han incorporado a la memoria colectiva, a tal punto que el objeto histórico conocido difiere del supuesto “original o verdadero”. A la hora de la toma de decisiones, este asunto representa otro de los problemas no

34 María J. Martín Lobo. *La pátina en la pintura de caballete. Siglos XVII-XX*. Donostia-San Sebastián, Editorial Nerea, 2009.

35 James Beck. *La restauración de obras de arte: negocio, cultura, controversia y escándalo*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

resueltos, puesto que el margen de error es muy estrecho. Si la premisa es restituir los valores formales sin remover las huellas de la historia y del paso del tiempo, se abre un extenso abanico de posibilidades. Esta típica situación pone en evidencia el sinuoso trayecto que los especialistas deben transitar entre la teoría y la práctica. En todo caso, es un desafío que no siempre tiene una única solución, sino varias opciones.

Las primeras acciones de carácter internacional, que rebasaron las disposiciones administrativas y las legislaciones internas de los distintos países europeos, comienzan a principios del siglo xx con la Carta de Atenas. A partir de esta, se sucedieron innumerables documentos en forma de cartas, declaraciones, recomendaciones, normas y convenciones, cuyo propósito fue establecer criterios y acuerdos frente a las variadas amenazas (incluyendo la mala praxis) que enfrentaban los monumentos y las obras de arte individualmente consideradas. Posteriormente, el alcance de estas cartas se extendió al conjunto de los bienes culturales. Estos documentos internacionales han sido siempre de dos clases: los que se aceptan como recomendaciones y a los que suscriben libremente los Estados incorporándolos a su propia legislación como normas obligatorias.

La Carta de Atenas es el resultado de la Conferencia de Expertos para la Protección y Conservación de Monumentos de Arte e Historia, llevada a cabo en Atenas entre el 21 y el 30 de octubre de 1931.<sup>36</sup> Sus principios, expresados por Gustavo Giovannoni –que, como hemos visto, fueron la continuación del pensamiento de Camilo Boito–, consagraron la doctrina de la “restauración científica o filológica”. En su acepción más comprimida, la Carta de Atenas fustigó la restauración de estilo, colocando todo el énfasis en la conservación y el mantenimiento. En términos generales, aceptó la práctica de la restauración, aunque exhortando a realizarla solamente en los casos en que se demuestre indispensable.

Con el surgimiento de las Naciones Unidas y la UNESCO después de la Segunda Guerra Mundial, se restablece la tendencia a la cooperación internacional en torno al patrimonio, aunque con otras motivaciones y necesidades. La organización de numerosos congresos y reuniones de expertos internacionales ratificó en general los principios consensuados en la Carta de Atenas aunque, también, emergieron nuevas aportaciones y puntos de vista y la necesidad de una actualización. La célebre Carta de Venecia, cuyas recomendaciones conservan aún prestigio y vigencia, comprende las conclusiones del II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de los Monumentos Históricos, llevado a cabo

---

36 <http://www.icomoscr.org/doc/teoria/VARIOS.1931.carta.atenas.restauracion.monumentos.historicos.pdf> Acceso: febrero 2018

en Venecia entre el 25 y el 31 de mayo de 1964.<sup>37</sup> Esta reunión daría lugar a la creación del International Council on Monuments and Sites (ICOMOS, “Consejo Internacional de Monumentos y Sitios”), en el seno de la UNESCO.

Los estragos producidos por la Segunda Guerra Mundial motivaron, como se dijo, un importante giro conceptual y metodológico sobre cómo abordar la restauración y la reconstrucción de una cantidad inusitada de monumentos y obras devastadas. Las nuevas condiciones —entre las que se destacaba la imperiosa necesidad de reanimar la memoria colectiva en torno al patrimonio— revocaron, de hecho, los honestos y estrictos procedimientos del restauro filológico y científico, dando lugar a una corriente renovadora sustentada en la llamada “restauración crítica”. Los reparos fundamentales indicaban que el procedimiento filológico-científico era incompleto e insuficiente para asumir y comprender la naturaleza artística de los objetos patrimoniales. Se sostenía que el método científico se limitaba, mediante una acción puramente clasificatoria, a vincular los componentes estilísticos, iconográficos y documentales de las obras y monumentos, mientras que el restauro crítico reivindicaba su condición artística. En el contexto del movimiento de reconstrucción de la posguerra en Italia, el valor estético fue considerado el principal fundamento de la ansiada “resignificación” del patrimonio. Los especialistas han señalado la decisiva influencia de la estética idealista de Benedetto Croce (1866-1952) en la concepción de este nuevo postulado, que colocaba el juicio crítico como cimiento de la restauración. La figura medular de esta nueva propuesta fue Cesare Brandi (1906-1986), primer director del Instituto Centrale del Restauro de Roma, a partir de 1939. En su obra fundamental denominada *Teoría de la restauración* (1963), Brandi compuso un cuerpo doctrinario de notable coherencia. Una de sus contribuciones primordiales, y punto de partida fundamental, fue condicionar el acto de la restauración al reconocimiento anticipado de la condición de la obra de arte que, como producto de la espiritualidad humana, quedaba eximida de toda utilidad práctica. Se trataba entonces de calificar a la restauración, “no ya en base a los procedimientos que caracterizan la restauración de hecho, sino en base al concepto de la obra de arte de la que recibe su cualificación”.<sup>38</sup> El primer acto de la restauración debía ser, precisamente, asumir que el momento en que la obra reveló sus cualidades y fue materializada ya se ha cumplido. Es a partir de esta premisa que “la obra de arte condiciona la restauración y no al contrario”. Al reconocer la coexistencia de la “instancia histórica”

37 [https://www.icomos.org/charters/venice\\_sp.pdf](https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf) [Acceso, febrero 2018].

38 Cesare Brandi. *Teoría de la restauración*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 15.

y la “instancia estética”, Brandi integró en su teoría muchos de los problemas desplegados en los debates anteriores, dejando librado al juicio crítico cómo operar en los casos concretos. En este contexto, justificó la eliminación de los añadidos en tanto estos compitiesen con el original; condenando al mismo tiempo la supresión de los agregados que ofrecieran una nueva realidad anexada (adherida) al objeto por la historia. Planteó, además, que la restauración debe dirigirse —siempre que sea posible y sin cometer una falsificación artística o histórica— a restablecer la unidad potencial de la obra deteriorada o disgregada. En tanto que la unidad de la obra de arte no es orgánico-funcional sino formal, en cada uno de los fragmentos subsisten las cualidades y los indicios esenciales que facilitan la recuperación de su lectura.

Hacia fines del siglo xx se suscitó un áspero debate en torno a la teoría de Brandi, al mismo tiempo que fueron reivindicadas otras posiciones y renacieron viejas posturas, como el método científico-filológico. Fue así que, debido a Camillo Boito y Gustavo Giovannoni, el corpus teórico mantuvo en general su vigencia, especialmente para aquellos bienes culturales cuya naturaleza no fuese inherentemente artística. Aunque los enunciados del restauro crítico no derogaban el respeto por la historicidad y el valor documental, en algunos círculos se cuestionaron duramente los criterios brandianos por considerarlos subjetivos y contrarios a la ortodoxia sustentada por el método filológico-científico. Al respecto, el indispensable texto de Umberto Eco nos auxilia: “Así, la ‘integridad estética’ depende de criterios diferentes de los usados para afirmar la ‘genuinidad arqueológica’”.<sup>39</sup>

A raíz de los principios empleados para la limpieza de cuadros en la National Gallery de Londres, se planteó una célebre y ruda disputa internacional en las décadas de 1950 y 1960. Las principales posiciones se editaron en el *Burlington Magazine*, donde polemizaron el mismo Brandi, Gombrich, Plesters, Kurz, Rees-Jones y otros notables especialistas de la época.<sup>40</sup> Estas discusiones terminaron colocando los criterios de los restauradores anglosajones en desacuerdo con los imperantes en Italia y Francia. Años más tarde, el francés Paul Philippot, discípulo de Brandi y director del ICCROM en 1971, realizó una formidable actualización de la restauración crítica a través de numerosos libros y artículos de gran repercusión. Sus contribuciones principales versaron sobre la

---

39 Umberto Eco. *Los límites de la interpretación*, op. cit., p. 194.

40 Entre otros, merecen citarse: C. Brandi. “The Cleaning of Pictures in relation to Patina, Varnishes and Glazes”, *The Burlington Magazine*, Vol. 91, N° 556, julio, 1949, pp. 183-188; N. Maclaren y A. Werner. “Some Factual Observations about Varnishes and Glazes”, *The Burlington Magazine*, Vol. 92, N° 568, julio, 1950, pp. 189-192; E. H. Gombrich. “Dark Varnishes. Variation on the Theme von Pliny”, *The Burlington Magazine*, Vol 104, N° 707, febrero, 1962, pp. 51-55.

restauración de la pintura mural, la cuestión de la integración de las lagunas, el tratamiento de la escultura policromada y el problema de la pátina, entre otros.<sup>41</sup>

Como ya comentamos, en los últimos decenios se ha ido extendiendo la idea de desplazar del centro de la escena y reforzar los estudios socioeconómicos que explican el contexto de la conservación, puesto que la mayor parte de la literatura versa sobre asuntos eminentemente técnicos. Una reciente contribución indica que la cuestión del patrimonio irá perdiendo terreno en la agenda social, a menos que los mecanismos sociales, económicos, políticos y culturales involucrados en la preservación sean mejor interpretados, comprendidos y articulados.<sup>42</sup> Es un hecho que cada generación utiliza y modifica el patrimonio según sus necesidades y apetencias tensionando, cada vez más, los límites entre la conservación-restauración aséptica y neutral y el uso social, político y comercial de los bienes patrimoniales. En cualquier caso, y a la vista de las transformaciones ocurridas en las últimas décadas, la práctica de una “restauración neutral” resultaría impracticable. Algunas de las contribuciones más recientes –debidas a la proyección de la estética de la deconstrucción y el subjetivismo– han introducido conceptos y reflexiones que cuestionan muchos de los principios convencionales, como la noción de deterioro, los parámetros de selección de obras, las nociones de valor intrínseco y autenticidad y hasta la conservación misma.<sup>43</sup> Un párrafo de Cosgrove lo confirma:

Cualquier decisión de desplegar determinadas habilidades especiales para devolver un objeto a un estado “original”, a un estado intermedio o simplemente para conservarlo en su estado actual, es por definición arbitraria, y debería ser reconocida como tal. La restauración puede por lo tanto ser considerada como una intervención creativa. (...) Antes de aprisionar el patrimonio con el corsé de la “autenticidad”, ¿por qué la restauración no debe perseguir la liberación de la fluidez de significados inherente en la idea del arte como utopía?<sup>44</sup>

Más allá de estas declaraciones incómodas, ácidas y extremas, se

---

41 P. Mora, L. Mora y P. Philippot. *Conservation of Wall Paintings*. London, Butterworths, 1984. Una recopilación de sus escritos puede verse en: P. Philippot. *Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*. Editado por Catherine Perier-d'Ieteren (coord.). Bruxelles, Groeninghe Eds., s/d.

42 AA.VV. *Values and Heritage Conservation*. Research Report. Los Angeles. The Getty Conservation Institute, 2000.

43 David Lowenthal. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

44 D. E. Cosgrove. “Should we take it all so seriously? Culture, Conservation and Meaning in the Contemporary World”, en: W. E. Krumbein et al. (eds.): *Durability and Change. The Science, Responsibility and Cost of Sustaining Cultural Heritage*. Chichester. John Wiley and Sons, 1994. Citado por Salvador Muñoz Viñas. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid, Editorial Síntesis, 2004, p. 140.

advierte una clara tendencia a concentrar las responsabilidades de la conservación del patrimonio en acuerdos y consensos sociales; en transferir al cuerpo de las comunidades el peso, el compromiso y la justificación de los recursos involucrados en las acciones de protección y preservación.<sup>45</sup> Históricamente existen suficientes motivos para declarar hoy que la conservación-restauración debe apartarse del empirismo (y tomar distancia del subjetivismo a ultranza), para integrarse a la reflexión crítica y a las ciencias. Esta postura resume una posición ideológica, la cual, al mismo tiempo que contempla las nuevas exigencias, rescata antiguos valores históricos de respeto y coherencia metodológica. La arquitecta e historiadora brasileña, Beatriz Mugayar Kühl, ha propuesto:

La forma de actuar con los bienes culturales dependerá del modo como sean investigados y percibidos; por lo que las respuestas resultantes dependerán de las cuestiones que formule un presente histórico dado. Esto evidencia, todavía más, la necesidad de actuar de modo fundamentado a partir de un camino deducido desde principios éticos y científicos y no de aquel derivado, apenas, de modo empírico, a partir del objeto. La solución debe, también por eso, ser discutida y enfrentada con instrumentos y vinculada a la realidad de cada época; el hecho de que en el futuro las propuestas sean diversas no exime a un determinado grupo social de la responsabilidad de la preservación (y de identificar los bienes a preservar). Si eso no fuese hecho de manera fundamentada, ocurriría de modo aleatorio.<sup>48</sup>

## **Las hipótesis de la restauración: entre la teoría y la práctica**

Los objetos concebidos originalmente para ser experimentados estéticamente son, a la vez, documentos históricos, como el resto de los bienes culturales. Esta doble condición convierte a la restauración de obras de arte en un campo altamente especializado, surcado por controversias y sujeto a múltiples interpretaciones a la hora de la acción práctica. Históricamente ha sido el escenario más delicado y donde se han volcado la mayoría de los argumentos y teorías de la restauración. Las contradicciones y ambigüedades instituyeron a lo largo de los años numerosas dudas, y un cierto grado de incertidumbre, originadas principalmente a

---

45 Roxana Seguel. "Patrimonio cultural y sociedades de fin de siglo: una mirada desde las principales tendencias que marcan los nuevos escenarios socio-culturales", *Conserva*, Nº 3, 1999, pp. 5-19.

48 Beatriz Mugayar Kühl. "Ética e responsabilidade social na preservação do patrimônio cultural". Conferencia inaugural del *XIII Congresso Internacional do Abracor*, Porto Alegre, 13-17 abril 2009. Mimeo (traducción del autor).

causa de las imprecisiones del lenguaje y las consiguientes construcciones de criterios.

Las obras de arte requieren estrategias de restauración singulares, a veces reñidas con las doctrinas establecidas. Ásperamente hablando, la restauración propone algo claramente intangible: la recuperación de una situación anterior, el retorno a un utópico estado previo que necesitamos ver y que se ha denominado cándidamente “estado auténtico” o “estado verdadero”. Con ironía, Salvador Muñoz Viñas observó que si existiese un estado verdadero o auténtico, y si este se pudiese demostrar objetivamente, el restaurador sería un servidor de la verdad.<sup>46</sup> Menos drástico y apuntando a establecer un criterio metodológico sustentado en la exigencia de proceder basado en el reconocimiento y respeto por la coherencia formal de la obra, Paul Philippot propuso que la restauración debería operar sobre la hipótesis del “posible equilibrio actual”, solución que solamente se alcanzaría a través un profundo conocimiento, auxiliado por las ciencias, la experiencia y una sensibilidad educada.<sup>47</sup> Cuando Brandi declaraba que “la obra condiciona la intervención y no viceversa”, advirtió que la restauración está obligada a considerar cada obra o monumento como un caso único, distinto a cualquier otro. Por ello, muchos procedimientos técnicos, normas y axiomas no siempre son aplicables o adecuados, porque que no contemplan algún detalle o característica que debe ser tenido en cuenta. En este sentido, las dificultades para conciliar las razones de la historia con las razones del arte han dado lugar a continuas excepciones a las normas.

Transcurridos dos siglos de desarrollo disciplinar, las doctrinas de la preservación cargan con una persistente contrariedad: la distancia (a veces respetuosa y otras veces insuperable) entre la teoría y la práctica. A ello se suma un considerable desorden respecto a la designación de los procedimientos prácticos, al rol de las profesiones involucradas y a la terminología en general. Numerosos términos carecen de definiciones precisas y, en muchos casos, no llegan a tener una aceptación universal. Comenzando por la eterna discusión que propone distinguir entre las nociones de conservación y la restauración, pasando por la dificultad de discriminar entre daño, deterioro y envejecimiento, acción preventiva o curativa, suciedad o pátina, instancia estética e instancia histórica, auténtico o falso, entre otros. Esta ambigüedad que existe desde antaño revela la dificultad de sintonizar las doctrinas con la acción.

Las arbitrariedades cometidas en el pasado, donde muchos de los

46 Salvador Muñoz Viñas. *Teoría contemporánea de la restauración*, op. cit.

47 Paul Philippot. “La notion de patine et le nettoyage des peintures”, *Bulletin de l'Institut Royal de Patrimoine Artistique*, Vol. IX, 1966, pp. 138-143.

bienes culturales del patrimonio fueron intervenidos desaprensivamente y sin rigor metodológico, trajeron como consecuencia que, en algunos círculos, la restauración se considerase una actividad sospechada de imprudente, frente a la rigurosidad metodológica con que la física y la química analizaban los problemas. De algún modo, las nuevas generaciones miraron con desdén las viejas prácticas y buscaron echar las bases de una nueva disciplina que imponía una distancia frente a la obra. A partir de los años sesenta, los académicos se vieron apremiados a invocar las evidencias técnicas y científicas, más que a la crítica estilística. La creciente demanda por un criterio “objetivo” desplazó la tradicional metodología de los conocedores basada en el contacto cotidiano con las piezas originales, la erudición, la sensibilidad y la memoria.<sup>48</sup> La metodología dio excelentes resultados que podían interpretarse rápidamente, puesto que se sobrentendía que una ínfima porción de la organización material representaba aspectos esenciales de la totalidad de la obra. En este sentido, la costumbre de extrapolar datos y construir hipótesis fue ácidamente criticada por Torraca, uno de los más prominentes científicos de la historia de la conservación contemporánea.<sup>49</sup>

Por otra parte, es bien cierto que la participación de las ciencias naturales (física, química y biología) en la preservación del patrimonio ha tenido un enorme impacto que es imposible soslayar. Gracias a su trabajo, hoy es posible caracterizar con gran precisión los elementos que componen los bienes culturales, analizar los deterioros y distinguir las viejas reparaciones, conocer los mecanismos del deterioro de muchos materiales, registrar y medir la acción del medioambiente sobre las obras y realizar pruebas para evaluar los nuevos productos, sobre todo los polímeros sintéticos, útiles para la restauración, entre muchas otras cosas.<sup>50</sup> El proceso de reemplazar, sin más, el denostado empirismo y la erudición por una metodología puramente analítica resultó insuficiente e inaplicable en el terreno de la restauración de las obras de arte. Estas demandaban una aproximación diferente, donde la exactitud y el rigor de las ciencias naturales no resolvían *per se* las cuestiones centrales. Si analizamos la noción de imagen (producida por un soporte material, en este caso la imagen pictórica percibida por un complejo mecanismo fisiológico y psicológico), podremos advertir lo alejado que se encuentra

---

48 J. Spier. “Blinded with science: the abuse of science in the detection of false antiquities”, *The Burlington Magazine*, Vol. 132, N° 1050, septiembre, 1990, pp. 623-631.

49 Giorgio Torraca. “The Scientist in Conservation”, *Conservation*, Vol. 14, N° 3. The Getty Conservation Institute, 1999, pp. 8-10.

50 Una actualización de los métodos de examen puede verse en: D. Pinna, M. Galeotti y R. Mazzeo (eds.): *Scientific Examination for the Investigation of Paintings. A Handbook for Conservator-restorers*. Firenze, Centro Di della Edifimi srl, 2009.

este concepto de una explicación lógica y objetiva. Si bien es indiscutible y evidente que todo objeto es a la vez una imagen, sus correlaciones cromáticas, tensiones, armonías, efectos, acentos y, por qué no, sus atributos poéticos e inmateriales (sobre todo en la pintura antigua) no se explican a través de la organización de la estructura y menos aún en la caracterización de los materiales constituyentes. La recuperación de la imagen, que es lo que en definitiva interesa hacer legible mediante un tratamiento de restauración, será tanto más una hipótesis inalcanzable cuanto más la asimilemos a una operación impersonal e imparcial. ¿Es que la imagen reside en los colores? ¿O la imagen reside en gradientes y relaciones? Hablando a los restauradores, E. Gombrich les reclamaba: “Lo que les pedimos no es que devuelvan su color prístino a pigmentos individuales, sino algo infinitamente más arduo y delicado: que conserven las relaciones”.<sup>51</sup> En esta misma línea, Brandi expresó: “El color físico no es el color de la imagen”. “La materia, en ese sentido, es el medio para la imagen, pero nunca la imagen misma”. “Toda prevalencia de la materia sobre la forma siempre es a despecho de la forma”. “La obra de arte en que la materia prevalece es una obra de artesanía. Será la joya, el vaso, el plato, pero nunca será el cuadro”.<sup>52</sup>

## Conclusiones

La restauración no se realiza en un territorio abstracto con operadores anónimos. La mayoría de las decisiones que se han tomado responden a la historia personal de cada decidor, sus gustos, su formación y sus convicciones estéticas. Aunque son muchos los que dudan de que exista una restauración neutral —porque es inevitable la impregnación de contenidos del presente en obras del pasado—, es un hecho que el deseo de completar lo que falta y la necesidad de recuperar la armonía nos impulsa a reanimar las imágenes y estructuras deterioradas. El objeto restaurado no puede recuperar algunas de sus relaciones perdidas sin incluir en el presente lo que no le pertenece. A la vista de lo que es inevitable, parece razonable reconocer que las intervenciones para minimizar el impacto de los deterioros y cambios, el oscurecimiento, la decoloración de los pigmentos, las viejas restauraciones y todos los sedimentos provocados por el tiempo, sean admitidos bajo el paraguas de un acuerdo tácito entre los especialistas y el público. Es un hecho que el público aprueba conscientemente estas reglas del juego, colocando en segundo

---

51 Ernst Gombrich. *Arte e ilusión*. London, Phaidon Press Limited, 2009, p. 50.

52 Cesare Brandi. *Teoría de la restauración*, op. cit.

plano las consecuencias de las restauraciones o del supuesto “maquillaje”. Por ello, la demanda de pureza y autenticidad es un imperativo ingenuo, impulsado por la nostalgia más que por una exigencia severa. Como dice el viejo aforismo jurídico: “No debe juzgarse engañado al que conoce su engaño”.<sup>53</sup>

La restauración no puede ser ahistórica y estética; no puede ser neutral y totalmente objetiva. Por lo tanto, y con las debidas disculpas por la simplificación, lo fundamental de la restauración no son sus herramientas o instrumentos, ni siquiera qué es lo que se hace o cómo se hace, sino que lo esencial es para qué se hace.

---

53 Juan C. Barbero Encinas. *La memoria de las imágenes. Notas para una teoría de la restauración*. Madrid, Ediciones Polífero, 2003, p. 62.



# TAREA

## **RESEÑAS**

## FOTOGRAFIANDO EN AMÉRICA LATINA: ENSAYOS DE CRÍTICA HISTÓRICA

José Antonio Navarrete  
Montevideo, CDF Ediciones, 2017, 2<sup>da</sup> edición  
280 pp.

### Agustina Lapenda<sup>1</sup>

Hasta casi finales del siglo xx, la historia del surgimiento y desarrollo de la fotografía en la mayoría de los países no occidentales fue ignorada por la historiografía dominante, establecida en los países capitalistas centrales (Estados Unidos, Francia, Alemania, Inglaterra). En nuestro continente, en particular, dicha situación llevó a que algunos investigadores<sup>2</sup> comenzaran a indagar y trazar narrativas locales, preguntarse cómo se analizan y consumen las fotografías latinoamericanas, de qué presupuestos y parámetros debería partirse al escribir la historia de la disciplina, y qué ideología reproducen y legitiman dichos estudios. Tal ejercicio de descentramiento supuso un cuestionamiento de las categorías y criterios valorativos definidos en las metrópolis y una redefinición de la(s) trayectoria(s) de la fotografía, que ensanchó el terreno de lo historiable involucrando regiones sistemáticamente desestimadas del relato hegemónico, tal como América Latina, Asia, África. En tal sentido, investigar la historia de la fotografía en nuestra región implica, para José Antonio Navarrete, un acto de descolonización.

*Fotografiando en América Latina: Ensayos de crítica histórica* es el primer título de la colección “Reflexiones sobre fotografía latinoamericana: textos fundamentales”, editada por el Centro de Fotografía de Montevideo (Uruguay) con el objetivo de recuperar y fomentar la circulación de producciones locales, acercando al público textos relevantes por su contribución al campo de los estudios y al pensamiento crítico sobre fotografía en la región.

Esta segunda edición, de 2017, es una versión revisada y ampliada de la publicada originariamente en 2009 por la Fundación para la Cultura Urbana de Caracas (Venezuela). El volumen compila un conjunto de trece textos concebidos como seminarios, conferencias, ponencias, publicaciones especializadas, y un cuerpo de 62 ilustraciones procedentes de más de

---

1 UBA-IDAES/UNSAM.

2 Néstor García Canclini, Fernando Castro, José Gómez Sicre, Boris Kossoy, Franklin Guzmán, Josune Dorronsoro, Alejandro Castellanos, Miguel Ángel Quarterolo, Juan Gómez, Luis Priamo, Abel Alexander, María Eugenia Haya y el propio José Antonio Navarrete, entre otros.

veinte colecciones privadas y acervos institucionales de Europa, Estados Unidos y América Latina. Dicho material es resultado de una exhaustiva investigación sobre fotografía latinoamericana del siglo XIX y comienzos del XX, sostenida por el autor durante un período aproximado de diez años.

El libro se organiza en cuatro secciones. La primera de ellas define y sitúa una de las problemáticas exploradas a lo largo de todo el volumen: la constitución, orientación y modos de legitimación de los estudios sobre fotografía. “Adiós, Mr. Newhall”, texto que conforma dicha sección, propone una revisión del modelo historiográfico imperante: eurocéntrico y con sus raíces en la historia del arte. Los orígenes de tal interpretación —explica Navarrete— se remiten a Beaumont Newhall, historiador del arte y curador de la primera muestra retrospectiva de fotografía en un museo de arte (*Photography: 1839-1937*, MOMA). Su perspectiva obtuvo gran aceptación y funcionó como guía de las subsiguientes versiones de la historia “universal” de la fotografía.

Delineado el derrotero que llevó a la extensión del paradigma y los cánones de las bellas artes en la disciplina fotográfica, el autor se propone desmontar dicho enfoque. Para ello, rescata las voces de teóricos que, tempranamente, pensaron la disciplina en un sentido más amplio, desplazándose desde el espacio discursivo del arte y la estética hacia otros ámbitos discursivos (política, sociedad, filosofía): Walter Benjamin, Rosalind Krauss, Gisèle Freund, Robert Taft.

Haciendo eco de estos apartamientos tempranos del modelo historiográfico *mainstream* y, a su vez, examinando las particularidades de los países de nuestra región, el libro recorre una variedad de discursividades —mayormente de carácter sociopolítico— que circularon en el entramado social latinoamericano hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX. De este modo, examina cómo la fotografía ha tomado parte en la configuración y circulación de determinados discursos en la sociedad, tema al que se aboca la subsiguiente sección del libro.

“Construir la nación, construir los sujetos”, segunda parte del volumen, se compone de seis ensayos que exploran las especificidades de la fotografía en la experiencia latinoamericana durante el período temporal señalado. La metodología de análisis aquí empleada supone una exploración, articulación y examen crítico no solo de los registros fotográficos de la época, sino también de otras producciones tanto visuales como textuales, así como los medios y soportes en que estas circularon (revistas ilustradas, tarjetas postales, periódicos, entre otras). En paralelo a esto, se revisan las historias y contextos locales en que se dieron dichas producciones. Tal modo de encarar los objetos de estudio permite al autor rescatar la dimensión sociopolítica de la fotografía y evaluar a qué intereses respondieron, legitimaron o confrontaron los cuerpos de trabajo analizados.

Como bien anticipa el título de la sección, una de las principales cuestiones que atraviesa el discurso fotográfico latinoamericano de finales del siglo XIX y comienzos del XX es la constitución de las naciones y sus respectivos sujetos e identidades. Navarrete aborda esta problemática desde diversas aristas que confluyen en el objetivo mayor de estudiar las implicaciones de la fotografía en los entonces nacientes proyectos nacionales de nuestro territorio y el modo en que las élites se valieron de las imágenes para legitimarlos: la identidad de los nuevos sujetos sociales y sus modos de representación –“Las buenas maneras”–, la construcción de los tipos populares dentro del imaginario nacional –“Del tipo al arquetipo” y “Entre el barracón y la calle”–, la figura del indígena y el desarrollo de nuevas disciplinas orientadas a su estudio –“Arqueología, antropología y evangelización”–, el proceso de industrialización, modernización e inserción de los nuevos Estados nacionales en la división internacional capitalista del trabajo –“El rostro del trabajo”–.

Si bien es cierto que algunas de estas cuestiones han sido con frecuencia examinadas en la bibliografía regional, cabe destacar que varios de los textos aquí recopilados datan de fines del siglo pasado, lo cual indica que el propio autor fue parte activa en la constitución de una perspectiva crítica dentro de la disciplina y que su intento por pensar la fotografía latinoamericana como un todo, analizando paralelamente las experiencias y desarrollo del fenómeno en los distintos países del continente, implicó un gesto innovador.

Los “Ensayos diversos”, que conforman la tercera parte del libro, presentan otro modo en que se expresa la postura del autor en favor de una historia de la fotografía que responda a intereses periféricos y vernáculos. En este caso, propone una relectura del rol que tuvieron determinados actores foráneos en su paso por el territorio latinoamericano, así como una observación crítica de las representaciones fotográficas realizadas por estos y sus respectivas condiciones y situaciones de producción. También en este caso, la propuesta se concentra en discursos alejados de la intencionalidad artística como motivación primaria.

Navarrete examina particularmente la labor de Eugenio Courret en Perú; Charles D. Fredricks en La Habana; Eadweard Muybridge en su extenso viaje por América Latina; Camillus Farrand y Rafael Castro y Ordóñez en Ecuador; las misiones salesianas en la Amazonia ecuatoriana. Destaca el hecho de que una parte significativa del trabajo de estas figuras ha sido desestimada de sus respectivas biografías por la narrativa histórica dominante, al no responder a sus intereses. En algunos casos, incluso, las trayectorias y obras de ciertos personajes no han sido en absoluto investigadas en sus países de origen, tal como sucede con Farrand. Otro ejemplo de esto son las fotografías tomadas por Muybridge en

nuestra región, prácticamente ignoradas o desconocidas en las publicaciones e instituciones norteamericanas.

En consecuencia, la propuesta desplegada en esta sección del libro recoge y expone discursos silenciados por la historia hegemónica, poniendo en evidencia, a la vez, aquellas operaciones que llevaron a su ocultamiento. Asimismo, Navarrete subraya la relevancia de atravesar tales omisiones, problematizando y discutiendo las producciones de estos fotógrafos en clave local.

Es así que, a partir de la selección de estos casos de estudio, el autor se pregunta cómo y con qué intención fueron fotografiados el territorio, sus sociedades y los diversos sujetos que allí habitaban. ¿En qué sistema(s) de representación se insertan las imágenes tomadas por los actores extranjeros que viajaron a estas latitudes y a qué modelos de visualidad responden? ¿Con qué otras producciones dialogan? ¿Bajo qué criterios se realizó la elección de los objetos/sujetos fotografiados? ¿Quiénes fueron sus comitentes? Siguiendo el hilo de tales preguntas, irrumpen representaciones construidas desde la óptica cultural dominante: imágenes destinadas al consumo simbólico del “otro” periférico, interpretaciones desproblematizadas de la realidad latinoamericana, registros de la región, los habitantes y las tareas allí realizadas en vínculo con la política expansiva de los Estados hegemónicos y sus empresas comerciales. En síntesis: fotografías que expresan intereses y estereotipos propios de los países centrales. ¿Qué papel asumieron, entonces, el medio, la práctica y la producción fotográfica en el marco de los procesos de “modernización” y “desarrollo”, financiados por capital extranjero en los nuevos Estados nación de América Latina? ¿Cuál fue el rol de la fotografía en la difusión de valores ideológicos que recorrían el tejido social en aquella época?

Gran parte de los proyectos fotográficos consumados por extranjeros estuvieron –tal como explica el autor– “en los orígenes del proceso de constitución en Latinoamérica del archivo fotográfico entendido como procedimiento cultural de registro, ordenamiento, clasificación y valoración, mediante el uso de la fotografía, de los escenarios naturales y espacios urbanos, de los sujetos y las diferentes prácticas” (p. 166). De allí, también, la importancia de elucidar los intereses e ideologías a los que dichos registros, y sus correspondientes catalogaciones, respondieron.

Finalmente, el artículo que conforma el apéndice –cuarta y última sección del libro– vuelve sobre el problema de la configuración/invencción disciplinaria de la historia de la fotografía, ya planteado en la primera parte, pero esta vez con un énfasis mayor en el caso latinoamericano. Así, se esboza un recorrido que va desde los primeros modos de circulación de la fotografía y conformación de colecciones incipientes hasta la creación de revistas especializadas, institutos y fototecas. Al

mismo tiempo, el artículo hace un repaso por los actores que dieron origen a las historias de la fotografía locales, a partir de una exhaustiva investigación bibliográfica de artículos publicados en periódicos, revistas, catálogos, ponencias, presentaciones, diálogos, informes.

En suma, los trece artículos reunidos en *Fotografiando en América Latina: Ensayos de crítica histórica* componen un valioso aporte a la configuración y estudio de la historia de la fotografía a nivel regional, buscando no solo rescatar los sentidos originales de aquellos cuerpos de trabajo excluidos por la literatura dominante, sino también reflexionar sobre los objetivos a los que responde la circulación y consumo actual de dichas producciones, dirigiendo la mirada hacia el presente. La exploración del fenómeno fotográfico a través de ámbitos discursivos alejados del paradigma de las artes –la fotografía como medio tecnológico, como mecanismo de control social, como forma de legitimación política– permite a Navarrete, orientado por su voluntad de ofrecer un descentramiento historiográfico crítico y descolonizador, dar cuenta de especificidades propias del desarrollo de la problemática en América Latina.

MAKING ART CONCRET: WORKS FROM ARGENTINA AND  
BRAZIL IN THE COLECCIÓN PATRICIA PHELPS DE CISNEROS

Zanna Gilbert, Pia Gottschaller, Aleca Le Blanc, Tom Learner,  
Andrew Perchuk (eds.)

Los Ángeles, The Getty Conservation Institute / The Getty Research  
Institute, 2017

**Agustín R. Díez Fischer<sup>1</sup>**

En septiembre de 2017 inauguraron en la ciudad de Los Ángeles el conjunto de muestras que formaron parte del Pacific Standard Time: LA/LA, un proyecto financiado por The Getty Foundation que posibilitó que se desarrollasen más de 70 proyectos de investigación y exposición sobre arte latino y latinoamericano. Publicado por The Getty Conservation Institute (GCI) y The Getty Research Institute (GRI), *Making Art Concret: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros* es el catálogo que acompañó la exposición homónima que tuvo lugar en la sede de Getty, donde se expusieron los resultados de estudios sobre la materialidad de una selección de obras de arte concreto de la Argentina y Brasil.<sup>2</sup> Historiadores y restauradores guiaron la realización de estudios técnicos sobre cada una de las piezas que permitieron echar luz sobre los procedimientos y los materiales utilizados por los artistas.

Si bien la muestra y el catálogo se circunscribieron a las obras de la Colección Cisneros, el proyecto de investigación también incluyó estudios sobre piezas que formaron parte de colecciones públicas y privadas en Argentina y Brasil. Esto fue posible gracias a la participación de dos instituciones en América Latina: TAREA-Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, de la Universidad Nacional de San Martín, y LACICOR, de la Universidade Federal de Minas Gerais en Brasil, junto con la colaboración del Museum of Fine Arts de Houston.

*Making Art Concrete* está compuesto por dos textos críticos escritos por Aleca LeBlanc y Pia Gottschaller, un corpus extraordinario de fotografías de las obras analizadas realizado en colaboración entre el GCI y el GRI –mostrando detalles y tomas utilizando diversas condiciones lumínicas– y una breve descripción técnica escrita por Gottschaller y Douglas MacLennan. Este conjunto de textos incorporados en esta

---

<sup>1</sup> Centro de Estudios Espigas (TAREA IIPC), Universidad Nacional de San Martín.

<sup>2</sup> La exposición tuvo lugar entre el 16 de septiembre de 2017 y el 11 de febrero de 2018 en el J. Paul Getty Museum.

publicación permite describir el libro como el lugar de confluencia de tres grandes perspectivas de abordaje de la historia del arte: los estudios sobre la materialidad, los análisis centrados en el análisis de detalles y, finalmente, las perspectivas de investigación comparada.

La historia del primero de esos ejes es rica en la Argentina a través de las publicaciones y estudios llevados a cabo desde TAREA IIPC así como de exposiciones y catálogos recientes, como es el caso de *Las Entrañas del Arte*, realizado en Fundación Osde con la curaduría de Gabriela Siracusano. En ese marco, estas indagaciones son centrales para el estudio sobre el arte concreto en tanto permiten identificar con precisión materiales y procedimientos en un momento donde, tal cual lo detalla Aleca Le Blanc, los artistas estuvieron particularmente atentos y receptivos a las transformaciones que se estaban dando en la industria de cada uno de esos países. Ante ellas, el análisis es contundente en dar cuenta sobre la íntima relación entre el arte concreto y el proceso de industrialización que estaba teniendo lugar en Argentina y Brasil. Asimismo, permite echar luz sobre los matices y diferencias entre los testimonios de los artistas sobre sus obras –su propio relato construido sobre los procedimientos– y los resultados que aportan los estudios específicos sobre las piezas de la colección.

Esa indagación solo es posible a través de su combinación con el segundo de los ejes que convergen en este libro, aquel que se centra en el análisis de detalles, perspectiva que han seguido, entre otros, historiadores como Daniel Arasse. Allí, el estudio detallado de los compuestos químicos así como los análisis sobre detalles específicos, en el horizonte del arte concreto, plantea dos grandes perspectivas de posibilidad. Por un lado, como demuestra el libro, permite observar cómo los artistas interpretaron los procedimientos de los artistas europeos, trabajos a los que tuvieron acceso solo a través de reproducciones fotográficas que circulaban en la cultura visual de la posguerra.

Por otro lado, el análisis del detalle permite expandir las posibilidades del tercer eje que converge en este libro: los estudios comparados. Si el análisis de los intercambios entre las escenas brasilera, argentina o uruguayana –realizados por investigadores como María Amalia García o Cristina Rossi, entre otros– ya ha resultado extraordinariamente fructífero para pensar comparativamente los procesos del arte concreto que se estaban dando en cada uno de los países, los análisis materiales abren un panorama de enormes perspectivas. Pensar estos detalles materiales como procesos simultáneos –tal cual lo plantea Andrea Giunta– permite develar un panorama de sincronidad entre los artistas que se expanden más allá de los intercambios y contactos específicos que hayan existido entre ellos. Posibilita también, como sostiene Aleca Le Blanc, pensar

hipótesis distintas a las que se han sostenido para el arte europeo y norteamericano, como aquella que sostiene la disociación entre las prácticas desarrolladas durante las primeras décadas del siglo y las que se dieron luego de 1945.

Es necesario, sin embargo, señalar algunos aspectos que habrían sido significativos para profundizar el aporte que el libro realiza al estudio del arte concreto. En primer lugar, la claridad en los trabajos de Le Blanc y Gottscher debería haberse complementado con un texto que explicase con mayor detalle y de forma clara y pedagógica los procedimientos de los estudios técnicos realizados sobre las obras. Sin duda, el escrito de Gottschaller y MacLennan que se publica al final del libro con el título “Some Remarks on Documentation and Analysis Techniques” habría debido tener una presencia más importante en un libro, cuyo eje central son los estudios sobre la materialidad. En este sentido, en segundo lugar, llama la atención que no se haya realizado una publicación bilingüe como catálogo de la muestra, aspecto fundamental para un libro con una fuerte presencia de terminología técnica. La ausencia de publicaciones bilingües fue, sin embargo, una constante dentro del PST y da cuenta de los horizontes de público a los que los proyectos apuntaron.<sup>3</sup>

Finalmente, en tercer lugar, el libro clama por la realización de otra publicación que comprenda los análisis realizados por las instituciones en Argentina y Brasil. Para un período donde fue tan explícito el afán de los artistas por intervenir sobre la memoria de sus propias obras, los trabajos realizados por los otros equipos permitirían echar luz sobre fechas y atribuciones, aspecto que el libro solo menciona brevemente. En la misma dirección, junto al trabajo sobre las obras, se impone profundizar en el estudio de las técnicas de impresión y los soportes utilizados en las publicaciones y revistas llevadas a cabo por estos artistas.

Todos estos aspectos no disminuyen la significación del aporte para el estudio del arte concreto de los análisis críticos llevados a cabo, así como del extraordinario estudio realizado sobre la materialidad de las obras. Sin duda, *Making Art Concrete* da un paso adelante en el conocimiento sobre uno de los períodos más fascinantes del arte de la segunda posguerra.

---

<sup>3</sup> Cabe señalar que las dimensiones de algunos catálogos hicieron imposible su realización en formato bilingüe. No es el caso, sin embargo, del catálogo *Making Art Concrete*.

## PAISAJE CON FIGURAS. LA INVENCIÓN DE TIERRA DEL FUEGO A BORDO DEL BEAGLE (1826-1836)

Marta Penhos  
Buenos Aires, Ampersand, 2018  
392 pp.

Catalina Valdés<sup>1</sup>

¿Qué se hace cuando se viaja? Según la reciente publicación de Marta Penhos, el viaje sería la acción de inventar un lugar. Inscripto en la tradición abierta por Eduardo O’Gorman con *La invención de América* (México, FCE, 1958) y retomada por Michel de Certeau con *La invención de lo cotidiano* (París, Gallimard, 1980), este libro recompone los modos de representar el extremo sur de América en la época de las grandes expediciones naturalistas europeas. Aborda, así, la sucesión de gestos, la acumulación de datos, las leguas recorridas, lo leído, lo visto, lo escrito, dibujado y también lo impreso en torno a los viajes de la tripulación comandada por Phillip P. King y Robert Fitz Roy. *La invención*, explica la autora, excede la razón binaria de lo falso y verdadero, entendiendo el mundo como una suma de versiones: “Tierra del Fuego surge de las páginas y láminas de *Narrative* y en las acuarelas y bocetos de Martens como un espacio multiforme, nacido del cruce entre lo real, lo vivido y lo imaginado” (p. 38).

Desde una práctica de la historia del arte que se plantea como cruce disciplinar, Marta Penhos (doctora en Historia del Arte, docente de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad de San Martín) completa con este libro el trabajo que viene dedicando hace años a la composición visual del espacio americano. El ciclo se abrió con *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2005), trabajo enmarcado en la historia del último período virreinal y de las expediciones políticas y científicas en el territorio del Virreinato del Río de la Plata, con el que Penhos abordó la historia de la ciencia, de los implementos ópticos de medición del espacio y de las cosas, los estándares de representación visual de un entorno y sus variaciones (desde la cartografía histórica hasta las láminas zoológicas, pasando por el relato visual de episodios y el autorretrato de expedicionarios). Resultado de su investigación doctoral, aquel libro configura también un ensayo de teoría de la imagen y del poder que estas tienen para construir lugares. La exposición *Mirar, saber, dominar. Imágenes de viajeros en la*

---

1 CONICYT-Universidad de Chile.

*Argentina* (Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, 2007) y una serie de artículos especializados dieron continuidad a esta línea de investigación, expandiéndola a un corpus mayor en términos de tiempo y de espacio, llegando a abarcar casos de estudio de fines del siglo XIX. De ese conjunto se destaca el ensayo titulado “Las imágenes de frente y perfil, la ‘verdad’ y la memoria. De los grabados del *Beagle* (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días” (Bogotá, Revista *Memoria y Sociedad* de la Universidad Javeriana, 2013), en el que se anuncian algunos de los temas trabajados en el libro que aquí se reseña.

Dividido en siete capítulos, *Paisaje con figuras...* presenta un riguroso estudio de la célebre expedición de la marina británica, desde la perspectiva amplia de la historia social del arte. Parte con una premisa clara: el viaje se compone tanto del trayecto como de sus dispositivos de registro y divulgación textuales y visuales. De esta forma, viajar es reactivar el periplo que otros hicieron antes por el mismo lugar a través de lecturas y referencias, revisiones y reescrituras. Todo el primer capítulo está dedicado precisamente a recomponer esta navegación coral por los mares australes, incluyendo las voces de Pigafetta y Magallanes, Malaspina, La Condamine, Cook, Bouganville, Byron, D’Orbigny, Ercilla incluso. Los dos volúmenes y el apéndice de *Narrative of the Surveying Voyages of his Majesty’s Ships Adventure and Beagle between the years 1826 and 1839*, redactados por King y Fitz Roy respectivamente, son también composiciones colectivas que suman los testimonios de los miembros de la tripulación al diálogo imaginado con los viajeros que los antecedieron. “Esta superposición de testimonios pone en evidencia hasta qué punto los viajes modernos pueden ser pensados como un gran proyecto que incluye diferentes eventos y sucesivas etapas” (p. 52).

¿Cuál podría ser el propósito de este gran proyecto? Penhos revela desde este primer capítulo las múltiples aristas y escalas que deben considerarse para enfrentar la pregunta. Viajar es desplazar el propio cuerpo por un espacio, por lo que cada testimonio es el reflejo de visiones, emociones y sensaciones particulares. Pero viajar es también trasladar modos de ver, es llevar palabras y cosas de un lugar a otro, interactuar, ejercer fuerzas, poner nombres, apropiarse e imponer gestos corporativos que exceden al individuo. Entre la escala de la subjetividad del viajero y la de los intereses imperiales, resiste la subjetividad de los habitantes originarios de las tierras recorridas y, en especial, de aquellas cuatro “figuras” extraídas del paisaje fueguino por los marinos británicos en el primer viaje del *Beagle*. La historia del rapto, destierro y “devolución” de un joven yagán, una niña y dos jóvenes kawésqar, bautizados como “Jemmy”, “Fuegia”, “York” y

“Boat”, sometidos a un proceso de aculturación forzosa por Fitz Roy, es abordada por Penhos en distintos momentos del libro, especialmente, como veremos, hacia el final.

La literatura de viajes y el género específico de los informes de expediciones científicas de los siglos XVIII y XIX es un tema profundamente tratado en el segundo capítulo. Revisando la sucesión de publicaciones que dan cuenta de los viajes europeos por la América austral, Penhos repasa en los derroteros tomados y variados, en las experiencias repetidas, en la apropiación de visiones ajenas y en cómo estas van modelando un modo de comprender la Tierra que, a través de estas expediciones, se agrega al mapa de Occidente. Textos e imágenes confluyen en lo que la autora delinea como un programa científico, estético y editorial de largo aliento, el que, no obstante su continuidad, manifiesta variaciones, como aquel “viraje desde la narrativa del fracaso hacia una prosa que pone en sordina a las aventuras para ensalzar en cambio la eficiencia técnica y científica” (p. 135).

En el tercer capítulo se recompone de modo específico el contexto de producción del aparato editorial que surge de los viajes del *Beagle*, considerando los tres tomos de *Narrative of the surveying voyages del Beagle* y del *Adventure*, que incluyen los ya mencionados reportes de King y Fitz Roy y el diario y observaciones de Darwin, naturalista a bordo. Estudia, como caso ejemplar de la cultura de imprenta que enmarca esta publicación, las variaciones en torno a la imagen de los “patagones”: desde la mítica invención de los salvajes gigantes a los usos y costumbres tehuelches representados según los parámetros descriptivos que rigieron buena parte de las imágenes incluidas en *Narrative*. Los trasposos de estas láminas a la colección de divulgación popular *L'univers pittoresque* (veinticinco tomos editados por Firmin Didot en París a mediados del siglo XIX) dan cuenta de los alcances de la recepción del relato británico en Europa, pero también de la continuidad entre el género formal de un reporte de expedición científica y la producción de literatura de viajes afín al gusto masivo de la época.

El capítulo siguiente está, precisamente, dedicado a caracterizar este género. Tomando en cuenta la “matriz humboldtiana”, que dota a la escritura y a las imágenes de este tipo de producciones de una perspectiva holística, Penhos observa las apropiaciones y variaciones que ejercen los autores de *Narrative* de las categorías de lo bello, sublime y lo pintoresco como parte de una

sensibilidad compartida por viajeros –fuesen oficiales de marina o aventureros, científicos, artistas– y por quienes leían y miraban sus testimonios, y que permitía a unos representar su conocimiento y experiencia directos de espacios lejanos, y a otros acceder a ellos de segunda mano (p. 197).

Identificando en las montañas y en los cambios del clima dos motivos frecuentes de este tipo de literatura, la autora va caracterizando el estilo personal de King, Fitz Roy y Darwin, que se manifiesta tanto en la escritura y el dibujo como en la relación que se va estableciendo entre ambas formas de descripción a lo largo del libro. Al estudiar con mayor profundidad la escritura de Darwin –del *Journal*, pero también de su correspondencia y de su diario, editados en 1996 y 2001 respectivamente–, va delineando el proceso creativo como una dimensión esencial de la invención de un lugar. El apartado constituye, a ojos de esta lectora, uno de los mejores logrados del libro, en tanto penetra en las mil capas de una subjetividad notable, contradictoria, compuesta por referencias visuales y lecturas (que incluye a Rugendas, Clarke y Milton) de experiencias, conocimientos, prejuicios y una intuición fina de las dinámicas de la naturaleza, todo lo cual contribuye a la formulación de una de las teorías más influyentes de la cultura moderna.

El análisis de los estilos personales de cada uno de los autores de *Narrative* es la ocasión para introducir a Conrad Martens-Thomas Landseer, quien ingresa como pintor a bordo durante la segunda expedición del *Beagle*, en reemplazo de Augustus Earle. El capítulo quinto está dedicado a exponer el programa general de las ilustraciones incluidas en *Narrative* (ver el detalle en tablas de pp. 239 y 240). Por mucho que su participación en la expedición haya sido truncada por la enfermedad, Penhos se detiene unas páginas en Earle, interesante artista viajero, autor de un notable relato de viaje por Nueva Zelanda y Australia y de algunas de las láminas del segundo paso del *Beagle* por Brasil y Uruguay. Haciendo el recorrido inverso, Martens deja el *Beagle* en Valparaíso y atraviesa el Pacífico para convertirse en un afamado pintor de las colonias británicas de Oceanía. Considerando la vida de estos dos pintores, queda claro que la ruta de las expediciones decimonónicas por el Pacífico es una cantera aún fértil para la historiografía del arte de viajeros, que bien amerita un trabajo conjunto entre investigadores de cada uno de los puertos de ese recorrido.

La completa revisión de la obra de Martens, que incluye, además de sus trabajos publicados en *Narrative*, una serie de acuarelas conservada en el National Maritime Museum de Greenwich y sus cuadernos de apuntes conservados en la biblioteca de la Universidad de Cambridge, constituye el aporte principal de esta investigación de Marta Penhos al campo de la historia del arte y de la cultura en general. El vistazo que hace la autora a la formación del artista resulta crucial para comprender ciertos principios estéticos que dan forma a sus pinturas. Especialmente interesante es la recuperación de Copley Fielding como antecedente, el afamado acuarelista contemporáneo a Joseph M. W. Turner, maestro

de Martens, en un contexto que aprecia tanto el ejercicio de la pintura al aire libre como la composición de paisajes pintoresquistas. Ambos elementos —el *plein air* y lo pintoresco— configuran un sentido del gusto que permea la percepción que el artista del *Beagle* tuvo de las tierras americanas, donde la mata brasilera constituyó el grado máximo de belleza, y las planicies rioplatenses y las regiones australes le resultaron “aburridas” y “estériles”. “Por la falta de árboles, la escena no podía enmarcarse, como era habitual en los cuadros de la época, y la mirada se perdía en un horizonte sin accidentes” (p. 253).

En este apartado, la autora desarrolla una interesante lectura conjunta de los diarios de Darwin y Martens, comparando sus respectivas visiones del paisaje. Con ello constata el proceso de adecuación que ambos viajeros experimentaron a medida que abrían sus sentidos a un paisaje que no calzaba con los valores aprendidos y que, para ellos, iba adquiriendo proporción de la mano del reconocimiento científico. La representación de la cima del monte Sarmiento y la serie de vistas panorámicas dibujadas a doble hoja (reproducidas en las páginas 261, 265 y 267, respectivamente) dan cuenta del uso de instrumentos ópticos y de la consideración de factores climáticos y estéticos que informan una mirada más empírica que ideal. A este contrapunto, se agrega el interés de comparar dibujos y acuarelas con litografías, donde se echa de menos que la impresión de los primeros no haya sido a color.

“Paisaje con figuras” es la expresión que usa Penhos para analizar la inclusión de humanos en las escenas naturales compuestas por los viajeros del *Beagle*. A lo largo del libro, se sirve de ella para distinguir diferentes modos de representación: imágenes que integran cuerpos de indígenas como conjuntos genéricos e indiferenciados, elementos pintorescos e indicadores de escala; imágenes que describen aspectos etnográficos como hábitos, formas de habitar, medios de transporte, etc., presentes también en el texto: “los fueguinos conservan una proporción que permite caracterizarlos a grandes rasgos, en algunas son simples siluetas a contraluz subsumidas en el conjunto” (fig. 33); “Como parte de una ecología extrema, los hombres, mujeres y niños representados en las imágenes refuerzan en el paisaje el predominio de la naturaleza y el paisaje los explica a ellos” (p. 219).

Imágenes, también, que dan cuenta de los sucesivos encuentros entre los navegantes británicos y los habitantes de Tierra del Fuego, que contradicen o confirman, según el caso, los episodios relatados en *Narrative*, las cartas y los diarios de sus protagonistas. Imágenes, finalmente, de una naturaleza completamente despojada de vidas humanas, en las que el estrecho de Magallanes y Tierra del Fuego parecen ofrecerse como tierras vírgenes, a la espera de la colonización europea.

Más allá de la adecuación de estas imágenes al género pictórico del paisaje, el análisis desarrollado por la autora plantea una reflexión sobre la otredad que, en el contexto del naturalismo de la primera mitad del siglo XIX, condujo al desarrollo de pseudociencias como la fisiognomía y la frenología. El capítulo sexto de este libro está dedicado a ello, concentrándose particularmente en la historia de los rehenes fueguinos de Fitz Roy: “Situados en un lugar *in between* como ‘cautivos’, ‘amigos’, ‘rehenes’, ‘compañeros’, los fueguinos del *Beagle* fueron la ocasión ideal para observar de cerca a la ‘humanidad en su estado salvaje’ y a la espera de su redención” (p. 297).

En estas páginas se recogen una serie de comentarios que los británicos emitieron sobre el aspecto físico de los fueguinos, como continuidad de apreciaciones igualmente prejuiciosas enunciadas por viajeros de expediciones anteriores a esta u otras regiones del globo, precisando la violencia científica a la que fueron sometidos los rehenes (ver el detalle de las mediciones realizadas por Wilson, cirujano de a bordo, en pp. 306 y 307). Marta Penhos elabora con ello una suerte de genealogía del racismo contra los habitantes de la América austral, que confluyó en el genocidio y la extinción de prácticamente toda su población en las primeras décadas del siglo XX. Especialmente escabrosas resultan las observaciones de Darwin que, permeadas por ideas seminales de una teoría de la evolución aplicada a la especie humana, vieron en los fueguinos a los “antepasados” del hombre moderno (p. 312). Volviendo a las reflexiones sobre estética e historia del arte, la autora explora las nociones de lo abyecto y lo sublime como matrices de la experiencia austral del naturalista, reveladas en sus cartas y su diario y sistematizadas en su obra *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, de 1872, notablemente recuperada por Aby Warburg años más tarde. El capítulo agrega reflexiones sobre los retratos de los tres fueguinos desterrados, como piezas clave del tráfico de imágenes –versión en papel de los zoológicos humanos– que estimuló la voraz curiosidad europea del siglo XIX.

El último apartado, escrito a cuatro manos con Florencia Baliña, mapea las apropiaciones que la literatura, las artes visuales, escénicas y el cine han hecho de la historia del *Beagle*, de sus tripulantes y de sus cuatro rehenes. Enfocado en obras latinoamericanas, especialmente argentinas y chilenas, esta revisión permite enfatizar, valiéndose de la ficción y las formas artísticas, algunas de las reflexiones ensayadas en el libro, confirmando con ello la actualidad del *Beagle*, motivo de reflexión interdisciplinar. En este punto, hubiera sido interesante que las autoras hubiesen incluido una somera revisión historiográfica que revelara las omisiones, simplificaciones y apropiaciones nacionalistas y regionalistas de esta expedición como parte de la línea conservadora que aún persiste

en algunos trabajos de historia de las ciencias y los discursos de identidad territorial.

Este libro resulta, sin duda, una valiosa contribución al campo de los estudios iconográficos de América del Sur y a la historia cultural de las relaciones entre América y Europa con alcance global. No solo por abordar las fuentes visuales del famoso viaje de Fitz Roy y Darwin, que poco se habían trabajado hasta ahora, sino por hacerlo desde la perspectiva amplia y bien informada de la historia del arte. Los vínculos entre texto e imágenes, el sistema de producción de las mismas, la recepción, circulación y apropiación que el relato y las imágenes de viajes motivan aún hoy, no había constituido, hasta ahora, un objeto de estudio en sí mismo. Resulta especialmente valiosa la mirada abierta desde la historia global que es capaz de registrar la continuidad de un episodio que —como ocurre en general con las expediciones— se cuenta de forma fragmentaria, por porciones nacionales. La escritura cuidada, con vocación ensayística, puede parecer en ocasiones ajena a un contexto académico, pero resulta acogedora para un público curioso y no necesariamente especializado, como es el que aspira a convocar la casa editorial Ampersand. Sobre la edición, me permito señalar un único punto mejorable: la calidad del papel, su extremo brillo y gramaje no se justifican si las imágenes se imprimen en blanco y negro (las acuarelas, en este caso); más bien convierten al libro en un objeto demasiado pesado, no precisamente adecuado para entrar en el equipaje de un viajero.

## JORNADAS DE REFLEXIÓN SOBRE EL PATRIMONIO TERRITORIAL, URBANO Y ARQUITECTÓNICO

*Patrimonio y modernidad* (24 de noviembre de 2016)

*Infraestructura, paisaje y patrimonio* (18 de mayo de 2017)

En el marco del Programa Intervención Projectual en el Patrimonio Territorial, Urbano y Arquitectónico  
Edificio Volta (Alejandro Bustillo, 1935), CABA

**Martín Capeluto<sup>1</sup>**

Durante el 24 de noviembre de 2016 y el 18 de mayo de 2017 tuvieron lugar las dos primeras Jornadas de reflexión sobre el Patrimonio territorial, urbano y arquitectónico. Estos encuentros forman parte de las actividades desarrolladas dentro del “Programa intervención proyectual en el patrimonio territorial, urbano y arquitectónico”, perteneciente al Instituto de Arquitectura y Urbanismo y al Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural-TAREA de la UNSAM. La primera Jornada se tituló “Patrimonio y modernidad” y la segunda, “Infraestructura, paisaje y patrimonio”.

El “Programa Intervención proyectual en el patrimonio territorial, urbano y arquitectónico” inició su actividad con estos dos encuentros académicos, en donde se desarrollaron temas tales como infraestructuras, equipamiento y arquitectura industrial; agua, transporte y movilidad; tejido urbano-productivo, obra pública y vivienda social, desde un enfoque aún poco estudiado, el de los diversos tipos de patrimonio que definen la periferia metropolitana y son clave para reconocer, en toda su complejidad, sus valores como espacio autónomo y con identidad propia.

El enfoque propuesto en el Programa, que también se buscó reflejar en las Jornadas, presenta un carácter distintivo definido por cuatro aspectos fundamentales en torno a los cuales se desarrolla. Por una parte, el concepto de *proyecto de intervención* como eje metodológico estructurador de la propuesta formativa. Luego, la interpretación de la interrelación entre territorio, ciudad, arquitectura y materialidad del patrimonio, a través del concepto de *interesalaridad*. La definición del encuadre histórico-artístico dentro del contexto del desarrollo de la cultura de la modernidad en la Argentina, como espacio físico-temporal de referencia. Y, finalmente, el contexto de la relación del patrimonio con el presente y las estrategias de proyección a futuro, con foco en los aspectos de la

---

<sup>1</sup> Instituto de Arquitectura y Urbanismo, UNSAM.

articulación entre patrimonio y sustentabilidad, en sus aspectos ambiental, económico y social.

El *proyecto de intervención*: tanto en el contexto internacional de la disciplina como en el local, uno de los mayores retos que enfrentan las intervenciones de conservación del patrimonio construido es el de la calidad de la articulación entre las interpretaciones contemporáneas de los contextos técnicos, culturales e históricos, y las propuestas de intervención; por lo tanto, se hace necesario reflexionar sobre los enfoques proyectuales. Entendiendo que el *proyecto de intervención* es a la vez método y síntesis de los conocimientos específicos de la disciplina, se vuelve la herramienta imprescindible para crear los lazos necesarios entre la conservación del patrimonio y los contextos culturales contemporáneos. El *proyecto de intervención* en el patrimonio se utiliza como catalizador de los fundamentos y la metodología de conservación aplicados para el desarrollo de cualquier actuación sobre un bien patrimonial, desde los estudios previos hasta la resolución de las dimensiones constructiva, espacial y cultural.

La *interesalaridad* o la interrelación entre territorio, ciudad, arquitectura y materialidad: la exploración de las interrelaciones entre las tres escalas, territorio, arquitectura y materialidad, constituye una dimensión aún poco explorada en las interpretaciones aplicadas al patrimonio. La escala territorial y urbana incluye la relación entre acontecimientos históricos y territorio, así como la relación entre la topografía y el emplazamiento de una determinada estructura urbana, las vías, la morfología de manzanas, el parcelario y las tipologías arquitectónicas; comprendiendo tanto el medio natural como el de la cultura y las infraestructuras. La escala arquitectónica implica el reconocimiento de la correspondencia existente entre una estructura resistente, los sistemas constructivos, una determinada organización espacial y el programa arquitectónico de la obra. La escala de la materialidad abarca desde el detalle constructivo, sus materiales asociados y sus patologías características a la identificación y contextualización espacio-temporal de materiales, sistemas, tecnología y técnicas constructivas. Considerarlas dentro de un encuadre proyectual que ponga de relieve las relaciones entre ellas constituye un aporte original a la interpretación contemporánea del patrimonio.

La cultura de la modernidad en la Argentina: si bien el marco teórico y metodológico de la formación propuesta se basa en un enfoque de carácter universal, aplicable a la intervención en cualquier tipo de patrimonio, el contexto espacio-temporal de estudio queda definido a partir de las características propias de la modernidad en la Argentina. El proceso de modernización iniciado en 1880 implicó cambios fundamentales en la ocupación del territorio: de los pequeños núcleos urbanos

al comienzo del desarrollo de Buenos Aires como metrópoli, junto a la expansión territorial a partir del ferrocarril; cambios en los sistemas de producción: de la base económica rural a los inicios de la industrialización; la transición de la economía colonial a la participación en la economía mundial; la influencia de los flujos masivos de inmigración y la participación de actores con tradiciones culturales diversas en los oficios de la construcción; el desarrollo de nuevas formas de expresión plástica y la aparición de nuevos programas funcionales en respuesta a las transformaciones sociales e institucionales. Este vuelco definitivo para el equilibrio de las relaciones entre ruralidad y urbanidad, y entre el paisaje natural y el paisaje cultural, ha dejado huellas que aún determinan nuestro hábitat actual y sobre las cuales se hace necesario reflexionar.

Patrimonio y sustentabilidad: uno de los mayores desafíos que ha enfrentado históricamente, y aún afronta, la conservación patrimonial es el de la transmisión a futuro de los bienes. Dar respuesta a ello requiere enfoques multidisciplinarios para abordar dos aspectos clave: el conceptual y el material. Las demandas actuales hacia la conservación patrimonial se presentan principalmente en forma de adaptaciones a los requerimientos de los usos y los estándares vigentes de confort, asociados a la cuestión de la adecuación tecnológica así como a los cambios en las normativas. Bajo el paradigma vigente de la sustentabilidad –comprendiendo sus dimensiones ambiental, económica y social–, el desafío que se propone en este Programa es el de explorar proyectos de intervención capaces de aportar un equilibrio entre esas exigencias y las propias de la conservación, en un balance que requiere ser redefinido caso por caso.

De modo que, en el marco de estas consideraciones, estas Jornadas buscan promover la reflexión desde una visión holística en cuanto a la valoración, la conservación y la defensa del patrimonio, basada en la necesidad actual de reconocimiento de la complejidad de las relaciones entre las múltiples escalas que caracterizan a esta disciplina específica.

### **Jornada “Patrimonio y modernidad”**

La disciplina de la conservación y restauración del patrimonio abarca un campo de estudios en permanente transformación debido, en parte, a la incorporación de nuevos objetos de estudio que introducen, a su vez, nuevos aspectos temporales y técnicos, tales como el patrimonio industrial, o más recientemente el patrimonio moderno; aunque también debido a la ampliación de sus propias fronteras conceptuales, con la incorporación de nuevas nociones tales como las de paisajes culturales o patrimonio inmaterial, entre otras. Todo ello trae como consecuencia la necesidad de reevaluar los enfoques de trabajo

tradicionales, para lograr dar respuesta a estos cambios de orden cuantitativo y cualitativo.

Las presentaciones de la Jornada “Patrimonio y modernidad” estuvieron a cargo de Laura Malosetti Costa, “La modernización de Buenos Aires en la obra del pintor Pío Collivadino”, recorrido histórico-artístico sobre la obra del pintor desde fines del siglo XIX a principios del XX y sobre la restauración de las obras realizada por el IIPC de la UNSAM; Claudia Shmidt, “¿Transparencia o esplendor? De Bustillo a Mario Roberto Álvarez: el espectáculo de la modernidad en la arquitectura de Estado”, mirada crítica sobre las obras de dos de los arquitectos que caracterizaron la obra pública en la Argentina; Fabio Gremientieri, “Valoración y preservación de la modernidad Argentina”, reflexión sobre la valoración y las condiciones de preservación del patrimonio del período comprendido entre 1870 y 1970; Daniel Kozak, “Territorio y ciudad. Construcción y transformaciones del Abasto, 1889-1998”. El encuentro cerró con una mesa redonda, coordinada por Martín Capeluto, con el título “El patrimonio moderno como marca de identidad local”.

### **Jornada “Infraestructura, paisaje y patrimonio”**

El estudio de las infraestructuras, particularmente de aquellas con un fuerte impacto físico-espacial, ya no es –desde hace tiempo– un campo exclusivo de las ingenierías. En los estudios urbanos, por ejemplo, desde las últimas dos décadas del siglo XX, existe un campo específico cuyo principal objeto de estudio son las redes de servicios, como lentes para explicar importantes transformaciones en la organización de poblaciones y territorios. Para los estudios culturales, las redes de infraestructura también constituyen una puerta de entrada al presente y una fuente privilegiada para construir historias urbanas y territoriales.

En la Jornada “Infraestructura, paisaje y patrimonio” se presentaron Fernando Williams, “Historia de la infraestructura de riego en la Patagonia: conclusiones preliminares a partir de la comparación entre el Valle inferior del río Chubut y el Alto Valle del Río Negro”, reflexión sobre algunas dimensiones de las que un estudio de lo infraestructural podría dar cuenta: la dimensión estético-técnica, la dimensión paisajística, la dimensión política y la dimensión cultural; Dhan Zunino Singh, “El subte de Buenos Aires, patrimonio de un paisaje sociotecnológico y cotidiano”; análisis crítico de las intervenciones patrimoniales en el subte de Buenos Aires, buscando comprender la relación entre espacio, movilidad y cultura atendiendo a la especificidad de esta infraestructura de movilidad y a la comprensión del viaje cotidiano como modo de habitar, sentir y significar; Adrián Russo y Juan Granara, “Obras y proyectos. Recorrido y reflexión sobre el paisaje, el patrimonio y las

infraestructuras desde lo proyectual”, a través de las obras y proyectos del Estudio Monoblock: el Museo de Arte Contemporáneo de Mar del Plata (MAR), los concursos del Parque de la innovación y el Ecoparque de Buenos Aires y Propuestas para los arroyos urbanos de Buenos Aires, entre otros; Sebastián Szyd, “Las flores y las piedras”, una mirada a través de las vidas de las viudas de los mineros del Cerro Rico de Potosí, en el altiplano boliviano, que “representó desde la llegada de la Corona española, una fuente de inagotable riqueza, al mismo tiempo que se convertía en el trágico destino de millones de mineros que a lo largo de quinientos años han perdido la vida trabajando en sus profundidades”. La Jornada finalizó con una mesa redonda, coordinada por Daniel Kozak y Martín Capeluto.

## ENCUENTRO INTERNACIONAL DE PRESERVACIÓN DE FOTOGRAFÍA PATRIMONIAL

30 de octubre al 1º de noviembre de 2017

**Ana Morales<sup>1</sup>**

Entre los días 30 de octubre y 1º de noviembre de 2017, se desarrolló, por primera vez, el Encuentro Internacional de Preservación de Fotografía Patrimonial, en la ciudad de Montevideo, organizado por el Centro de Fotografía (CdF),<sup>2</sup> organismo dependiente de la Intendencia de esa ciudad.

El encuentro recibió el auspicio del Comité Regional para América Latina y Caribe y la Comisión Nacional del Uruguay para la UNESCO, como así también la colaboración de la Embajada de España, a través del AECID de Montevideo, la Embajada de México y la Embajada de Francia.

Un multitudinario auditorio de formación ecléctica, estudiantes de diversas carreras audiovisuales, archiveros, bibliotecarios, fotógrafos y conservadores, se congregó ante esta primera y auspiciosa convocatoria a nivel regional. La presencia de asistentes sudamericanos, y especialmente rioplatenses, fue, sin duda, mayoritaria.

La bienvenida estuvo a cargo de Daniel Sosa, actual director del CdF, y de Fernando Osorio Alarcón, coordinador general del encuentro.

Durante las mañanas, los conferencistas participaban de una reunión cerrada, cuya temática estaba centrada en la revisión de los programas educativos de formación en conservación, que incluía desde experiencias en la docencia hasta la transmisión de buenas prácticas.

Además, durante el transcurso de este encuentro se llevaron a cabo tres talleres: “El álbum fotográfico: historia, tipología, conservación, digitalización y acceso”, a cargo de Soledad Abarca (Chile), “Migrar en los archivos: de la conservación a la función social de los archivos”, impartido por Samuel Salgado (Chile), y “Taller de colodión húmedo”, dictado por Luis Sosa, reconocido fotógrafo uruguayo.

El ciclo de conferencias magistrales, de carácter público y gratuito, estuvo reunido bajo el título “I Encuentro Internacional: Patrimonio fotográfico, docencia y gestión inmediata” y contó con la presencia de reconocidos expertos en la enseñanza de la conservación. Anne Marie Cartier-Bresson, directora del Atelier de Restauration et de Conservation des Photographies de la Ville de Paris (ARCP), inauguró

---

1 TAREA IIPC UNSAM.

2 <http://cdf.montevideo.gub.uy/>.

el ciclo. Durante la ponencia, la conservadora francesa presentó el ARCP, institución regida por las políticas del municipio, dedicada no solo a la preservación y puesta en valor del patrimonio fotográfico parisino,<sup>3</sup> sino también a la formación académica.

A partir de su nutrida experiencia, la conferencista discurrió sobre las fronteras de los términos “fotografía”, en cuanto objeto físico y representación de una imagen simultáneamente, y “conservación de fotografía”. Cartier-Bresson señaló el interés renovado de las nuevas generaciones de conservadores por el conocimiento de los procesos fotográficos antiguos, condición necesaria, aunque no única, que contribuye a la aproximación del saber sobre la fotografía. Hacia el final de su ponencia, la parisina consideró oportuna la ocasión para proponer la confección de un glosario unificado a nivel regional, que involucre un vocabulario con acepciones comunes a la disciplina. Es así que recordó *Le vocabulaire technique de la photographie*, publicación dirigida por ella y editada en el 2008, con el exitoso objetivo de definir los vocablos técnicos usados en ese campo y precisar su significado.

Ante todo, se advirtió una inquietud común en todos los expositores convocados, y también manifestada en el seno del CdF: la celeridad con que los cambios o progresos de la tecnología aplicada a la imagen se han sucedido desde principios de siglo XIX hasta hoy inclusive, sobre todo con el advenimiento de la producción de imágenes digitales. Mientras tanto, la conservación de la fotografía y los programas académicos para la formación de conservadores y archivistas de la imagen, en particular en Sudamérica, progresan o se desarrollan más lentamente, sin dejar de recordar que la disciplina, iniciada en la década de 1980, es considerada todavía relativamente joven.

En segundo lugar, Grant B. Romer, especialista en historia de la fotografía, conservador y director del Área de Conservación y del Advanced Residency Program in Photograph Conservation de la George Eastman House en Rochester (EE. UU.) hasta 2009, disertó sobre “Propuesta para establecer una prioridad internacional en la preservación del patrimonio fotográfico”. El renombrado historiador del daguerrotipo expuso sus propias consideraciones sobre la preservación de la fotografía y contrastó la muerte de la imagen como producto de un proceso físico-químico frente a la aparición de imágenes de origen computacional, proponiendo, entonces, como un desafío, su estudio desde la preservación del legado de la tecnología fotográfica, tecnología iniciada en el 1800. Romer también

---

<sup>3</sup> Actualmente, el ARCP asiste a los museos, archivos y bibliotecas comunales cuyo patrimonio asciende a más de 13 millones de fotografías. Los postulantes a la formación en conservación de fotografía provienen del Institute National du Patrimoine.

enfaticó, al igual que Cartier-Bresson, la existencia actual de una dificultad real referida a un vocabulario inacabado de la fotografía, particularmente por la ausencia de términos distintivos que describan el conjunto de técnicas aplicadas para la generación de las imágenes digitales. Tanto es así que sostuvo que la fotografía argéntea “tradicional” debería ser pensada como un subconjunto dentro de la tecnología de la imagen.

Al día siguiente, el equipo conformado de Gestión de Archivos del CdF expuso el camino recorrido desde su creación en el 2002 hasta hoy, dedicado a la laboriosa búsqueda de los mecanismos adecuados dirigidos a la organización del archivo y sus imágenes. Dicho aprendizaje y profesionalización permitieron, en el transcurso del tiempo, la correcta descripción y acceso a los fondos y colecciones municipales. Guiados en primera instancia por el modelo del Centro de Investigación y Difusión de la Imagen de Girona y, luego, por las recomendaciones de la Comisión Europea de Preservación y acceso (ECPA), el equipo finalmente arribó a la elaboración de sus primeras fichas de descripción documental. Además, a partir de la publicación de la Norma Uruguaya de Descripción Archivística en el año 2016, el CdF adhirió a la nueva normativa. En suma, esta línea de trabajo se materializó en la *Guía del Archivo Fotográfico*, publicación reciente que registra los treinta y nueve conjuntos documentales custodiados por dicho centro.<sup>4</sup>

Luego, Sylvie Penichon, conservadora del Departamento de Fotografía de The Art Institute of Chicago, en su ponencia “Color Photography, Stability and Preservation” trazó una línea de tiempo en la que la persistencia de los inconvenientes en la generación del color tienen relación directa con la relativa estabilidad de sus compuestos colorantes, desde las primeras formas de la fotografía hasta las impresiones digitales contemporáneas. El color tiene una problemática constante, la de su estabilidad. Al mismo tiempo, la especialista desplegó con claridad didáctica los hitos de la historia de la fotografía color: el advenimiento de la emulsión pancromática, el autocromo de los hermanos Lumiere, la revolución del mercado comercial introducida por Kodak al popularizar su película Kodachrome® y el uso de la foto color en campos tan diversos como el publicitario y el artístico. A continuación, Penichon ponderó tanto la eficacia de las condiciones de guarda como las condiciones climáticas adecuadas que prolongarían la vida de esta categoría de fotografías. Finalmente, como experta en montajes fotográficos de gran formato, mostró modos de manipulación y transporte que minimizan la vulnerabilidad del objeto, susceptible a deterioros debido, principalmente, al gran porte.

---

4 <https://issuu.com/cmdf/docs/guia>.

Más tarde, Joan Boadas i Raset, jefe del Servicio de Gestión Documental, Archivos y Publicaciones del Ayuntamiento de Girona y Director del Centre Recerca i Difusió de la Imatge, en su exposición “Gestionar, conservar y difundir el patrimonio fotográfico: viejos retos, nuevas oportunidades” definió el patrimonio fotográfico como un vasto conjunto compuesto por fotografías y el universo que las produce: la documentación anexa, los textos relacionados a la fotografía y sus autores, libros técnicos, la maquinaria y los materiales de laboratorio.

El archivero catalán se refirió, puntualmente, a los centros públicos de gestión, en los que la admisión de fondos es importante e implica una numerosa cantidad de objetos. Por otro lado, abordó también la temática del ingreso de las colecciones, cuyo contenido es consecuencia de una selección voluntaria. Boadas describió el conjunto de medidas para conservar y gestionar el acceso de esos fondos y colecciones fotográficos, su implicancia económica, los costos potenciales de la gestión de la propiedad de la imagen, como así también los distintos planes de gestión archivística. También hizo hincapié en el escaso valor de un negativo, considerado parte del proceso creativo del fotógrafo frente al de la copia positiva, como obra finalizada, pudiendo ser ese factor uno de los elementos estimados como fundamento de los criterios de ingreso a un archivo.

Más adelante, Leticia Canela, representante de la Comisión de Patrimonio de Uruguay, anunció la declaración de monumento histórico a una parte del archivo del CdF, compuesta por 30.000 fotografías, datadas entre 1865 y 1990.

El ciclo de conferencias finalizó en la tercera jornada con la presentación de Luis Pavao, fotógrafo y conservador portugués, autor del primer manual sobre conservación de fotografía en lengua latina (portugués y español), quien además de ejercer su profesión en el Archivo Municipal de Lisboa, se desenvuelve en el ámbito privado como director de LUPA, una empresa de conservación y digitalización de fotografías. La exposición del lisboeta mostró como recurso pedagógico, algunos ejemplos de casos complejos de restauración y de digitalización, como el del archivo del polifacético fotógrafo decimonónico Carlos Relvas, estudiados y resueltos en su taller.

Como broche previo a la clausura del animado encuentro, los organizadores del evento anunciaron públicamente el inicio del Programa de Educación para la Conservación del Patrimonio Fotográfico, dirigido por Fernando Osorio, diseñado para atender las necesidades de formación y actualización de los profesionales sudamericanos actualmente a cargo de archivos fotográficos. El programa está organizado en cinco módulos presenciales de una semana de duración, con sede en el CdF.

Cabe destacar que el primer módulo ya se desarrolló exitosamente durante el mes de marzo de este año.

Es de anhelar que el año próximo, la invitación a un segundo encuentro se haga realidad.

WAS (WOMEN ARTISTS SHOWS · SALONS · SOCIETIES):  
EXPOSITIONS COLLECTIVES D'ARTISTES FEMMES 1876-1976

Jeu de Paume, Paris  
December, 8-9, 2017

Georgina Gabriela Gluzman<sup>1</sup>

In December 8 and 9, 2017, at the Jeu de Paume in Paris, the nonprofit organization *AWARE (Archives of Women Artists)* and the *Artl@s* project organized a pioneer conference focused on a new field of research: the history of all-women shows.

Informed by the long tradition of feminist approaches to art history, about thirty participants gathered to discuss the points of contact and the significant divergences of all-women exhibitions around the world from the nineteenth century on. The period chosen by the organizers encompassed the first one hundred years of all-female shows: from 1876 to 1976, when the landmark exhibition *Women Artists 1550-1950*, curated by art historians Linda Nochlin and Ann Sutherland Harris, opened at the Los Angeles County Museum of Art.

Before the official opening of the event, on December 7, Cecilia Fajardo-Hill spoke at the École Normale Supérieure about the complex process of curating, with Dr. Andrea Giunta, the groundbreaking exhibition *Radical Women in Latin American Art 1960-1985*. This show opened in 2017 at the Hammer Museum, Los Angeles. Fajardo-Hill offered a remarkable account of the decisions and challenges both curators faced. Her presentation gave not only an overview of the different sections of the show, but also a nuanced analysis of many of the artworks included in the exhibition. Perhaps, her long and interesting conference can be summed up with a key reflection: it is the curatorial approach, not the works themselves, that can be described as feminist.

On the morning of December 8, the colloquium opened with the remarks of Marta Ponsa, who is in charge of the artistic and cultural projects at the Jeu de Paume. She highlighted the importance of this event, significantly taking place eighty years after the all-female show *Les femmes artistes d'Europe exposent au Jeu de Paume*.

The first session included the presentations of Thomas Galifot, Francesca Lombardi, and Paula Birnbaum. They explored late-nineteenth and early-twentieth century all-female shows in Europe across different media: photography, painting, and sculpture. Thomas Galifot's

---

<sup>1</sup> CONICET-TAREA IIPC/UNSAM.

presentation highlighted the role of American photographer Frances Benjamin Johnston, the epitome of the “new woman,” in the organization of all-female photography shows. Francesca Lombardi’s paper focused on the first all-women shows in Italy, offering a precise analysis of the role of the male elite in the organization. Lastly, Paula Birnbaum examined the *Femmes Artistes Modernes* salons in 1930s Paris. The art historian explained that they offered an alternative vis-à-vis the noted *Union des femmes peintres et sculpteurs*. She also analyzed the diversity of the participating women, explaining the approaches to motherhood by Tamara de Lempicka and Maria Blanchard, an artist honored with a retrospective by the *FAM*.

The second session included Denis Laoureux, Ewa Bobrowska, and Rudolfine Lackner and Barbara Karahan (collectively known as forthelongrevolution.net). They explored all-women shows in Belgium, Poland, and Austria. Denis Laoureux examined the *Cercle des femmes peintres de Bruxelles*, offering an outstanding example of female organization. Ewa Bobrowska explained the importance of the Parisian model for professional women artists in Poland in the early years of the twentieth century, while analyzing the experience of travelling as a key event in these artists’ lives. Finally, forthelongrevolution.net gave an exceptional account of the links between feminism and the arts, which must be examined not only for the 1970s but for previous decades as well.

The first keynote speaker, Agata Jakubowska, presented an ambitious and pioneering research project about all-women exhibitions in Poland. She guided the audience through the design of the project’s methodology and its findings, including the links between Poland and other parts of Europe.

The third session, which closed the first day of the colloquium, included the presentations of Natalia Budanova, Gloria Cortés Aliaga, and Georgina Gluzman. The papers dealt with the relation of feminism and art history in Russia, Chile, and Argentina. The gathering of scattered data in these papers offered a glimpse of a shared situation: the lack of archives and the need to reconstruct entire events from scratch, combining the most diverse sources.

On December 9, the first session included seven speakers: Joanna Gardner-Huggett, Sofia Gotti, Glafki Gotsi, and M. Lluïsa Faxedas, Isabel Fontbona and Patricia Mayayo. Joanna Gardner-Huggett focused on the art scene of Chicago in the 1930s, 1940s and 1950s. She gave a detailed account of the *Women’s Artists Salon of Chicago*, exploring issues like the art market, the genre of the nude, and even civil rights’ struggle. Sofia Gotti offered a contribution to the genealogy of feminist artists in Latin America through the case of women artists in

Colombia between 1951 and 1961. Glafki Gotsi analyzed the association of Greek women artists, a group that reunited women of different generations. She carefully reconstructed the clichéd critical reception of the events, for many art critics identified a “lyrical” element common to all women. Finally, Faxedas, Fontbona, and Mayayo skillfully analyzed the *Salón Femenino* in the obscure years of Franco’s dictatorship. They offered a subtle account of the strategies deployed by women artists and of the art critics’ reception of the events. The key word was “femenino”, a multi-layered word that could be assimilated by Franco’s supporters.

The second session included the presentations of Nadine Atallah, Laura Iamurri, and Ana Paula Cavalcanti Simioni, Marina Mazze Cerchiaro and Talita Trizoli. Nadine Atallah carefully analyzed a ten-women show that took place in El Cairo in 1975, the International Women’s Year. She examined the links that Egyptian modernization had with women and nationalism. Laura Iamurri explored the 1976 show *Il complesso di Michelangelo*, an all-female retrospective. Ana Paula Cavalcanti Simioni, Marina Mazze Cerchiaro, and Talita Trizoli examined the 1961 show *Contribuição das Mulheres às Artes Plásticas no Brasil*, which received little attention despite its rather ambitious aims.

Fabienne Dumont delivered the second keynote speech. She focused on the all-women groups of the 1970s in France, the galleries in which they exhibited, and their struggle against discrimination. She also emphasized the role that cultural magazines played in the feminist art scene.

The magnificent final roundtable included Camille Morineau, Juan Vicente Aliaga, Julie Crenn, and Cecilia Fajardo-Hill. Even though the art historical issues were present, the roundtable focused on the challenges faced by curators in their practice. A key question was whether feminist art exhibitions should exclude men. The diverse approaches to this topic evidence the dynamism of feminist thought: separatism or integration is still the question.

Throughout the conference, the poster sessions prepared by Wiebke Hölzer, Adriana De Angelis, Chiara Iorino, Roberta Serra, Eva Belgherbi, Kat Buckley, and Victor Monin offered compelling synopsis of equally interesting researches.

The colloquium was an extraordinary meeting point for art historians and curators from diverse countries, some of them seldom present at international art history conferences, in an effort to write a more balanced art history. Thanks to the high standard of all sessions, this colloquium promises to become a major event for feminist approaches to art history and curating, since the papers will be published as a special issue of the *Artl@s Bulletin*, after the usual peer-review.

MAKING ART CONCRETE: WORKS FROM ARGENTINA AND  
BRAZIL IN THE COLECCIÓN PATRICIA PHELPS DE CISNEROS

The Getty Center, Los Angeles  
September 16, 2017 - February 11, 2018

Daniel R. Quiles<sup>1</sup>

During the Northern autumn of 2017, the Getty Foundation's "Pacific Standard Time: LA/LA" oversaw eighty exhibitions in Southern California that easily comprised the largest-ever initiative dedicated to Latin American and "Latinx" art in the United States. Of these myriad shows, the Hammer's *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* was among the best received, becoming PST's feminist triumph in the season of #metoo.<sup>2</sup> Yet in its impressive marshalling of resources and research, it was the Getty Center's *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros* that perhaps best emblemized the ambitions and implications of "PST: LA / LA." While not as gargantuan in scale as many of its companion shows, *Making Art Concrete* achieved a *forensic* intervention at one foundation of the Latin American modernist canon: postwar Argentinean and Brazilian abstraction.

Curated by Tom Learner, Andrew Perchuk, Pia Gottschaller, Aleca Le Blanc and Zanna Gilbert, *Making Art Concrete* utilized just three modest galleries at the Richard Meier-designed museum, far less space than the other two PST shows there: a sweeping survey of Argentine photography, and *Golden Kingdoms: Luxury and Legacy in the Ancient Americas*, a dazzling showcase of mostly pre-Colombian artifacts in gold, quetzal feathers, jadeite, and other precious materials. *Making Art Concrete* presented (and indeed produced) a very different sort of value by placing concrete works from the Colección Patricia Phelps de Cisneros, arguably the most important collection of Latin American modernism outside of the region, under the microscope—literally. The show was a joint collaboration between the Getty Research Institute, or GRI, and the Getty Conservation Institute, which boasts an array of cutting-edge technologies: visible light photomicrography and raking

---

1 School of the Art Institute of Chicago.

2 The exhibition featured in multiple best-of lists for 2017, including those of *The New York Times*, *The L.A. Times* and *Hyperallergic*, among others. See <https://www.nytimes.com/2017/12/06/arts/design/the-best-art-of-2017.html>, <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-cm-year-end-knight-top-10-20171217-htmstory.html>

light illumination, infrared and ultraviolet photography, x-rays, and scanning electron microscopy of paint samples, which yields both the specific chemical makeup of pigments and binding materials as well as cross-section images of paint layers that resemble geological strata. The curators presented their findings alongside the works in displays akin to a science museum, with clearly articulated themes such as “Looking through Paint Layers” and “Between the Handmade and the Industrial: Paints and Paint Surfaces.” It is likely that viewers less versed in modern Latin American art might have wondered why the museum went to such trouble to empirically study objects with which they were more likely than not unfamiliar—but this seemed to be part of the point. The Getty’s authority and scientific capabilities retroactively lent importance, and interest, to the works on hand, allowing the show to operate on both ultra-specialized and layperson registers.

Argentina was represented by members of Asociación Arte Concreto-Inventiva (AACI), Movimiento Madí, and Perceptismo, whose signature strategies of the *marco recortado* and *disposición coplanar* were enriched with close observations about process. Asociación Arte Concreto-Inventiva artists, for example, carefully reduced the evidence of handmade gesture via the use of straight-edge rulers (Juan Melé, *Marco recortado no. 2*, 1946) and marking pens (Alfredo Hlito, *Ritmos cromáticos III*, 1949). One artist receiving welcome attention was Raúl Lozza, founder of Perceptismo, whose *Relieve no. 30*, 1946, provides one of the clearest articulations of the “coplanar” use of the exhibiting wall as a ground for colored shapes networked by metal wire (Lozza and Melé also used “portable walls”: monochromes on hardboard on which other shapes and lines were mounted). The curators emphasized Lozza’s habit of using found wood for these works and his complex preparatory drawings, several of which were on display in a nearby gallery. Far from supplements, these sketches offer tantalizing insight into the possibility that Lozza’s was thinking in terms of invisible Gestalts, or larger shapes, of which his linked fragments were merely visible manifestations or possible iterations among others. Yet these are not logical Gestalts that a viewer could surmise from the final product of the work itself; rather, they suggest *irrational* geometries that perhaps betray the milieu’s origins in Surrealist automatism. Lozza additionally polished his paintings to *matar el brillo*, or “kill the shine,” of the alkyd and oil paints that he used, to a matte sheen, attempting to reconcile the substrate’s found nature with concrete art’s signature “industrial” look.

The Brazilian examples compared São Paulo’s Grupo Ruptura with Rio de Janeiro’s Grupo Frente and Grupo Neoconcretismo, reprising perhaps the best-known transition in Latin American abstraction, in

which *cariocas* such as Willys de Castro, Lygia Clark and Hélio Oiticica (the latter two members of both groups) gradually shifted the *paulistas'* easel paintings off the wall into participatory objects and situations in the early 1960s. What *Making Art Concrete's* close looking made clear was that forays into three-dimensional space were already underway with Ruptura, as is apparent in evaluating the reverse of Judith Lauand's *Concreto 61*, 1957, which features a deep wooden hanging device that produces the sensation that the hardboard painting is "floating" off the wall. The Getty also impressively de- and re-constructed de Castro's *Objeto ativo*, 1962, explaining, in one of a series of elegantly crafted videos, how he glued a single piece of pre-primed canvas onto a wooden box "to reduce the number of seams to an absolute minimum".<sup>3</sup>

The Getty's empirical research confirmed that concrete artists in both countries experimented with new industrial house paints, with binders such as oleoresin, nitrocellulose, alkyd, and polyvinyl acetate, alongside their use of traditional oils. Coupled with the Bauhaus- and Constructivism-inspired reduction of gesture across much of the work, and, in Brazil, the use of masking tape to produce the straightest possible lines, one finds a consistent embrace of the newest products and technologies. Art historians have previously linked these procedures to the concurrent modernization process in both countries that is evident in transformations in design, architecture and infrastructure, and indeed to "developmentalism," the politico-economic ethos that prevailed under Juscelino Kubitschek in Brazil (1956-61) and Arturo Frondizi in Argentina (1958-1962). The exhibition and accompanying catalogue certainly double down on this claim. Le Blanc writes in the catalogue,

In their rapid transition from agricultural economies to industrialized ones, these young artists and designers represented the first generation in a new societal order. ...They were no longer the plantation workers engaged in repetitive manual labor. They were now the generators of new ideas and systems, optimistic about their process of research and development, with the imagined ends of making their modern cities appealing and efficient places to live and work.<sup>4</sup>

This curiously teleological statement warrants closer attention, beyond the fact that modern artists prior to the concretists were hardly "plantation workers". The dates are an awkward fit, however. It is

---

3 See Getty Center. "Breaking the Frame," exhibition video, <https://www.youtube.com/watch?v=BL05VSGSCLQ>.

4 Aleca Le Blanc. "The Material of Form: How Concrete Artists Responded to the Second Industrial Revolution in Latin America", in Pia Gottschaller et al. (eds.): *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Exh. cat. Los Angeles, Getty Trust Publications, 2017, p. 19.

no coincidence that Le Blanc's essay begins in 1956, when Tomás Maldonado, leader of Arte Concreto-Invencción, was already working at Hochschule für Gestaltung in Ulm and visiting Brazil as an *exponent* of geometric abstraction—yet concrete art in Argentina originally appeared under Peronism. Likewise, the first years of Ruptura overlapped with the last years of Getúlio Vargas. Mónica Amor, among others, has noted how the Marxist ambitions of the concretists was in fact out of step with the extraordinarily persuasive populism unfolding in the political sphere around them.<sup>5</sup> The materialist emphasis of this exhibition sets up an unexplored avenue of inquiry that Irene V. Small has touched on in her work on Hélio Oiticica: the significance of the protectionist policies of the Perón and Vargas regimes for the fortunes of painting in this era, versus the economic “openings” of their developmentalist successors.<sup>6</sup> While one would certainly not have wanted the curators to wallow in stereotypes of Latin American failure or under-development, the show left an unanswered and rather un-scientific question: in what ways could these brilliant achievements also persist as monuments to old-fashioned intellectual alienation?

For all of the Getty's technological wizardry on display in *Making Art Concrete*, one of the exhibition's most important gestures was to remind viewers that the avant-gardes in question were not exclusively devoted to painting, in a section titled “In Search of the Concrete in Painting, Poetry and Design” that was dedicated to little magazines and graphic design by many of the same artists. Here, a copy of Joaquín Torres-García's 1932 book *Raison et nature*, published while he was still in Europe working with abstraction groups, was a scant reminder of his central role in connecting Montevideo and Buenos Aires artists, which led to the one-off little magazine *Arturo* and ultimately Arte Concreto-Invencción and Madí. The latter's insistently interdisciplinary character was encapsulated in the group's playful graphic design, embodied in a series of June 1946 postcards trumpeting the group's invention of a “new plastic genre!” Concrete poetry was represented here as well, primarily in the form of Haroldo de Campos' delightful “Lygia Fingers”, 1953, with text in different colors dialoguing with the painting counterparts in the next room. The Grupo Noigandres poets were close associates with the members of Ruptura, and while the presence of this example (complete with sound accompaniment and headphones) was a cheerful sight, one

---

5 Mónica Amor. *Theories of the Nonobject: Argentina, Brazil, Venezuela, 1944-1969*. Oakland, CA, University of California Press, 2016, p. 58.

6 See Irene V. Small. “*Pigment Pur* and the *Corpo da Côr*: Post-Painterly Practice and Transmodernity”, October, N° 152, Spring, 2015, pp. 82-102.

also felt a certain institutional strain to include such non-traditional media in an exhibition whose primary goal was to show off the Getty's elite capacity for researching art objects. Finally, there was a gem, easy to miss, at the very end: Aluísio Carvão's *Superfície farfalhante V*, 1960, a complete departure for the sensuous monochromatic painted sculptures for which he is best known. In a recognizably modernist grid, a set of aluminum discs are nailed to a grey canvas, instantiating not only the found object, but also the possibility for sound and motion in the field of what was previously the province of painting games. Separated by a hallway, this section differed so radically from its empirical counterpart that one could be forgiven for thinking they were two different exhibitions, linked only by the term "concrete".

The Colección Patricia Phelps de Cisneros featured prominently in *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar 1918-1968*, Héctor Olea and Mari Carmen Ramírez's influential survey of Latin American modernism at the start of this century.<sup>7</sup> It has also been the exclusive source for multiple abstraction shows, among them Gabriel Pérez-Barreiro's *The Geometry of Hope* and *Radical Geometry* and Matilda Olof-Ors' *Concrete Matters*, which closes at Moderna Museet in May.<sup>8</sup> The Colección's partnership with MoMA in New York has supported curatorships for Latin American art as well as retrospectives for Armando Reverón, Lygia Clark, Joaquín Torres-García and others, and since 2016 has resulted in gifts of nearly 200 works of modern and contemporary Latin American art.<sup>9</sup> *Making Art Concrete's* unique level of attention to the material qualities of masterworks in this collection undoubtedly contributed to this unparalleled legacy of dominance in the field, which inevitably raises the question of what it means for so much of the Latin American canon to permanently reside outside of the region. These perennial concerns aside, one should not overlook the significance of these objects receiving the sort of forensic attention previously reserved for Raphael, Picasso or Pollock. I would argue that it is one of the surest signs that Latin American modernism, once a mere fad for major institutions, is here to stay. Happily, the artists and work in question

7 See Mari Carmen Ramírez and Héctor Olea (eds.), *Heterotopías. medio siglo sin-lugar, 1918-1968*. Exh. cat. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

8 See Gabriel Pérez-Barreiro (ed.), *The Geometry of Hope: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Exh. cat. Blanton Museum and Grey Gallery, New York, DAP, 2007, and *Radical Geometry: Modern Art of South America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Exh. cat. London, Royal Academy of Arts, 2014, and Matilda Olof-Ors and Maria Amalia García (eds.), *Concrete Matters*. Exh. cat. Moderna Museet. London & Köln, Koenig Books, 2018.

9 See <http://press.moma.org/2016/10/cisneros/> and <http://press.moma.org/2018/01/momacisneroscontemporarygift/>.

rewards this close attention, providing new avenues for a rising generation of art historians looking to expand on our knowledge of these histories. As Gottschaller affirms in the catalogue, “Their struggle to realize utopian concepts using earthbound means is inscribed into the surfaces of their artworks”.<sup>10</sup>

---

10 Pia Gottschaller. “Making Concrete Art”, *Making Art Concrete* 29.