

DOSSIER / ARTÍCULO

Montini, Pablo (2016). "Restauraciones y atribuciones: las demandas de un coleccionista profesional. La colección de Juan B. Castagnino (Rosario, 1907-1925)", *TAREA*, 3 (3), pp. 76-94.

RESUMEN

El presente artículo reflexiona sobre la conformación de la colección de pintura antigua europea del coleccionista rosarino Juan Bautista Castagnino (1884-1925) y sobre sus prácticas profesionales en torno al estudio, catalogación y conservación de la misma. Precisamente, este trabajo intenta dar cuenta de la relación establecida por el coleccionista con los expertos europeos de las primeras décadas del siglo xx encargados de reconocer la autenticidad, apreciar y conservar el valor de las piezas artísticas y objetos de colección. Entre ellos se destaca el trabajo realizado para Castagnino por los profesionales ligados a los poderes públicos, como los conservadores y directores de museos cuyos procedimientos de peritaje se encontraban vinculados a la noción de atribución, y por los que mantenían una relación directa con el mercado de arte como los restauradores, historiadores del arte, coleccionistas y artistas.

Palabras clave: *Restauración, atribuciones, coleccionismo, mercado de arte.*

ABSTRACT

This article reflects upon rosarino collector Juan Bautista Castagnino's (1884-1925) collection of old masters paintings and his own professional practice involving the study, cataloguing and conservation of such art. Precisely, this paper attempts to account for the relationship established by the collector with European experts in the first decades of the twentieth century, responsible for recognizing the authenticity as well as, appreciating and preserving the value of art and collectible pieces. This includes the work which was entrusted by Castagnino and carried out by those linked to the government, such as curators and museum directors, professionals whose expertise procedures were related to the notion of attribution and also by those who maintained a relationship with the art market such as restorers, art historians, collectors and artists.

Key words: *Restoration, attribution, collecting, art market.*

Fecha de recepción: 12 de mayo de 2016

Fecha de aprobación: 12 de junio de 2016

RESTAURACIONES Y ATRIBUCIONES: LAS DEMANDAS DE UN COLECCIONISTA PROFESIONAL

La colección de Juan B. Castagnino
(Rosario, 1907-1925)

Pablo Montini

Escuela Superior de Museología de Rosario

Le felicito pues por la extraordinaria adquisición que su hermano Don Juan ha hecho en su tiempo, gracias a su intuición nata, su erudición y su perspicacia, y creo que Vd. debería en alguna forma dar cuenta a la Prensa Grande del hallazgo de su hermano, ensalzando su pericia, pues son cosas que no sucedan a menudo.

Federico Müller, Carta a Manuel Castagnino,
Buenos Aires, 2 de agosto de 1941.

LA COLECCIÓN

Desde muy joven Juan Bautista Castagnino (1884-1925) demostró interés por la pintura. A los 16 años, en el ámbito familiar, exhibía sus primeras obras, de las que solo se conocen copias de artistas italianos y del pintor alemán Eduard von Grützner, seguramente realizadas bajo la tutela de alguno de los tantos artistas europeos que crearon

academias en la ciudad de Rosario a fines del siglo XIX. Si bien al poco tiempo se alejó definitivamente de los pinceles, su afición por el arte lo llevó a convertirse en el promotor de la institucionalización artística rosarina y en uno de los más importantes coleccionistas de la Argentina. Con tan solo 23 años, dio comienzo a una colección que fue ampliando por medio de rigurosos estudios hasta lograr una de las series de pintura europea del siglo XVII más significativas del país.

Su colección se constituyó en dos etapas. La primera, entre 1907 y 1914, muestra su interés por el arte italiano del Barroco, preferencia que acaso haya influido el origen peninsular y la actividad comercial de su familia, basada en el vínculo del puerto de Rosario con el de Génova. Para el coleccionista rosarino era indudable que la tradición artística italiana no había muerto luego del Renacimiento, y su valoración de los maestros del siglo XVII así lo confirma. De esta forma, parece seguir los procesos acontecidos en Europa antes de la Primera Guerra Mundial, en el que las grandes exhibiciones de maestros antiguos servían a los fines nacionalistas de los gobernantes, modificando el gusto del gran público a través de la revalorización de la pintura del siglo XVII y XVIII.¹ Castagnino fue uno de los tantos coleccionistas que se lanzaron a la búsqueda de estas piezas, muy elogiadas en las publicaciones y revistas de arte del momento.

A través de sucesivos viajes, y haciendo uso de intermediarios, se proveyó en galerías, subastas o por compra directa, de un gran número de obras que provenían mayoritariamente de antiguas colecciones nobiliarias italianas, como las del duque de Cassano (Nápoles), de los marqueses de Mansi (Lucca), de Sardini (Lucca), de Dongui (Génova) y del conde de Nobili (Lucca). De este período provienen el *San Jerónimo*, de Giuseppe Nasini (1657-1736), *Agar*, de Giovanni Francesco Barberini “El Guercino” (1591-1666), *Santa Catalina*, de Francesco Furini (1603-1646), *Diógenes con la linterna*, de Pietro Paolini (1610-1682), *Sagrada Familia*, de Sebastiano Conca (1680-1764) o *Moisés presentado a la hija del Faraón*, de Jacopo Vignali (1594-1664).² También adquirió algunos dibujos como *La estatua ecuestre de Marco Aurelio*, de Luca Giordano (1634-1705), *Hombre de prospecto*, de Polidoro de Caravaggio (1492-1543), *El Dios Tíber* y *Dos combatientes*, de Salvatore Rosa (1615-1673),

¹ Ver Francis Haskell. *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Barcelona, Crítica, 2002.

² Pablo Montini. “El arte de los barcos: la primera etapa de la colección de Pinturas y dibujos de Juan B. Castagnino. Rosario, 1907-1915”, en Beatriz Dávila *et al.* (coords.): *III Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*. Rosario, UNR, 2004, CD-Rom.

Cabeza, de Angelo Tori “Il Bronzino” (1503-1572) y *San Nicolás en la gloria*, de Mattia Preti (1613-1699).³

La segunda etapa, desde 1914 a 1925, año de su muerte, debe vincularse con el estallido de la Primera Guerra Mundial, conflicto bélico que no solo obtuvo el mercado de arte internacional, sino que también paralizó el desarrollo de las actividades económicas del puerto de Rosario negándole a Castagnino la posibilidad de mantener las continuas adquisiciones de arte europeo de los años anteriores. Así, se vio obligado a acercarse al arte nacional y local, que aún no encontraba un campo artístico apto para su legitimación. De allí su activa participación a favor de la institucionalización del arte rosarino llevando adelante el Salón de Otoño, la Comisión Municipal de Bellas Artes (CMBA) y el Museo Municipal de Bellas Artes. Esto le permitió formar una destacada colección de arte argentino con obras de Fernando Fader, Alfredo Guido, Martín Malharro e Italo Botti, entre otros, y alcanzar la fama de mecenas debido al apoyo que les brindó a los jóvenes artistas como Antonio Berni.⁴

Sin embargo, apenas terminada la contienda mundial, volvió a demostrar su interés por los *old masters*, al adquirir las piezas de mayor peso de su colección, tanto por el prestigio internacional de sus autores como por la procedencia de las mismas, privilegiando la calidad en detrimento de la cantidad de piezas. La problemática de los altos costos, tanto de las obras como de los derechos aduaneros, pudo haber influido en las selecciones. En 1919, para solucionar estos inconvenientes, junto a algunos coleccionistas y miembros de la CMBA solicitó al Ministerio de Hacienda de la Nación y al Congreso Nacional la rebaja de los aranceles aduaneros estipulados para la importación de obras de arte.⁵

En este momento, instaló en su galería particular, el *Felipe II*, de Tiziano Vecellio (1477-1576), *Un evangelista*, de El Greco (1541-1614), el *Retrato de hombre con pelliza*, de Paolo Caliari “il Veronese” (1528-1588), el *Retrato del Jurisconsulto Henry Saint John*, de Gerard van Soest (1600-1681), *San Lucas pintando a la Virgen* –atribuido recientemente a Luca Giordano (1634-1705)–, *San Andrés, patrono de los pescadores*, de José de Ribera (1591-1652), *La Sagrada Familia*, de Jan Gossaert “Mabuse” (1478-1532), y *Bandidos asesinando a hombres y mujeres*, de Francisco de Goya (1746-1828).

3 Esta serie de dibujos fue adquirida en Buenos Aires, al barón Sezza de la colección del duque de Cassano de Nápoles en septiembre de 1910.

4 En 1925, a pocos meses de morir, por su expresa voluntad, ingresó al Museo Municipal de Bellas Artes parte de su colección de arte argentino, entre las que se encontraban siete pinturas de Alfredo Guido, seis de Italo Botti, cinco de Fernando Fader, dos de Ángel D. Vena y una de Luis Cordiviola, Martín Malharro y Leoni Matthis.

5 “Comisión Municipal de Bellas Artes”, *La Capital*, Rosario, 1 de abril de 1919, p. 4.

De tal modo, Castagnino representaba al moderno mundo del arte, en el cual “los museos, las exposiciones, las tiendas de anticuarios, las colecciones particulares, las ventas y los salones eran, para él, motivos especiales de regocijo, algo que lo incitaba al análisis sutil, a la búsqueda de la oculta intención o belleza, dándose la intensa emoción de contemplar”.⁶ Su ojo experto era señalado en la enumeración de los descubrimientos realizados, entre los que se destacaba el haber encontrado tirados en Buenos Aires “en un pequeño negocio donde se traficaba con artículos de empeño” dos retratos del pintor español Antonio María Esquivel (1806-1857), que hasta ese momento “merecían el mismo trato despectivo de las demás chucherías”.⁷ Estos fueron argumentos suficientes para caracterizar al coleccionista como el experto, el *connaisseur*, o el perito más distinguido de la ciudad.⁸ Sus conocimientos y profesionalismo eran reconocidos por los miembros de la burguesía local, interesados también en la adquisición de piezas artísticas, a quienes asesoró y acompañó en la adquisición de pintura antigua en el mercado europeo.⁹

Este profesionalismo queda demostrado en la elaboración minuciosa de un cuaderno de catalogación, en el que consignó todos los movimientos realizados en torno a la adquisición de obras, desde la fecha en que la formalizó, a quién, la procedencia, el costo y los gastos adicionales como los fletes, los derechos de aduana, las comisiones, las restauraciones, el embalaje y los marcos.¹⁰ También, dejó otro inventario con sus contactos en el Viejo Mundo, en el que se registran una multiplicidad de actores vinculados con el mercado de arte, el campo museológico y artístico europeo.¹¹

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

8 Precisamente, Marcelo Pacheco coloca a Castagnino en el segmento de coleccionistas argentinos “de fuerte arraigo económico y social” especializados en el campo de los *old masters*, que a diferencia de sus predecesores del siglo XIX, buscaron asegurar temas como la originalidad y la procedencia de las piezas (Marcelo E. Pacheco. “Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina. Aproximaciones entre 1880-1930”, *Ramona. Revista de artes visuales* N° 53, agosto de 2005, p. 14). Sobre el profesionalismo de Castagnino en comparación con los coleccionistas porteños como Lorenzo Pellerano: Marcelo E. Pacheco. *Coleccionismo artístico en Buenos Aires del Virreinato al Centenario*. Buenos Aires, Edición del autor, 2011, p. 250.

9 Entre ellos, se destacaba el “fuerte comerciante y buen amigo”, Odilo Estévez, al que le proveyó todos sus contactos en España e Inglaterra para la adquisición de “piezas indiscutibles, auténticas de verdad” a precios “razonables” de los grandes maestros españoles (Juan B. Castagnino. *Carta a José Francés*. Rosario, 18 de abril de 1923, p. 2).

10 El cuaderno de catalogación lleva por título *Pinturas y dibujos*, se encuentra firmado por Juan B. Castagnino y fechado en Rosario en 1914.

11 Juan B. Castagnino. *Inventario de la colección de pinturas*, Rosario, , enero de 1916.

Precisamente, este trabajo intentará dar cuenta de la relación establecida por Castagnino con los expertos europeos en las primeras décadas del siglo xx, momento en que el arte antiguo se volvía una actividad especializada, al punto de demandar una serie de conocimientos que solo podían brindar estos agentes, convirtiéndose en los protagonistas de las instituciones culturales y del mercado. Siguiendo la clasificación establecida por Raymonde Moulin, entendemos a los expertos como los profesionales encargados de reconocer la autenticidad, apreciar y conservar el valor de los objetos de arte y piezas de colección.¹² Castagnino se contactó con las dos categorías establecidas para los especialistas en arte clásico, cuyos procedimientos de peritaje se encontraban vinculados a la noción de atribución. Por una lado, los profesionales ligados a los poderes públicos, como los conservadores y directores de museos encargados de garantizar la autenticidad de las obras y hacer cumplir las reglas estatales en torno al patrimonio artístico, y por el otro, con los expertos independientes, como los historiadores del arte, restauradores, artistas, coleccionistas y anticuarios con una estrecha vinculación con el mundo comercial.

LOS RESTAURADORES DEL VALOR

Como era habitual en Castagnino, a mediados de 1914 arribó al puerto de Génova para reencontrarse con familiares, coordinar las actividades mercantiles de su padre y fundamentalmente para visitar museos, colecciones, monumentos históricos, galerías y personalidades destacadas del medio artístico. También, desde esa fecha emprende por distintas ciudades de la península una frenética búsqueda de obras que irá adquiriendo, investigando y acondicionando para ser enviadas posteriormente a Rosario. En Milán compra el *Retrato de un gentilhombre de la familia Paravicini*, atribuido en primera instancia a Martín de Vos (1532-1603) y luego a Antonio Moro (1520-1578), y el *Retrato del Capitán Homacin*, de la escuela francesa del siglo xviii. En la Galería Warowland de esa ciudad se hace de una obra de José de Ribera, *Santiago apóstol*, que inmediatamente devolverá a cambio de una naturaleza muerta de Jan Davidsz de Heem (1606-1684).¹³ En Roma adquiere un autorretrato de Federico Barocci (1526-1612); en Florencia, un “Grupo de cinco figuras”, de la escuela veneciana del siglo xvi; en Bérgamo, *Paisaje con lavanderas y frailes*,

12 Ver Raymonde Moulin y Alain Quemin. “La certificación de la valeur de l’art. Experts et expertises”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 48e année, N° 6, 1993, pp. 1421-1445.

13 Probablemente, la obra de José de Ribera, *Santiago apóstol*, sea la que hoy se encuentra en la colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla con el nombre de *Santiago el mayor*, procedente de la colección de González Abreu. La Galleria Warowland, dirigida por Gustavo Sagliardi, pertenecía al anticuario polaco conde Ladislao Tysidewicz.

de Alessandro Magnasco “Il Lissandrino” (1667-1749); en Lucca aprovecha la venta de los marqueses de Sardini y obtiene cuatro naturalezas muertas y *El martirio y milagro de Santa Catalina*, todos de autores anónimos. Luego pasa por Madrid para adquirir *Santa Bárbara*, de Váldes Leal (1622-1690), y *Palomas y pollos*, de Goya, para terminar su periplo nuevamente en Génova con la compra de un paisaje de Claude Lorrain (1600-1682).

Siguiendo su práctica profesional, durante este viaje fue registrando en un cuaderno las obras que le interesaba adquirir, con el precio, el nombre y dirección de sus propietarios, intermediarios y comisionistas de las ciudades de Milán, Bolonia, Roma, Bérgamo y Crema. También apuntó a los expertos a los que debía acudir para acondicionar sus recientes adquisiciones, como restauradores, especialistas en marcos, forradores, embaladores, historiadores del arte, directores de museos y coleccionistas –no solo en Italia, sino también en París, Londres y Múnich–, además de anticuarios, libreros, encuadernadores y fotógrafos.¹⁴ Allí, estaban registrados coleccionistas de la talla de Otto E. Messinger, comerciante alemán y mecenas de algunos artistas como Antonio Mancini; anticuarios de reputación internacional que trabajaban para los grandes coleccionistas estadounidenses, como Raoul Heilbronner, alemán establecido en París especializado en arte gótico y del Renacimiento a quien Castagnino señaló por la calidad de sus “gobelinos”; casas de fotografía y óptica como la de “Negretti & Zambra”, en Londres, y librerías, entre las que se destacan las que se encontraban en la *Piazza di Spagna*, en Roma.

Tal como lo revelan sus notas, la mayor parte de las adquisiciones realizadas durante este viaje las efectuó directamente de sus propietarios, algunas veces por medio de “comisionistas” o “mediadores”, representados en gran número por artistas o profesionales.¹⁵ La selección de las obras se encontraba relacionada con su valor económico, privilegiando la relación entre precios moderados y buena pintura. Entre el *Retrato de la Duquesa de Mantova*, de Sofonisba Anguissola, por “Lib. 3000” y dos paisajes de Alessandro Magnasco, uno a “Lib. 600” y el otro a “Lib. 500” ofrecidos por Attilio Steffanoni en Bérgamo, optó por la pieza de menor valor.¹⁶ De allí, que muchas de las obras que interesaron al rosarino se destacaban por haber formado parte de colecciones familiares que, luego de morir el propietario, eran puestas a la venta por sus deudos. Sobresalen en sus registros, las pinturas que vendían en Milán la “Sra. viuda Cantoni”, la “viuda

14 Juan B. Castagnino. *Inventario de la colección de pinturas*, op. cit., s/p.

15 Ibidem. Por ejemplo, el arquitecto A. Candoni le ofreció un “primitivo fondo oro” atribuido a Gentile da Fabriano (1370-1427).

16 Ibidem.

Arigoni Brianzi” o la esposa del reconocido fotógrafo madrileño Manuel Company (1858-1909), de quien adquiere la obra de Valdés Leal.¹⁷

Muchas de estas piezas requerían ser restauradas y estudiadas a fin de obtener una posible datación o autoría. La restauración era un motivo de interés para Castagnino ante la falta de un desarrollo profesional en la Argentina.¹⁸ Por esto se contactó con los acreditados restauradores del ámbito museológico italiano, quienes se encargaron de poner a punto sus nuevas adquisiciones, aportar posibles atribuciones a las obras, ofrecer otras a la venta y gestionar los derechos de exportación de las mismas.

El caso paradigmático lo encarna Luigi Cavenaghi (1844-1918), considerado el restaurador más importante de la época. Su nombre había quedado vinculado a sus siete años de trabajo dedicados a la restauración de *La Última Cena*, de Leonardo da Vinci, realizada con nuevos métodos científicos. Su notable experiencia en el campo de la restauración le concedió asignaciones importantes, como la dirección del departamento de pintura del Vaticano y la dirección de la Escuela de Artes Aplicadas, en el Castello Sforzesco de Milán.¹⁹ Cavenaghi, además de gestionar los permisos de exportación de muchas de las obras adquiridas por Castagnino en Italia mediante el cobro de una comisión, restauró el *Retrato del Capitán Homacin*, de la escuela francesa del siglo XVIII, y mostró la relación entre restauración y atribución al señalar que la inscripción con los títulos del retratado, fechada en 1744, era posterior a la obra, llevando al coleccionista a atribuir la tela a François de Troy (1645-1730). También influyó en la devolución de un *Interior con cuatro figuras* atribuido a Adriaen Brouwer (1605-1638) que, al no considerarlo de su autoría, apoyó el cambio por el paisaje de Lorrain.²⁰

Otro de los restauradores que, al igual que Cavenaghi, estimó que el “fragmento quemado” titulado *Lot y sus hijas* de Castagnino podría

17 *Ibidem*.

18 El valor otorgado a la conservación de sus pinturas se pone en evidencia en su biblioteca, en la que se encontraban la segunda edición del manual de restauración de Giovanni Secco Suardo y una pequeña publicación de Luigi Cavenaghi sobre conservación y restauración de pinturas de 1912. Uno de los pocos trabajos de “restauración de la pintura” registrados en el país se realizó en Buenos Aires por “\$80”, sobre *San Francisco Javier en éxtasis*, pintura sobre cobre atribuida a Alonso Cano, adquirida por “\$450” junto a su marco de “\$120”. Juan B. Castagnino. *Inventario de la colección de pinturas*, *op. cit.*, s/p.

19 Ver Alessandra Civai y Silvia Muzzin (ed.), Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi. Pittura, restauro e conservazione dei dipinti tra Ottocento e Novecento, Bergamo, Lubrina editore-Banca di Credito Cooperativo di Caravaggio, 2006.

20 Esta pintura, que provenía de la venta de la colección del Marqués Dongui de Génova, fue adquirida al pintor piomontés Cesare Viazzi (1857-1943) demuestra el activo lugar que ocuparon los artistas en el mercado de arte como revendedores, tal como se pone en evidencia en muchas de las adquisiciones realizadas por Castagnino.

considerarse como una obra de Paolo Caliari, fue Otto Vermehren (1861-1917), pintor, copista y restaurador alemán radicado en Florencia entre 1901 y 1914 y responsable de la restauración de la pintura antigua de la Galleria degli Uffizi. El costo de su trabajo sobre esta tela igualaba al precio que Castagnino había pagado por la obra, lo que demostraba las altas expectativas que tenía puesta en las restauraciones. Lo mismo sucedió con la labor realizada por el restaurador activo en Roma, Gerolamo Palumbo, quien cotizó en “500 lib.” el trabajo efectuado sobre la pintura atribuida a Jan Davidsz de Heem y por la que el rosarino había pagado “600 lib.”²¹

Como bien lo demuestran estos casos, a medida que realizaba sus adquisiciones, Castagnino requirió del trabajo de los restauradores del lugar, por lo que muchas veces llegó a utilizar a varios de ellos para una misma obra, resaltando su especialización. El retrato atribuido a Antonio Moro fue entregado al “forrador” de Milán Francesco Armoni, para que rentabilizara y restaurara su pintura, mientras que el marco fue restaurado por A. Questa.²² Para Castagnino, los marcos fueron un asunto de interés. En sus notas, apuntó los diversos especialistas que podían restaurarlos o realizar réplicas, como A. Calavas en París, que elaboraba “reproducciones” de *cadres et bordures* del siglo XVI, o Carlo Cavollossi en Milán, que efectuaba “marcos esculpidos”.²³ Por la antigüedad o por los traslados sufridos, también se preocupó por la adquisición y la restauración de varias cornisas. Como ejemplo, una tabla de autor anónimo, atribuida a la escuela flamenca y datada entre 1560 y 1600, fue adquirida en Génova en “f. 600” junto a “corniza de la época f. 100”, a la que tuvo que realizarle el “restauro de la corniza y añadidos a la pintura” por “f. 50”. En otros casos, solo se ocupó de “redorar el marco”.²⁴ Si las pinturas no poseían marcos, los adquiría en anticuarios o los mandaba a confeccionar seleccionando distintos tipos de marcos de acuerdo a la obra, algunas veces con el nombre del autor –como la obra atribuida a Jan Davidsz de Heem– y otras con la “cornice dorada oro in foglia e patinata antica”.²⁵ Las telas más importantes compradas en Rosario o las que encargaba en Europa por medio de intermediarios fueron instaladas, por la calidad en el tallado

21 Palumbo también restauró por “200 lib.” el *autorretrato* de Federico Barrocci que había sido comprado a Gustavo Galassi en Roma. Juan B. Castagnino, *Pinturas y dibujos, op. cit.*, s/p.

22 F. Armoni y A. Questa también fueron contratados por el coleccionista para embalar muchas de las obras adquiridas en este viaje.

23 *Ibidem*.

24 *Ibidem*. Muchos de los marcos que tuvieron que ser redorados fueron los de la pintura antigua adquirida en Buenos Aires, como un *Ecce homo* de “autor ignorado” de la “Escuela de Guido Reni” o el *San Jerónimo* de Giuseppe Nasini, ambos provenientes de una colección romana.

25 En sus notas se encuentra consignada la compra de 20 marcos (Juan B. Castagnino. *Inventario de la colección de pinturas, op. cit.*, s/p). En este viaje por Europa compró varios marcos, por ejemplo, en el anticuario genovés de Giuseppe Levi se hizo de una “cornice dorata antica” por “90 L.”

y dorado, en marcos realizados en América durante el período colonial, algunos jesuíticos, como el que contenía la obra de El Greco, Maarten van Heemskerck, Gerard Van Soest o Jan Gossaert.²⁶

La relación de los restauradores con el mercado de arte se hacía evidente en el caso de Castagnino: algunos eran registrados como “comisionistas” o “mediadores”. Entre ellos, el profesor Pompeo Felisadi, restaurador de Bolonia, era destacado porque conocía “buenos cuadros” que se encontraban en venta.²⁷ En tanto, otros directamente vendían obras a los coleccionistas, como Gerolamo Palumbo, quien le ofertó un *San Jerónimo*, de Marco Palmezzano (1460-1539), por “900 Lib.”²⁸

LAS ATRIBUCIONES: HISTORIADORES DEL ARTE, CONSERVADORES Y DIRECTORES DE MUSEOS

En el proceso de constitución del valor de la pintura antigua adquirida por Castagnino, en el doble sentido de valor artístico y de valor económico, los historiadores, conservadores y directores de museos jugaron un papel relevante. Estas obras, que en la mayoría de los casos no eran datadas ni firmadas, exigían la identificación del trabajo de estos expertos encargados de dictaminar sobre su autenticidad, origen y calidad. Sus procedimientos se encuadraban en la noción de atribución, generalmente aplicando un análisis formal más que la búsqueda de documentación y la investigación de su materialidad.

Tal como lo ha estudiado Krzysztof Pomian, fueron estos actores culturales y económicos, en el momento en que Castagnino operó directamente en el mercado de arte europeo, los que ocupaban el lugar de intermediarios entre la pintura antigua y el público y los coleccionistas ya sea dirigiendo un museo o trabajando directamente para ese mercado.²⁹ En su cuaderno colocó los nombres de los más destacados directores de museos de la época buscando establecer con ellos algún tipo de contacto. Allí aparecían el historiador del arte y crítico Wilhelm von Bode (1845-1929), director general de los reales museos de Prusia entre 1905 y 1920, y el

26 La elección de estos marcos se correspondía con la importancia que adquirieron los motivos americanos en las artes decorativas y aplicadas por esos años. La síntesis euríndica planteada por Ricardo Rojas no solo se ponía claramente de manifiesto en los marcos elegidos para sus obras europeas, sino que también estaban presentes en su retrato, en *La niña de la rosa* y en *La chola desnuda*, realizadas por Alfredo Guido, y en su colección de arte colonial (mobiliario, pintura, platería) que era rescatada en sus aspectos decorativos.

27 En Milán, también eran señalados como “restauradores y comisionistas” los “fratelli Porta” (Juan B. Castagnino. *Inventario de la colección de pinturas*, op. cit., s/p).

28 *Ibidem*.

29 Krzysztof Pomian y André Chastel. “Les intermédiaires”, *Reveu de l'Art* N° 1, 1987, pp. 5-9.

profesor Giulio Cantalamessa (1846-1924), director de la Gallerie dell'Accademia di Venezia entre 1895-1905 y segundo director de la Galleria Borghese a partir de 1906.

El prestigio de los expertos que trabajaban en los museos se asentaba en el conocimiento de sus colecciones, además de ser los responsables de validar las obras de ciertos artistas. De allí que Castagnino se halla ocupado de colocar en su catalogación en qué museos europeos se encontraban obras de los pintores que poseía en su colección.³⁰ Mayor peso tenían los informes que podían brindar sobre sus obras los miembros técnicos de las instituciones museísticas. En su estadía en Madrid, en febrero de 1915, solicitó al director del Museo del Prado, el artista y crítico José Villegas Cordero (1844-1921), el reconocimiento de la pintura sobre cobre *San Francisco Javier en éxtasis*, quien al estudiar la fotografía de la misma le manifestó: “que era una obra muy apreciable, de mano maestra, sobre todo el santo, muy similar a las de Alonso Cano, de quien podría ser original”, observación que adjuntó a su catálogo y que le valió de atribución.³¹

Los contactos establecidos en su viaje por Italia y España los continuó utilizando a medida que realizaba, desde Rosario, nuevas adquisiciones. Muchas de estas obras con dudosas atribuciones fueron expuestas a diversos especialistas a fin de definir su autoría. Un caso emblemático lo representó la pequeña tela *Palomas y pollos*, asignada a Francisco de Goya y adquirida en Madrid en marzo de 1915 por mediación del crítico de arte, José Francés, al pintor vizcaíno Eduardo Urquiola Aguirre (1865-1932).³² En primera instancia, aprovechó la visita a Rosario de Enrique Martínez Cubells y Ruiz (1874-1947), pintor y profesor de las escuelas de Artes y Oficios y de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, para certificar la obra y comprarle *Un evangelista*, del Greco, y *La Virgen con el Niño Jesús*, de Gerard David.³³ De la misma manera que poco tiempo después lo hiciera el profesor de historia del arte y director del Museo Nacional de Artes Industriales y Decorativas de Madrid, Rafael Domenech (1874-1929),

30 En su cuaderno de catalogación, además de los datos principales de las pinturas (autor, título, medidas, materialidad, procedencia) se encontraba una breve biografía del pintor, generalmente extraída de diccionarios enciclopédicos, junto al listado de museos y “pinacotecas” que poseían su obra.

31 Juan B. Castagnino. *Pinturas y dibujos*, op. cit., s/p.

32 El crítico de arte madrileño, José Francés (1883-1964), fue el intermediario de varias obras adquiridas en España, generalmente cobraba por esas comisiones el 10% del valor de la obra. Con Castagnino mantuvo una prolongada relación epistolar, en la que le ofrecía información sobre la venta de importantes obras de Tiziano, Zurbarán, Velázquez, el Greco, Goya, Murillo o Ribera, provenientes de antiguas casas nobles.

33 Enrique Martínez Cubells había llegado a Rosario en agosto de 1918 con motivo de su exposición en la sucursal de la Galería Witcomb (Fundación Espigas. *Memorias de una galería de arte. Archivo Witcomb 1896-1971*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, p. 240).

Martínez Cubells avaló la atribución a Goya con unas breves líneas que incluían su currículum detrás de la fotografía de la obra:

Certifico según mi leal saber y entender que una tela representando "Un grupo de aves" cuyas dimensiones son 0,45 de alto por 0,58 de ancho y cuya fotografía esta adjunta lo creo original del genial pintor español D. Francisco de Goya y Lucientes. Y para que conste y a petición de su actual propietario D. Juan B. Castagnino expido el presente certificado.³⁴

Estas atribuciones solo se sustentaban en lo autoridad profesional de los historiadores españoles, dado que no había otro dato que pueda relacionar la obra con la producción de Goya. Lo mismo sucedió con el fragmento que los restauradores Cavenaghi y Vermehren habían asignado a Caliarì, puesto también a consideración del historiador que más información ha proporcionado al mercado de arte, el célebre Bernard Berenson (1865-1959). Este experto, tal como lo consignó en su catálogo, a diferencia de los anteriores y mostrando un mayor conocimiento sobre los artistas del siglo XVI, había opinado que *Lot y sus hijas* era "un bello trozo de Giambatt. Zelotti, pintor secuaz del Veronese".³⁵

La vinculación entre procedencia y atribución se reflejó en la otra obra de Goya de su colección, *Bandidos asesinado hombres y mujeres*, conseguida en Buenos Aires en la venta realizada por Domingo Viau. Esta tabla había sido rematada en febrero de 1922, en el Hôtel Drouot de París, del secuestro de guerra de los bienes de Richard Goetz, Doctor Wendland y Sigfried Hertz.³⁶ Sin embargo, en este caso, la prueba vendría de August L. Mayer (1885-1944), curador de la Alte Pinakothek de Múnich, a quien Castagnino había incluido en su lista de posibles contactos europeos. Este alemán, requerido por el mercado de arte internacional por la calidad de atribuciones y que contribuyó de forma decisiva para el reconocimiento de los máximos exponentes del arte español, en su publicación sobre Goya incluyó el óleo adquirido por Castagnino dándole la posibilidad al rosarino de confirmar su autoría.³⁷

El anónimo fresco sobre teja, *La Virgen y el niño*, de la escuela italiana del siglo XVI y conseguido en octubre de 1921 en el anticuario florentino de Gino Vellutini por intermedio de su antiguo comisionista, el pintor italiano Luigi de Servi (1863-1945), fue otra de las piezas que requirió el

34 Enrique Martínez Cubells y Ruiz. *Carta al Sr. Juan B. Castagnino*. Rosario, Archivo Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", 7 de agosto de 1918. AMMBAJBC.

35 Juan B. Castagnino. *Pinturas y dibujos, op. cit., s/p.*

36 El coleccionista rosarino había adjuntado como documentación la gaceta de la famosa casa de remates francesa (AMMBAJBC).

37 Catalogado bajo el Nº 610, p. 218 y reproducido en la p. 169, fig. 273, en Augusto Mayer. *Goya*. Barcelona-Buenos Aires, Editorial Labor, 1925.

análisis de los expertos.³⁸ En el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” se encuentra la correspondencia que estableció, en primer lugar, con su anterior propietario para conocer su procedencia.³⁹ Luego, para establecer una posible atribución, se contactó con el arqueólogo, curador e historiador del arte, Corrado Ricci (1858-1934), con el pionero de la historiografía moderna del arte en Italia, profesor de la Universidad de Roma y conservador de la Galleria de los Este en Módena, Adolfo Venturi (1856-1941), y con Louis Demonts (1882-1954), conservador del Museo del Louvre, encargado de realizar los inventarios de la colección de dibujos de las escuelas del norte europeo de los siglos xv al xviii.⁴⁰

Los cuatro especialistas, mediante referencias históricas e iconográficas, arriesgaron en sus observaciones diferentes atribuciones. Al anticuario Vellutini le pareció que podía tratarse de una obra vinculada a la escuela del Pontormo (1494-1557), Ricci expresó que era de un maestro florentino próximo a Agnolo Tori “Il Bronzino” (1503-1572), Venturi, a través del estudio de la imagen de la Virgen y del niño, afirmaba que el pintor había tomado indudablemente como modelo a Miguel Ángel, y Demonts, en contraposición a los italianos, veía muy remota la influencia de Miguel Ángel y relacionaba la teja con los fresquistas de Módena y Parma de fines del siglo xvi, como el Parmigianino (1503-1540) o Lelio Orsi da Novellara (1511-1587).⁴¹

En el campo de las atribuciones, y en especial con esta obra, los críticos y cronistas de los medios de prensa locales también marcaron su posición, quizás asesorados por Castagnino, a quien consideraban un “erudito”. El poeta y crítico de arte, Fernando Lemmerich Muñoz, a cargo de la dirección de *La Revista de “El Circulo”*, volvió sobre la autoría de Miguel Ángel asociando la teja con otros trabajos del artista:

38 Sobre las obras obtenidas a través de Luigi de Servi en diversas colecciones nobiliarias de la ciudad de Lucca en la Toscana, ver: Pablo Montini. “Del caduceo a las musas: un inventario del coleccionismo profesional en Rosario. La colección artística de Juan B. Castagnino, 1907-1925”, en Patricia Artundo y Carina Frid (eds.): *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*. Buenos Aires, Fundación Espigas-CEHIPE, 2008, pp. 19-66.

39 El anticuario Gino Bellutini le informó que la había adquirido de un “negoziante antiquario” que la obtuvo de una casa particular en la “campagna” florentina (Gino Bellutini. *Carta a Juan B. Castagnino*. Firenze, 8 diciembre de 1924. AMMBAJBC).

40 Dado el profesionalismo y la notoriedad de estos personajes no quedan dudas sobre el pago de estos informes, tal como lo testimonia las notas que dejó señalando el envío de “1000 Lib.” sobre la certificación remitida por Ricci. Las cartas enviadas por Corrado Ricci y Adolfo Venturi llevaban el membrete del Senado del Reino de Italia, ambos habían sido elegidos senadores a vida por sus méritos en el desarrollo del campo cultural y artístico italiano. AMMBAJBC.

41 Sobre la catalogación de esta obra, ver: María de la Paz López Carvajal. “Anónimo siglo XVI Escuela italiana”, en Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”-Macro: *Colección Histórica del Museo Castagnino*. Rosario, 2006, p. 133.

(...) Si el prejuicio no nos detuviera, afirmaríamos su preclara paternidad. Todos sus grandes valores plásticos que se aproximan a la escultura, dentro de esa marcada sobriedad que caracteriza la obra miguelanesca, ratifican el concepto. En el beso de estas dos cabezas —la madre y su niño— se denuncia el ritmo cósmico con que el maestro hacía mover a sus gigantes en los planos de la inmortalidad. En los rasgos de la Madonna descubrimos un parentesco acentuado con algunas de las figuras bíblicas de la Capilla Sixtina, y singularmente con el perfil severo de LA NOCHE en la tumba de Juliano de Médicis. Como coloración posee este fragmento de fresco —una pequeña teja mural— gamas grisáceas solidamente empastadas.⁴²

Siguiendo este camino, en otros casos la autenticación provino de la prensa especializada.⁴³ Un claro ejemplo lo encontramos en el óleo sobre tabla *L'Homme au bouquet*, obtenido en 1922 en París, en el remate del secuestro de guerra de la colección Villeroy, cuyo catálogo había sido asignado a la mano de un maestro de la Escuela del Alto Rhin del siglo xvi.⁴⁴ Sin embargo, en 1924, el mayor especialista en pintura holandesa y conservador del Museo del Louvre, Louis Demonts, publicó en *The Burlington Magazine* un estudio en el que señalaba que esta pintura “inédita” se trataba de un autorretrato de Maarten van Heemskerck (1498-1574) al confrontarla con otro autorretrato del mismo autor perteneciente a la colección del Museo Fitzwilliam de Cambridge.⁴⁵ Al estar suscripto a la revista,

42 El fresco había sido expuesto a poco de ser adquirido en la Exposición de Arte Retrospectivo “El Círculo”, organizada por Castagnino en agosto de 1923. La crónica de Lemmerich Muñoz proviene de una visita a la misma en compañía del coleccionista y pintor Alfredo Guido (Fernando Lemmerich Muñoz. “El Círculo. Exposición de arte retrospectivo”, *La Revista de El Círculo*, primavera, 1923, p. 7). Tiempo antes, una nota anónima sobre su colección también marcaba la relación de la obra con Miguel Ángel. Dicha reiteración podría vincular esta atribución al propio Castagnino: “Pero la joya de las pinturas italianas, es una teja pintada al fresco con todas las características de la escuela de Miguel Ángel, por su estructura y colorido, pareciéndose la figura representada, a la ‘Noche’ del sepulcro de Julián de Médicis” (“Coleccionistas rosarinos. Juan B. Castagnino. Semana Gráfica, Año 1, Nº 2, 23 de septiembre de 1922, s/p).

43 El óleo de Juan de Valdés Leal no requirió ningún estudio de atribución, ya que llegó a Castagnino con el aval de Enrique Romero de Torres (1872-1956), conservador del Museo de Bellas Artes de Córdoba, quien en 1911 había escrito para la revista *Museum* un artículo mencionando esta obra (Enrique Romero de Torres. “Valdés Leal. Cuadros y dibujos inéditos de ese pintor”, *Museum. Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea* Vol. 1, 1911, pp. 342-360).

44 M. de Villeroy, hijo de un francés y una alemana, optó por la ciudadanía alemana. Luego, durante el transcurso de la Primera Guerra Mundial, pidió ante tribunales obtener la ciudadanía francesa, pero no se dio lugar a su reclamo, por lo que su colección fue incautada como secuestro de guerra y puesta a la venta en la Galería George Petit. El valor del retrato que había sido estimado en 40.000 francos fue adquirido por M. Féral —asistente del subastador— en 26.000 francos, a quien Castagnino se lo compra unos meses después. De esta colección, también le ofreció *Une revue de Venise*, de Francesco Guardi (1712-1793), en 22.000 francos (“Sécuestre de Villeroy”, *Gazette de L'Hotel Drouot*, samedi, 22 avril, 1922).

45 Louis Demonts. “Un published portrait by Martin van Heemskerck”, *The Burlington Magazine for connoisseurs*, Nº CCLV, vol. XLIV, junio, 1924, p. 299.

Castagnino no solo adhirió a la atribución de Demonts, que le aportaba información histórica sobre el autor, un detallado análisis iconográfico y una posible datación de la obra, sino que también se comunicó con el conservador para ponerlo en contacto con su colección y consultarlo sobre algunas de sus obras, como sucedió luego con la teja.

UN PROFESIONAL EN EL MERCADO

Juan B. Castagnino buscó a través de las consultas a los expertos reducir la incertidumbre sobre el valor de las obras de arte que había adquirido para su colección, muchas veces por fuera de los canales legitimados del mercado de arte. La certificación de los valores artísticos se planteó como una manera de corregir la deficiente y asimétrica información propia de este espacio del mercado ligado a una venta informal. En cambio, las pinturas que aparecían firmadas o datadas, como la del Greco, que llevaba las iniciales en caracteres griegos “D. T.”, la de Gerard van Soest, firmada en el ángulo inferior izquierdo con “Soest pinxit” y fechada en el reverso, y la del Veronés, en la que también figuraba sobre la oreja izquierda del personaje retratado las iniciales “P. C.”, hicieron que ninguna de estas fueran estudiadas por los especialistas europeos.⁴⁶ Tampoco las adquiridas en las galerías de arte y en las casas de subastas de prestigio internacional, por un lado, por contar con el aval de los agentes del mercado de arte y, por el otro, por su elevado precio, que también solía ser un criterio de afirmación del valor artístico.

Así sucedió con el retrato de *Felipe II*, de Tiziano, obtenido en la subasta londinense a cargo de Christie, Manson & Wood en mayo de 1923. Castagnino encontró legitimada esta tabla, primero, por la reputación de los subastadores, y segundo, por su procedencia: el primer registro la ubicaba en la colección de Sir Abraham Hume (1749-1838), destacada por el amplio número de telas de Tiziano que contenía, luego pasó a manos del miniaturista inglés Richard Cosway (1742-1821), para terminar en la colección de Adelbert Wellington, 3º conde de Brownlow (1844-1921). Finalmente, por ser consagradas varias veces como obra de Tiziano en las exposiciones organizadas en Inglaterra entre finales del siglo XIX y principios del XX por su último propietario.⁴⁷

46 La obra de Gerard van Soest, comprada por intermedio de la Galería Witcomb, lleva la inscripción “Soest pinxit”, y en el reverso, una leyenda en latín dice: “Enrique Saint John, Jurisconsulto. Hijo de Oliverio Saint John, nacido en su residencia en el Arzobispado de Farley, en la Comuna de Southampton, de la estirpe de la noble familia del señor Saint John de Basing. A la edad de 32 años. Año de gracia de 1674”.

47 La obra de Tiziano se expuso en las importantes muestras históricas patrocinadas por la Casa Real británica, como la *Exhibition of The Royal House of Tudor*, realizada en la New Gallery de Londres en

Aunque su demanda al cuerpo de profesionales europeos fue constante, mostrando su profesionalismo y sus fluidos contactos con el mercado de arte europeo, él también investigó profundamente las piezas de su colección. Castagnino fue un reconocido “perito”: a lo largo de su vida llegó a reunir una “vasta colección de obras de literatura de arte”, con más de mil volúmenes y más de doscientos catálogos, que indudablemente resultaron de vital importancia para la formación y el estudio de su colección artística.⁴⁸ Su biblioteca era señalada como una de las más importantes de la ciudad. Además de libros, enciclopedias, guías de museos y catálogos de venta y de exposiciones, contenía información actualizada mediante la suscripción de revistas internacionales, como *The connoisseur*, *Museum*, *La Reveu d'art*, *Le Bulletin de la vie artistique*, *Bolletine d'arte del Ministerio della publica instruzione*, *L'Art et les artistes*, entre otras.⁴⁹

El interés y el conocimiento adquiridos le posibilitaron jugar un papel destacado, junto a los actores antes señalados, en el campo de las atribuciones. Él mismo asignó a las pinturas anónimas posibles autorías. En sus notas aparecen los clásicos rótulos “a la manera de” o “escuela de” y varios cambios de autoría a medida que recibía nueva bibliografía que le permitía estudiar y relacionar con mayor profundidad los temas tratados en las obras.⁵⁰ También estableció probables dataciones mediante asociaciones con pinturas reconocidas. Así, a una tabla florentina del siglo XVI la consideró “en sus modelos y defectos anatómicos muy parecido a A. del Sarto (1486-1530)” colocándola dentro del arco temporal de la

1890, o la *Exhibition of “The Monarchs of Great Britain”*, también llevada a cabo en la New Gallery en 1902, ambas organizadas por Bronfelow.

48 La biblioteca fue donada al Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario en agosto de 1941, por sus hermanos en su memoria.

49 Los agentes que poseía Castagnino en el exterior no solo buscaron obras de su interés, sino también fueron los encargados de comprarle libros y suscribirlo a revistas. En Londres, W. T. Grieg se ocupó, a pedido del coleccionista de rosario, de renovar la suscripción de la revista *Connoisseur*, de conseguirle tres ejemplares de *The Burlington Magazine*, donde había sido publicada la nota de Louis Demonts sobre el autorretrato que poseía de Marteen van Heemskerck, y los dos tomos recién editados de *The development of the italian school of painting*, de Raymond Van Marle (Juan B. Castagnino. *Carta a W. T. Grieg*. Rosario, 10 de diciembre de 1924). Demostrando su marcado interés por mantenerse al día con los acontecimientos del mercado de arte europeo y con las últimas investigaciones historiográficas italianas, francesas y españolas sobre los artistas de su colección en sus escritos, también se encuentran consignadas algunas devoluciones y préstamos de revistas y libros a coleccionistas y artistas rosarios.

50 Las dos pinturas de temas militaristas provenientes de la galería del Conde di Nobili fueron tituladas por Castagnino *Episodio del combate de Lepanto* y *Prisioneros turcos en un puerto* siendo atribuidas en primera instancia al pintor flamenco de marinas y combates navales Gaspar van Eyck (1613-1673). Posiblemente, al constatar que el Museo del Prado poseía de Juan de Toledo (1618-1665) cuatro telas del citado género cambió la atribución y el título de una las obras.

pintura del artista florentino, entre 1480 y 1530.⁵¹ Incluso interpretó los temas iconográficos: la pintura de José de Ribera, adquirida en la Galería Witcomb en 1921 en la venta realizada por el marchand francés Charles Brunner, había sido titulada en su catálogo *Saint Pierre avec ses attributs: La croix de martyr et le poisson*. Sin embargo, al estudiar los atributos del personaje retratado, cambió su nombre por *San Andrés, patrono de los pescadores*.⁵²

Si bien la expertización de las obras de arte antiguo establece su autenticidad y valor económico –valor que indudablemente se encuentra en la articulación del campo artístico y del mercado–, en el caso de Castagnino, este no parece ser el principal motivo de su interés. Fueron mínimos los contactos con los especialistas para determinar si una obra era auténtica o de escaso valor artístico antes de adquirirla; la mayoría de las veces demandó una opinión autorizada cuando la pieza ya formaba parte de su colección. Contar con la combinación de un profundo conocimiento artístico e histórico con una percepción intuitiva y un conocimiento práctico del mercado de arte es lo que distingue al coleccionista rosarino como un verdadero *connoisseur*. La relación establecida con los expertos e intermediarios del campo del arte antiguo europeo, la rigurosidad en las prácticas de catalogación y en el estudio de las piezas de su colección, lo muestran como uno de los pocos coleccionistas profesionales de las primeras décadas del siglo xx en la Argentina.

EN EL MUSEO

En 1925, a los 41 años de edad, Castagnino falleció de manera inesperada en Buenos Aires, a causa de una infección generalizada por haber puesto en contacto una herida con el guano que protegía unas alfombras orientales que había intentado adquirir en un anticuario porteño. Poco tiempo antes de fallecer, solicitó a su madre y hermanos que aportaran el dinero necesario para construir el edificio del Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario y que transfirieran sus colecciones al mismo. De inmediato, su madre, Rosa Tiscornia de Castagnino, se encargó de donar su colección de arte argentino mientras esperaba las condiciones políticas favorables para construir el museo. Finalmente, en 1937, en tan solo siete meses logró establecer el “moderno” edificio del Museo Municipal de Bellas Artes, que a partir de esa fecha llevaría el nombre de su hijo.⁵³

51 Juan B. Castagnino. *Pinturas y dibujos, op. cit.*, s/p.

52 Galerías Witcomb. *Tableaux anciens: exposition Charles Brunner* (París), Buenos Aires, 1921, s/p.

53 Pablo Montini. “Del coleccionismo al mecenazgo: la familia de Juan B. Castagnino en la concreción de su legado, 1925-1942”, en: *De la Comisión de Bellas Artes al Museo Castagnino. La*

A cargo de la gestión del museo, la familia Castagnino amplió su legado con la donación de su biblioteca en 1941 y, al año siguiente, seleccionaron las que consideraban las mejores obras de su colección de arte antiguo para ingresarlas al museo junto a las certificaciones de atribución aquí analizadas.⁵⁴ Tiempo antes, para jerarquizar la cesión, su hermano y presidente de la Dirección Municipal de Cultura, Manuel A. Castagnino, había proseguido los estudios de atribución consultando a diversos especialistas y agentes del mercado de arte internacional, quienes ratificaron los realizados anteriormente por el coleccionista rosarino.⁵⁵

Para legitimar la elección, solicitaron la colaboración de Julio E. Payró para elaborar un catálogo que le permitiera brindar el marco historiográfico y “crítico” a la serie donada.⁵⁶ Tal como había sucedido anteriormente, la donación de estas obras requería una rígida serie de condiciones, como su exposición permanente y la imposibilidad de que fueran retiradas del museo. También, marcando las pautas para su correcta conservación, tuvieron en cuenta el trabajo realizado por Castagnino dejando establecido que las pinturas debían conservarse con los marcos con los que fueron donadas y que solo podían ser objeto de restauración previo dictamen unánime afirmativo escrito por los directores del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, del Nacional de Bellas Artes y del Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” quienes, además debían expedirse acerca de la idoneidad de la persona encargada de efectuarla.

Las condiciones impuestas permitieron que las obras fuesen restauradas con un marcado profesionalismo. En la década de 1970, *La Sagrada familia*, atribuida a Jan Gossaert, fue intervenida por el restaurador italiano Juan Corradini a poco de dejar su trabajo de jefe del taller de restauración en el Museo Nacional de Bellas Artes. En este caso, haciendo uso

institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945. Buenos Aires, Fundación Espigas-Fundación Castagnino, 2011.

54 Julio E. Payró. “La etapas de la pintura a través de una colección”, en Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”: *Donación Castagnino. Obras de arte antiguo*. Rosario, enero, 1943.

55 Manuel Castagnino, en primer lugar, se comunicó con Alfredo González Garaño para consultarle sobre la datación de la obra de El Greco, quien a su vez consultó a Eduardo Eiriz Maglione. Este crítico de arte en primera instancia dijo “a ojo de buen cubero” que la obra había sido realizada pocos años antes de 1600, aunque luego de estudiarla detenidamente y analizando su firma determinó que había sido pintada hacia 1598: “¡Nada menos que la época del ‘Cardenal Don Fernando Niño de Guevara!’”. En segundo lugar, solicitó al marchand Federico Müller que consultara sobre la procedencia de *Palomas y pollos* de Goya a su compatriota el afamado anticuario Julius Böher, que después de pasar los controles del régimen nazi estableció un notable “pedigree” de la obra. Eduardo Eiriz Maglione, *Carta al Sr. Alfredo González Garaño*, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1939. Federico Müller, *Carta a Manuel Castagnino*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1941. AMMBAJBC.

56 Julio E. Payró. “Etapas de la pintura a través de una colección”, en *Donación Castagnino. Obras de arte antiguo*. Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, enero de 1943.

de los rayos X, uno de los métodos científicos de análisis de pinturas que tanto había promocionado, pudo determinar que en la pintura original la Virgen tenía el seno descubierto en el acto de amantar al Niño y procedió a quitar los repintes.⁵⁷ Sin embargo, el mayor conjunto de obras de la colección Castagnino fue estudiado y restaurado en el Taller Tarea a partir del convenio establecido en 1999 entre el Museo, la Academia Nacional de Bellas Artes y la Fundación Antorchas. Con la coordinación de José Emilio Burucúa, Alicia Seldes y Mercedes de las Carreras, y en una labor interdisciplinaria en la que colaboraron historiadores del arte, químicos y restauradores de Tarea, se pudo no solo restaurar, sino también cuestionar, desmentir y confirmar la atribución de autoría de las obras tratadas.⁵⁸ Los estudios realizados o requeridos por Castagnino fueron de vital importancia para que esto suceda.

Lamentablemente, con anterioridad a estos estudios que confirmaron la excelencia de su colección, también parecen haberse valido de las atribuciones practicadas por Castagnino los ex agentes de inteligencia de la última dictadura militar cuando, en una fecha tan significativa como el 24 de marzo de 1987, ingresaron al museo y se llevaron las obras del Greco, Magnasco, Tiziano, Caliarì y Goya. Paradójicamente, las pinturas volvieron a manos de un "Marqués", apodo de Leandro Sánchez Reisse, quien se encargó de colocar en el exterior lo sustraído en el museo rosarino. Solo fue encontrada en Miami por el FBI en manos de un ex comisario de la Policía Federal Argentina, *Palomas y pollos* de Goya, obra que más dudas había planteado al coleccionista en cuanto a su atribución.

57 Juan Corradini. "Radiografía y crítica de arte", *Horizontes. Revista de arte*, Año II, Nº 3, febrero-marzo, 1979.

58 Con los estudios practicados en Tarea, se confirmó la autoría de las obras de Juan de Valdés Leal, Gerard van Soest y José de Ribera. Se atribuyó a Luca Giordano el *San Lucas pintando a la Virgen*, y se desestimó la autoría de Alonso Cano del *San Francisco Javier en éxtasis* y de Goya sobre *Palomas y Pollos* (AA. VV. *Un patrimonio protegido. Restauración de las obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*. Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2003).