



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

## **Alta cultura, distinción pública y memorias burguesas en el prisma de la modernidad. Repensando la relación entre coleccionismo y museos en un espacio local. Rosario, primera mitad del siglo XX**

Leonardo C. Simonetta <sup>1</sup>

Horacio Miguel Hernán Zapata <sup>2</sup>

### **Resumen:**

En la Rosario de principios del siglo XX, la formación y consolidación de importantes colecciones privadas de objetos artísticos e históricos por parte de la recién afianzada clase burguesa local precedió a la fundación de los primeros museos. Estas mismas colecciones, mediante donaciones o legados, fueron la base de algunos de los espacios museísticos que se establecieron en el ámbito local y contribuyeron a lo largo de su historia al crecimiento de los patrimonios, condicionando directamente el perfil de los acervos allí alojados. La ponencia intenta repensar los vínculos entre las prácticas del coleccionismo y las primeras experiencias museológicas en la urbe rosarina a partir de una lectura hermenéutica y semiótica de las operatorias, protocolos e interacciones socioculturales desde la perspectiva de la historia social y regional. La reconstrucción histórica del complejo entramado de relaciones de sentido pretende mostrar las especificidades y singularidades de la problemática, en la medida en que la ciudad de Rosario representa un caso paradigmático para observar distintas aristas: en primer lugar, el carácter dinámico y novedoso de su clase dominante; en segundo lugar, las posibilidades de transformación, inscripción pública y proyección institucional de los acervos privados que alimentaron gran parte de las políticas culturales del momento; y, en tercer lugar, las estrategias de codificación y decodificación de la identidad social manifiestas en las memorias legitimadas en los museos. Para ello se reconstruyen algunas de las selecciones y mecanismos utilizados por la burguesía local a la hora de ejercer sus juicios de gusto y armar sus conjuntos de obras. Se examinan también los modos en que las opciones estéticas y los dispositivos utilizados para el crecimiento del patrimonio permearon las políticas prácticas museológicas. Finalmente, se indaga cómo el proyecto de fundar un museo fue una de las tantas formas que asumió la tarea por dotar de dignidad a la ciudad de Rosario y, en consecuencia, por emplazar las memorias burguesas en el imaginario colectivo de las primeras décadas del siglo XX.

---

<sup>1</sup> Auxiliar Docente 2da Categoría de las Cátedras “Historia Argentina II” y “Seminario Regional” (Profesorado y Licenciatura en Historia de la UNR). Escuela de Historia / Centro Interdisciplinario de Estudios Sociales (CIESo), Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario – Museo de la Memoria, Municipalidad de Rosario. E-mail: [leosimonetta@hotmail.com](mailto:leosimonetta@hotmail.com)

<sup>2</sup> Auxiliar Docente 2da Categoría de las Cátedras “Introducción a la Problemática Histórica”, “Teoría de la Historia” e “Historia Argentina II” (Profesorado y Licenciatura en Historia de la UNR). Escuela de Historia / Centro Interdisciplinario de Estudios Sociales (CIESo), Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. E-mail: [horazapatajotinsky@hotmail.com](mailto:horazapatajotinsky@hotmail.com)



**Alta cultura, distinción pública y memorias burguesas en el prisma de la modernidad. Repensando la relación entre coleccionismo y museos en un espacio local. Rosario, primera mitad del siglo XX**

*“Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción... Y para el verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del pasaje, de la industria y del propietario de quien proviene. La fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose éste mientras le atraviesa un último escalofrío... Todo lo recordado, pensado y sabido se convierte en el zócalo, marco, pedestal, precinto de su posesión... El coleccionista se pierde, cierto. Pero tiene la fuerza de levantarse de nuevo... —Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la ‘cercanía’, la más concluyente. Por tanto, en cierto modo, el más pequeño acto de reflexión política hace época en el comercio de antigüedades. Estamos construyendo aquí un despertador que sacude el kitsch del siglo pasado, llamándolo ‘a reunión’”*

Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*

**Introducción**

Evocar la figura de Walter Benjamin en el marco de este III Seminario Internacional sobre Políticas de la Memoria representa una excelente oportunidad para abordar, así sea someramente, dos fenómenos culturales asociados a la memoria y a los procesos de invención de tradiciones identitarias de los argentinos: las prácticas del coleccionismo y la constitución de museos. A pesar que es posible abordar la obra de Benjamin desde diferentes ópticas disciplinares —que a su turno habilitan una plétora de registros interpretativos y explicativos—, no es menos cierto que en los últimos años ha cobrado valor una lectura que acentúa su mirada en la recuperación de conceptos y problemas vinculados a los estudios de la memoria como fenómeno social, histórico, cultural y político en términos amplios. Por ello, en el marco de la historiografía argentina de las últimas décadas, una temática central de la historia social ha sido reevaluar algunas cuestiones que hacen al perfil identitario y a la dinámica social de los principales



agentes en la instalación del “proyecto nacional” característico de las últimas décadas del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, es decir, a la construcción de una sociedad que cimentara sus bases en la modernidad del mercado capitalista y en la noción de progreso pergeñada al calor de una cultura política liberal.<sup>3</sup>

Es un hecho que en la Argentina de aquel entonces, un significativo número de individuos de esta compleja clase dominante cambiaron drásticamente su fisonomía cultural e intelectual de cara a la modernidad, transformándose en reputados coleccionistas que llevaron su afición acopiadora de piezas sueltas a grados

---

<sup>3</sup> En las últimas dos décadas, las investigaciones sobre la conformación de las clases dominantes se han dirigido a revisar gran parte de las características atribuidas a la “gran transformación” acontecida después desde la segunda mitad del siglo XIX. Evidentemente, la mayoría de los estudios de la historiografía argentina del período que se conoce como la *Argentina moderna* se encontraba frente al estudio no sólo de un proceso de modernización en clave económica, social y política. Sino que además suponía, en particular, la pesquisa de las estrategias y modalidades derivadas de la acción de los grupos dirigentes para forjar un nuevo orden en el que tuvieran cabida los ideales de la “civilización” europea y la utopía del progreso indefinido que prometía el liberalismo. Cf. Balán, Jorge, “Una cuestión regional en la Argentina: burguesías provinciales y el mercado nacional en el desarrollo agroexportador”. En: *Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales*, N° 69, Instituto de Desarrollo Económico y Social, Buenos Aires, 1978 y Sabato, Jorge F., *La clase dominante en la Argentina Moderna: formación y características*, CISEA / Imago Mundi, Buenos Aires, 1988. No obstante, el proceso de despliegue de la *sociedad del contrato* y de la *sociedad del mercado* (siguiendo el planteo de Pierre Rosavallon en *Le capitalisme utopique*, Éditions du Seuil, Paris, 1999), puso en claro que hubo tensiones en la consolidación de estas promesas a escala nacional y que generó diferentes y asimétricos espacios regionales de articulación del modelo en el interior de una configuración estadual. Allí donde tenían claro el predominio de ciertos patrones económicos por sí mismos, o de los éxitos de ciertas formas institucionales políticas y de estructuración de la esfera pública, era más simple y convincente dictar las líneas más nítidas de tendencia de la trayectoria histórica y, por tanto, establecer un diagnóstico del caso nacional. Así, por ejemplo, han sido convincentes las imágenes de un cambio radical en el tejido social y económico a escala global teniendo por epicentro privilegiado al Estado Nacional, según un modelo por el cual se estimaba que si tal o cual nudo problemático tenía lugar en Buenos Aires –provincia en la que se sitúa la Capital Federal–, lo mismo ocurría de manera más o menos similar en el resto de las provincias, suponiendo además que estas últimas eran el marco propicio para indagar algunas particularidades visualizadas no tanto en términos de singularidad sino de “desviación” del modelo general. La intervención de la historia social con la variedad de sus inspiraciones y la diversidad de sus apelaciones, pero con mayor firmeza bajo la influencia de la perspectiva regional y local, nos ha proporcionando marcos más complejos, más variados y matizados, en los cuales emergen mejor la larga duración, la multiplicidad de los recortes analíticos como de escalas de observación y, en suma, el cruce entre innovaciones teóricas y acción alternativa y cruzada de relectura de fuentes. Quienes estudian las áreas, provincias, regiones y espacios fronterizos, ora cercanos o lejanos a Buenos Aires, y que se manifestarán con otra dinámica de esas transformaciones, tienden a identificar y a detectar, un camino discontinuo y propio que se esconde bajo la presunta homogeneidad o “linealidad” de los paradigmas del Estado Nacional, del mercado nacional y de una sociedad nacional, pero sobre todo, tienden a operar como nuevos constructos conceptuales y empíricos. Sin embargo, no es éste el lugar para discutir la elección de la historia regional y local como perspectiva teórico-metodológica, ni tampoco efectuar un *racconto* de las líneas de trabajo que aplican este tipo de enfoque en el quehacer del historiador con la firme convicción la necesidad de detectar lo particular y diverso en un contexto más abarcador y global teniendo siempre como hilo conductor cierta coherencia fenomenológica. En relación a la historia regional y local en Argentina, cf. Fernández, Sandra y Dalla Corte, Gabriela (comps.), *Lugares para la Historia. Espacio, Historia Regional e Historia Local en los Estudios Contemporáneos*, UNR Editora, Rosario, 2001 y Fernández, Sandra R. (comp.), *Más allá del territorio. La historia regional y local como problema. Discusiones, balances y proyecciones*. Prohistoria Ediciones, Rosario, 2007.



considerables, al punto de formar sobresalientes colecciones. Tal fenómeno se explica, en parte, por las transformaciones urbanas en las residencias, las nuevas formas de reunión, las demandas políticas de los sectores populares, la amplia movilidad que generaban los procesos de cambio y el quiebre de los anteriores códigos de etiqueta, jerarquía y legitimidad. Las ulteriores transformaciones constituyeron un tránsito hacia los esquemas de materialización de una vida de carácter urbano y en la que Europa nunca estuvo ausente a través de la circulación de las nuevas ideas, la valorización de los modos alternativos de concebir la vida cotidiana, la emergencia y goce de un tiempo libre particular, la comprensión de nuevos códigos de relación, sus redes y lazos de afinidad, junto a la elaboración y caracterización de rituales, discursos, gestos y equipamientos estéticos, materiales e inmateriales, en concordancia con las diferentes prácticas.

Ante ello, ya no sólo se consideró requisito indispensable para pertenecer a las *elites* el disfrutar de una sólida posición económica; la distinción social, el prestigio personal y el reconocimiento colectivo comenzarían a vincularse con prácticas y consumos privados y con el surgimiento de nuevos espacios de sociabilidad en la esfera pública. Poseer determinada colección de objetos, interesarse por las manifestaciones culturales del pasado, estar iniciado en la percepción del arte y enterado de las nuevas expresiones creativas indicaba otra posibilidad de reclamar una posición legítima dentro de la sociedad. Así, la costumbre del coleccionismo de objetos artísticos e históricos fue una práctica cultural que evidenció un compromiso social de parte de determinados sectores encumbrados de la sociedad –muchos de ellos eran descendientes de la elite patricia y prósperos empresarios criollos que convivían con algunos prominentes hombres de nuevo cuño, sin raíces en el pasado colonial y revolucionario– con la formación del campo artístico, cultural e histórico.

Dentro de este grupo de coleccionistas, es posible distinguir al menos dos arquetipos: la minoría ofreció un buen porcentaje de su vida y su capital al consumo estético e incluso algunos practicaron la crítica de arte, promovieron y gestionaron colecciones y hasta restauraron obras. Así las cosas, la mayoría recurrió, aunque no fuera la norma, a esas prácticas como estrategia para fortalecer su autoimagen, y esta aseveración es válida tanto para el siglo XIX como para el XX. Con el correr de los años, las colecciones representaron una importante parte de los acervos patrimoniales de los primeros museos de arte e historia del país, imprimiendo una huella en el escenario



nacional no sólo en tanto conjunto de objetos de enorme valía simbólica o en tanto canon de buen gusto, sino sobre todo como un ensayo de construcción identitaria que influye en el imaginario colectivo. El segundo arquetipo, el más común, fue el de quienes, si bien cultivaban gustosamente su pasión por el arte y consumían más objetos de los que necesitaban para decorar sus espacios de habitación y representación, privados o públicos, su dedicación no fue ilimitado no se interesaron por participar en la difusión del arte que acumulaban, e incluso la mayoría decidió no donar ni vender al Estado, con lo que no perpetuaron su nombre en el ámbito cultural ni ligaron indefectiblemente los espacios museísticos con sus posesiones y memorias.

La presente ponencia intenta repensar los vínculos entre las prácticas del coleccionismo y las primeras experiencias museológicas en la urbe rosarina a partir de una lectura hermenéutica y semiótica de las operatorias, protocolos e interacciones socioculturales desde la perspectiva de la historia social y regional. Para ello tomamos en consideración que el coleccionismo de la burguesía de la ciudad de Rosario de principios del siglo XX aportó dos valiosos acervos cuyo destino, al menos en parte, fue el origen de algunos de los primeros espacios museísticos que se establecieron en el ámbito local: en primer lugar, el de Juan Bautista Castagnino; y en segundo lugar, las piezas del matrimonio de Firma Mayor y Odilo Estévez. Las importantes colecciones privadas de objetos artísticos e históricos de esta recién afianzada clase burguesa local contribuyeron a lo largo de la historia, mediante donaciones o legados, al crecimiento de los patrimonios de tales museos, condicionando directamente el perfil de los acervos allí alojados. Justamente una de las principales dificultades para poder perfilar la historia del coleccionismo local, que en algunos aspectos aún se encuentra por hacer<sup>4</sup>, radica en la posterior disgregación de los conjuntos entre los herederos o por la venta legal o

---

<sup>4</sup> Para un primer acercamiento a la problemática del coleccionismo como cuestión historiográfica y como estudio de caso, cf. nuestros trabajos Esquivel, Misael, Simonetta, Leonardo y Zapata, Horacio, “Las burguesías y el coleccionismo en la Rosario de entreguerras. A modo de balance y hacia una agenda renovada” En: Fernández, Sandra y Videla, Oscar (comps), *Ciudad oblicua: Aproximaciones a temas e interpretes de la Entreguerra Rosarina*, La Quinta Pata & Camino Ediciones, Rosario, 2008, pp. 57-61; Simonetta, Leonardo C., Zapata, Horacio Miguel Hernán y Esquivel, Misael, “Una mirada a los vínculos, prácticas y representaciones culturales en la Rosario de entreguerras: burguesía, coleccionismo y espacio público” En: Fernández, Sandra y Videla, Oscar (comps.), *Ciudad oblicua...* cit., pp. 63-79 y Zapata, Horacio Miguel Hernán, Simonetta, Leonardo C. y Esquivel, Misael, “De las fruiciones privadas a las políticas públicas: colecciones, exhibiciones y museos en la configuración de la burguesía. Rosario, primera mitad del siglo XX. Recapitulando una experiencia investigativa” En: Achilli, E., Bernanrdi, G. et al (comps.), *Vivir en la Ciudad. Tendencias estructurales y procesos emergentes (Tomo II)*, Centro de Estudios Antropológicos en Contextos Urbanos, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario / Laborde Libros Editor, Rosario, 2010.



clandestina de buena parte de las obras. Ello se traduce en la falta de un acervo documental suficiente capaz de dar cuenta de muchos de los detalles del accionar y de las formas en que se llevaba a cabo esta práctica. En los casos mencionados, la voluntad de los dueños y/o de sus parientes permite estudiar sin ninguna omisión algunos ejemplos señeros de este tipo de actividad que reparó la ausencia de un mecenazgo oficial hasta la consolidación del campo artístico. No obstante, es durante las cuatro primeras décadas del siglo XX cuando se comienza a consolidar el mundo del arte a nivel local, lo que implicaba no solamente la aparición y perdurabilidad de lugares de enseñanza de pintura y escultura, sino también el surgimiento de ámbitos de exposición, compra y venta de obras locales, nacionales y extranjeras, que fueron marcando el rumbo para la afirmación de un mercado del arte propiamente dicho.

La propuesta de investigación entraña además otro nivel de complejidad y atención, ya que por un lado existieron ciertas características comunes dentro de las prácticas de consumo cultural de la clase dominante argentina a nivel nacional, pero por otro este sector local distaba de ser homogéneo y de detentar patrones similares<sup>5</sup>, ora por su emplazamiento singular, ora por las características del conjunto social, ora por las modulaciones que adquiere la agencia de la burguesía. De esta manera, la reconstrucción histórica del complejo entramado de relaciones de sentido pretende mostrar las especificidades y singularidades de la problemática, en la medida en que la ciudad de Rosario representa un caso paradigmático para observar distintas aristas: en primer lugar, el carácter dinámico y novedoso de su clase dominante<sup>6</sup>; en segundo lugar, las

---

<sup>5</sup> La profundidad y la complejidad de la afirmación de que esta clase no sigue patrones fijos de constitución es formular un dato de hecho, no un juicio de valor. Esto nos ha impuesto en nuestro propio análisis una vía específica y clara: la mirada vigilante y atenta sobre los itinerarios y trayectorias privadas de los “grandes hombres” de la ciudad, así como la explicación estructural de los datos y de las confluencias en las que se insertan aquéllas. Es ésta una elección bastante clara, que en ocasiones puede parecer hasta demasiado nítida, justamente cuando, por lo común, se tiene la impresión de que la apelación teórica o el préstamo de metodologías pueden dejar en la sombra la comparación de los casos concretos, la cual –se supone– probablemente habría podido ser por sí misma significativa. Y ello por la humilde pero certera convicción de que sólo trabajos de base como éste permiten dibujar de un modo nuevo y convincente el perfil de las burguesías regionales argentinas, gracias precisamente a su orientación, a sus paralelismos y a sus diferencias, a sus sincronías y a sus disonancias entre casos singulares y modelos generales.

<sup>6</sup> Más allá de los datos aportados en este trabajo, creemos que, en conjunto, proporcionan esquemas de comprensión y explicación para redefinir la idea misma de sociedad burguesa. Justamente no deberá pasarse por alto que la revisión de los marcos no proporciona *per se* nuevas sistematizaciones globales. Sería ciertamente un error extraer prematuras conclusiones generales de un estudio dedicado a la realidad local, por ello, es vital dejar abiertas varias puertas y ventanas para el debate de muchas cuestiones que, pro razones de espacios, no pudimos desbrozar. En nuestro criterio, una de las tantas y posibles entradas que el lector se verá obligado a plantearse críticamente es la medida que estos procesos tienen una relevancia particular en determinadas formaciones culturales y, en concreto, en fases específicas del



posibilidades de transformación, inscripción pública y proyección institucional de los acervos privados que alimentaron gran parte de las políticas culturales del momento; y, en tercer lugar, las estrategias de codificación y decodificación de la identidad social manifiestas en las memorias legitimadas en los museos. Para ello se reconstruyen algunas de las selecciones y mecanismos utilizados por la burguesía local a la hora de ejercer sus juicios de gusto y armar sus conjuntos de obras. Se examinan también los modos en que las opciones estéticas y los dispositivos utilizados para el crecimiento del patrimonio permearon las políticas prácticas museológicas. Finalmente, se indaga cómo el proyecto de fundar un museo fue una de las tantas formas que asumió la tarea por dotar de dignidad a la ciudad de Rosario y, en consecuencia, por emplazar las memorias burguesas en el imaginario colectivo de las primeras décadas del siglo XX

### ***Una ciudad a imagen y semejanza de su burguesía. Rosario en la bisagra de los siglos XIX y XX***

Rosario es singular por su tardía definición regional como una ciudad cosmopolita, afectada por un proceso de industrialización periférico<sup>7</sup> y por un acelerado aumento poblacional en el marco de la particular coyuntura abierta por las transformaciones ligadas al proceso de unificación llevado a cabo desde el Estado Central, a la consolidación de un régimen político oligárquico, a los cambios en la estructura productiva y al ingreso en el modelo agroexportador que, entre otros, hicieron de la *urbe* un espacio (social y material) en constante mutación, que no estuvo en abierta y violenta contraposición frente a algún viejo mundo aristocrático al que sustituye.<sup>8</sup> La importancia

---

desarrollo y en contextos socio-económicos definidos. Por ello, el análisis arraigado en los contextos local y regional permite, pues, obtener estos resultados en permanente redefinición.

<sup>7</sup> La comparación con espacios regionales, provinciales y locales no deja dudas sobre la novedad de la ciudad, la cual, en parte, durante la colonia fue un área marginal que llegaría a transformarse hacia 1850 en uno de los puntales de la metamorfosis guiada por la inserción del país en el modelo capitalista. Que se trate de Rosario, quizá una de las ciudades que más llama la atención por estar ubicada en la periferia del sistema capitalista, situada en el pasado fuera del gran comercio colonial y por haber crecido como uno de los centros urbanos con más dinamismo –al calor de las transformaciones operadas durante en proceso de inserción de la Argentina en la división internacional del trabajo y en el mundo de la cultura occidental–, convierte al trabajo aquí expuesto en una ventana para observar las nuevas formas de relaciones que los individuos, varones y mujeres, desplegaban en las experiencias que se generaban en la coyuntura y para analizar los modos a través de los cuáles esos mismos actores de elaboraban las representaciones culturales e identidades sociales que se configuraban en ámbitos y espacios diferentes a través de los cuales entablaban relaciones de diferente índole (políticas, económicas y afectivas), intercambiaban bienes (materiales y simbólicos), se igualaban, distanciaban y/o diferenciaban.

<sup>8</sup> La bibliografía en relación a esta temática es extensa, citamos algunos trabajos generales: Bonaudo, Marta S. (Comp.), *La organización productiva y política del territorio provincial (1853-1912)*, Colección Nueva Historia de Santa Fe, Tomo VI, Editorial Prohistoria / La Capital, Rosario, 2006; Videla, Oscar y



que adquirió como el segundo núcleo portuario del país, gracias al comercio fluvial emprendido desde la segunda mitad del siglo XIX, la convirtió en una *urbe de todos* por albergar a una población diversa en su origen dados los procesos de inmigración y movilidad social, atraída por la actividad portuaria, sus derivados y aquellas emprendimientos que emergían en su hinterland rural. En este sentido, fueron importantes aquellos habitantes provenientes de las zonas vecinas, de las provincias del Litoral y también de Córdoba, Mendoza, Salta o San Luis, además de los no pocos inmigrantes originarios del Viejo Continente que, liderados en la mayoría de los casos por italianos y españoles, aportaron mano de obra a la región así como también complejizaron la estructura social y el desarrollo de la ciudad.<sup>9</sup> A ello se sumaba la original situación de escasa importancia sociopolítica de Rosario a nivel provincial, ya que la ante la ausencia de un elenco de notables de antiguo cuño capaz de refrendar blasones patricios misma creció enfrentada con la capital de la provincia, Santa Fe, que desde su élite gobernante y mediante el fraude y manejo discrecional de los recursos – fundamentalmente antes de la aplicación del sufragio de 1916– mantuvo a Rosario en una posición subordinada, imposibilitando la proyección de su clase dirigente en algún tipo de participación y/o acuerdo en la forma de gobierno oligárquico que se estaba construyendo en el plano nacional. Estas características, sin dudas, promovieron cierta conciencia de la “*ciudad que se hizo a sí misma*”.

Ingresaban así en la escena entonces aquellos *hombres nuevos* que, procedentes del núcleo extenso de personas con rostros étnicos y sociales muy diversos, comenzaron a forjarse como burguesía<sup>10</sup>, habiéndose consolidado como dueños de los grandes negocios

---

Fernández, Sandra, “La evolución económica rosarina durante el desarrollo agroexportador” En: Falcón, Ricardo y Stanley, Miriam, *Historia de Rosario*, Tomo I: Economía y Sociedad, Homo Sapiens, Rosario, 2001 y Videla, Oscar R. (comp.), *El Siglo Veinte. Problemas sociales, políticas de Estado y economías regionales (1912-1976)*, Colección Nueva Historia de Santa Fe, Tomo IX, Editorial Prohistoria / La Capital, Rosario, 2006.

<sup>9</sup> Megias, Alicia, *La formación de una elite de notables-dirigentes, Rosario, 1860-1890*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 1996.

<sup>10</sup> Entenderemos por *burguesía* al conjunto de sujetos que se constituyen, desde fines del siglo XIX y principios del XX, como la clase dominante a nivel local y regional a partir de sus estrategias específicas de acumulación económica (vinculadas con los procesos de producción y circulación del modo de producción capitalista) y a sus modalidades de intervención en los ámbitos de decisiones y de participación en la esfera pública (auspiciados por una cultura política liberal y un imaginario republicano). En Rosario y su región, tal actor social se hallaba conformado por un grupo de propietarios rurales a los que se incorporó sucesivamente un número importante de comerciantes extranjeros y profesionales liberales, fundiéndose todos en un sujeto colectivo que desarrollaba sus actividades en distintos sectores de la economía y que además –a pesar de la diversidad de los orígenes étnicos–, trataron de apropiarse de las convenciones sociales y representaciones culturales para legitimarse frente a las elites patricias con mayor raigambre colonial y tradición, como son los casos de Santa Fe y Buenos Aires. En





y evidenciando una creciente capacidad de establecer relaciones sociales horizontales (intrapares) y verticales (frente a aquellos sectores populares que se hallaban enclavados en los últimos escalones de la jerarquía social) en las tramas de sociabilidad que por aquel entonces comenzaban a tomar cuerpo.<sup>11</sup> Además, se trataba de *hombres nuevos* pues sus relaciones con el pasado de la localidad eran mínimas. Es más, como se podrá ver en el momento de su propia muerte, la mayor parte de sus grandes patrimonios estará formada por bienes adquiridos en vida y, por tanto, no heredados. La heterogeneidad de un grupo integrado por intelectuales, profesionales liberales y empresarios dejó paso a la estructuración de una clase con posición dominante dentro de la sociedad, acaparando los beneficios del modelo, aprovechando la oportunidad de trasladar su ya asentada hegemonía socioeconómica al control de las redes institucionales de los espacios culturales y tomando el rol de guía frente al conjunto de la sociedad.

Sobre este telón de fondo, se montaron nuevas sensibilidades, nuevas formas de vínculos y de sociabilidad y se trasmularon usos y costumbres. Entre los nuevos sentimientos de la burguesía, emergieron el gusto por la ostentación, la urgencia por consumir, el deseo de exhibición y también otra percepción conectada con la voluntad de gozar más plenamente de la vida, y de afirmarse en su conciencia individual y reconocerse entre pares en paralelo con un fuerte imperativo de distinguirse frente a otros actores de la época. Se adjudicaban una doble tarea ligada a su constitución y

---

este proceso de ascenso social y conformación de una clase dominante, estos grupos burgueses participaron en diferentes dependencias gubernamentales, órganos de autoridad, asociaciones civiles e instituciones privadas. Acerca de la discusión sobre la aplicación de la categoría conceptual burguesía en el ámbito historiográfico y en la perspectiva regional, cf. Fernández, Sandra R., "Burgueses, burguesía y región en el cambio de siglo (S. XIX y XX). La búsqueda de un modelo de interpretación para la historiografía regional argentina" En: Vázquez, Belén y Dalla Corte, Gabriela (comps.), *Historia de la Empresa en América Latina, Siglo XVIII-XX. Situaciones relacionales y conflictos*, Universidad de Zulia, Maracaibo, 2005, pp. 223-242.

<sup>11</sup> Cf. Videla, Oscar R., *La burguesía rosarina ante las transformaciones y límites del orden conservador. La Bolsa del Comercio de Rosario (corporaciones, mercado y política en la primera mitad del siglo XIX)*, Tesis de Doctorado en Humanidades y Artes con Mención en Historia, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 1998; Fernández, Sandra R., "Burgueses, familia y empresa. Rosario en el cambio de siglo (1880-1910)" En: *Revista Travesías de Estudios Regionales*, N° 2, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel del Tucumán, 1999; Pons, Adriana, "Fracciones burguesas. Consolidación y reestructuración en el espacio local: entre lo corporativo y lo político. Rosario 1909-1911" En: *Papeles de Trabajo*, Año II, N° 2, Centro de Estudios Sociales Regionales, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 1997; Fernández, Sandra R., "La casa comercial - La casa industrial. Familia y empresa en Rosario, 1880-1912" En: *Bolivarianum. Anuario de Estudios Bolivarianos*, N° 7 y 8, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1998-1999 y Fernández, Sandra, Pons, Adriana y Videla, Oscar, "Una burguesía local dentro de un espacio regional, Rosario, 1880-1912. Un intento de caracterización" En: *Travesía. Revista de historia económica y social*, N° 3/4, Instituto de Estudios Socio-Económicos, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 2003, pp. 233-249.



legitimidad en tanto grupo particular en una sociedad sin jerarquías estables, en la cual definirían privilegios y obligaciones en un contexto intelectual y cultural de continuo recambio de individuos y grupos sociales. Su pertenencia al selecto círculo de los “notables” descansaba en la acumulación de riquezas, capital social, poder y en la posesión de algún mérito individual que gozara del reconocimiento explícito de los demás miembros de la sociedad. Así, la ciudad era naturalmente sentida, pensada y usufructuada como propia por los integrantes de la burguesía quienes, desde sus iniciativas privadas o a partir de su lugar en los aparatos gubernamentales del ámbito municipal<sup>12</sup>, diseñaron usos diferenciales y diferenciados de este espacio público, a la vez que impusieron ciertos *hábitus* (*sensu* Bourdieu)<sup>13</sup> que debían incorporar todo aquellos que aspiraran a ascender en la escala social, es decir, instituían la necesidad de *pulir, disciplinar* y *civilizar* a los diversos grupos de la intrincada trama social rosarina.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Cada una de estas iniciativas, caras a los procesos de modernización, posibilitaron la expresión de los modos de representación que legitimaban al grupo participante como un prestigio portador y defensor de un complejo cúmulo de conocimientos, creencias, artes, nociones morales, el derecho, las buenas costumbres y demás hábitos y capacidades que integraban la amplia conceptualización de la cultura letrada que por aquel entonces estaba en boga.

<sup>13</sup> Cf. Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, Grijalbo, México, 1990; Bourdieu, Pierre, “La lógica de los campos” En: Bourdieu, Pierre y Wacquant, Louis, *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México, 1995 y Bourdieu, Pierre, *Cosas dichas*, Gedisa, Barcelona, 1996 [1987].

<sup>14</sup> La fisonomía del paisaje cultural rosarino se constituyó a través de algunas construcciones, huellas e intervenciones que responden tanto a las diferentes demandas básicas como a las nuevas formas de reunión de los sectores burgueses del lugar. Estas arenas de vinculación estuvieron en estrecha relación con la búsqueda emprendida por la burguesía rosarina de convertir a la ciudad y a los miembros notables de la misma en el ejemplo y en el espejo de una sociedad donde el progreso económico, los valores republicanos y una cultura letrada habían triunfado a principios del siglo XX. Así las cosas, buscó modelar y definir los nuevos perfiles de pertenencia y referencia en una ciudad donde las condiciones de ascenso o movilidad social que dieron origen a esa burguesía trataban ahora de adecuarse y estabilizarse en posiciones, jerarquías y acceso a otras estrategias de la vida social dentro de las nuevas lógicas de disfrutar del tiempo libre y de la cultura del ocio. De esta manera, se impulsaron una serie de discursos y prácticas que instaban a la búsqueda y desarrollo de virtudes, privadas y públicas, que garantizaran tanto la tolerancia y la contención indispensables para una sociedad pluralista y heterogénea como también normas y procedimientos que tuvieron por meta ordenarla y regularla conforme al imaginario de la época. Un imaginario que expresaba la importancia crucial de normar las modalidades de la convivencia social y de los comportamientos individuales de acuerdo a sus principios y presupuestos y al diagnóstico antedicho. Las estrategias para someter las formas de hablar, la indumentaria, los juegos, los encuentros, los bailes, los teatros, los gestos y los objetos empleados en el dominio de lo visual del *ser/pertenecer* y ser vistos le posibilitaron hacerse de un instrumental indispensable para marcar la distancia con respecto a otros actores del contexto y convalidar un sentido de pertenencia social en la consolidación de su posición como clase dominante en el pasaje del siglo XIX al XX. A resultas de ello, la diferencia y la distancia social se jugaban, en buena medida, no sólo a través de la posición pecuniaria económica sino también a través de los comportamientos observados y practicados en espacios públicos. Así emergieron reglas e interacciones más o menos densas conforme al lugar, al contenido de las relaciones sociales cultivadas y a los valores culturales que sustentan dichos intercambios sociales acordes a las diferencias y desigualdades entre los actores y a la materialización de los ámbitos apropiados para la práctica de la frecuentación y de los encuentros. La cortesía, las maneras “agradables”, el rechazo a la violencia y ciertos consumos



Como parte de este proceso de extensión del consumo de bienes simbólicos y suntuarios en donde los objetos remodelaban y construían un nuevo paradigma de lo ostensible y de la imagen de quien los poseía, la burguesía rosarina iría desarrollando su vertiente coleccionista específica y singular, identificada con un proceso particular de consolidación socioeconómica y cultural, a la par de la emergencia de un campo artístico cada vez más afianzado en la ciudad y dentro del que destacarían con posterioridad ciertos artistas de renombre internacional. Habían comenzado a desarrollar una práctica que ya contaba con antecedentes de vieja data entre sus pares porteños: la creación de colecciones de objetos artísticos que mostraban los gustos diversos de sus creadores en función de sus preferencias artísticas, sus contactos con hombres del medio del mercado del arte o las relaciones económicas e identitarias con los países de los cuales provenían.<sup>15</sup> El consumo de piezas artísticas fue producto no solamente de la mayor o menor capacidad pecuniaria de estos hombres sino también de un intento consciente de plasmar una lógica inmaterial pero igualmente diferenciadora cuyo eje estaba puesto en el gusto y el refinamiento de los hábitos.

Es así como en las primeras décadas del 1900 se formaron en Rosario las colecciones inaugurales específicamente dedicadas a las artes plásticas en un sentido amplio. Si bien fueron varios los coleccionistas que impulsaron desde las primeras décadas del siglo XX un consumo artístico particular y no siempre idéntico, nos interesa centrarnos en dos casos particulares: el ejemplo del matrimonio de Odilo Estévez Yáñez y Firma Mayor y el de Juan B. Castagnino. Lejos de ser aleatoria, la selección responde a anclajes comunes en el origen de estos actores, en el derrotero de la conformación de sus colecciones de obras de arte sin una tradición de mecenazgo y en el destino particular que estas tendrán con el tiempo. Ambas fueron pergeñadas en por inmigrantes europeos llegados a Rosario entre fines del siglo XIX y principios del XX y se trata de hombres que ya habían podido consolidar una situación pecuniaria lo bastante fuerte y holgada como para poder dar rienda suelta a su interés por el arte, concebida desde

---

materiales y simbólicos vinculados a la esfera cultural, artística y literaria a floraban en la dinámica relacional como expresiones del *progreso* y la *civilización*. Cf. Falcón, Ricardo, Megías, Alicia, Morales, Beatriz y Prieto, Agustina, "Elites y sectores populares en un período de transición (Rosario 1870-1900)" En: Ascolani, Adrián (comp.), *Historia del sur santafesino. La Sociedad transformada (1850-1930)*, Platino, Rosario, 1993 y más recientemente Roldán, Diego P., "Imágenes, juegos, rituales y espacios. Las interacciones socioculturales entre elites y sectores populares durante la entreguerras. La incultura en Rosario (Argentina)" En: *Historia*, Vol. 28, Nº 2, Fundação Editora da UNESP, São Paulo, pp. 683-714.

<sup>15</sup> Cf. BALDASARRE, María Isabel, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Edhasa, Buenos Aires, 2006.



puntos de vista singulares. De este modo, se vuelve fundamental reconstruir y profundizar en los mecanismos de acumulación de capital llevados adelante por estos actores, para poder comprender las formas en que se llevo a cabo la práctica particular del coleccionismo así como el sentido y los móviles que la guiaron en estos dos casos. Del mismo modo, ambos coleccionistas apelaron complementariamente a una miríada de mecanismos del mercado del arte para poder acceder a objetos particularmente connotados por su antigüedad, sus creadores o su lugar de procedencia. Finalmente, una parte importante de estos conjuntos serían destinados a formar parte de los patrimonios estables de dos museos importantes de la ciudad, el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” y el Museo Municipal de Arte Decorativo “Firma y Odilo Estévez”, pautando normas de comportamiento y consumo cultural propias que, a posteriori, influirían en la demarcación de una memoria colectiva. Las relaciones que estos burgueses-coleccionistas establecieron entre sí y con las instituciones públicas fueron fructíferas y vistas como muestras de buen criterio por los actores de aquella trama, transformando al estudio de dos experiencias concretas en un mirador privilegiado para acercarnos a la comprensión de estas interacciones de un modo más acabado.

### *Situaciones en foco*

#### **1. La colección del matrimonio Estévez-Mayor**

En 1911, fruto de su paso por la Argentina, el inglés Reginald Lloyd publicó en Inglaterra un libro de considerables dimensiones donde consignaba los aspectos que le resultaban más relevantes de algunas de las ciudades y poblaciones que había visitado. Profuso en fotografías, descripciones y biografías, la obra dedicaba un buen número de líneas a dar cuenta de la rápida transformación de lo que antes fuera solamente en una ciudad pujante y efervescente. De hecho, afirmaba que

*“el notable progreso de unos cuantos años transformaría una ciudad pequeña y poco higiénica –sin sistema de alcantarillado, abastecimiento de agua corriente ni comunicaciones ferroviarias- en una risueña, próspera y floreciente ciudad igual en tamaño a Southampton.”*

En especial,

*“La década de 1850 á 1860, fué verdaderamente notable para las señales que por todas partes aparecieron del deseo entusiasta de desarrollar el*



*comercio de la región. La ciudad emprendió el camino del progreso á pasos agigantados, y desde ese día hasta hoy, nada ha podido impedir su desarrollo.”<sup>16</sup>*

Este es el escenario que Odilo Estévez Yáñez encontró al momento de su llegada a la ciudad en los primeros años del siglo pasado. Estévez había nacido en Freas de Eiras, provincia de Orense, Galicia el 4 de marzo de 1870. A la edad de 14 años emigró a la Argentina y se estableció, primero, como empleado de comercio en el molino yerbatero Macías (en la ciudad de Colón, Entre Ríos) y, posteriormente, como corredor en el Molino Yerbatero de Núñez y Gibaja –donde se le había asignado el circuito que atravesaba las regiones del Norte y Noreste argentinos, incluyendo la ciudad de Posadas<sup>17</sup>. Según las investigaciones de Dell’ Acquila, la familia Estévez Yáñez contaba en Galicia con una cómoda posición económica, puesto que el padre de Odilo – don Manuel Estévez Gil– se desempeñaba como juez o notario y era dueño de unas cuantas tierras de las que, aún desde estos lares, algunos de los hermanos de Odilo podían hacer usufructo. El matrimonio de Manuel Estévez Gil y Generosa Yáñez Reza tuvieron nuevo hijos, de los cuales 4 emigraron a la Argentina en distintos momentos. Posiblemente, Odilo haya llegado al país a partir del llamado de algunos de sus hermanos o paisanos, quienes tal vez lo hayan ayudado a ingresar en los molinos antes mencionados. Tal como relata una sobrina de Odilo, Nidia Estévez de Recalde Cuestas, la casa paterna en Freas de Eiras contaba con una importante biblioteca y, posiblemente, con un buen número de cuadros y obras de arte.<sup>18</sup>

Luego de haber acumulado cierto capital, Odilo se instaló definitivamente en Rosario donde, junto a sus socios Carlos y Arturo Escalada, fundó en 1905 la Yerbatera Paraguaya, epicentro de su actividad económica. Al año siguiente, ante la separación de los Escalada, se asoció a Ángel Muzzio y Humberto Guerzoni, con la consiguiente aparición de la firma *Estévez & Cía.*, quedando su hermano Emilio como apoderado de la misma, Odilo como “socio jefe” y los señores Muzzio y Guerzoni como “comanditarios”. Se trataba de una compañía con dos fábricas en pleno funcionamiento,

<sup>16</sup> Lloyd, Reginald (Dir.), *Impresiones de la República Argentina en el Siglo Veinte. Su historia, gente, comercio, industria y riqueza*, Lloyd’s Greater Britain Publishing Company LTD, Londres, 1911, pp 619-620.

<sup>17</sup> Sinópoli, Pedro, “El museo Estévez” En: *Revista de la Bolsa de Comercio de Rosario*, Año XL, N° 1462, Rosario, abril de 1994, p.25.

<sup>18</sup> Dell’ Acquila, Analía Vanesa, *El gusto artístico de la burguesía rosarina en la conformación de un imaginario social. El caso de la colección de arte y objetos artísticos de Firma y Odilo Estévez, 1910-1930*, Informe de Beca, Rosario, Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe, mimeo, 2007.



ubicadas en las calles Urquiza 1302 (con trescientas varas cuadradas de superficie) e Independencia 651 (con 2285 varas cuadradas)<sup>19</sup> respectivamente, caracterizada en 1911 por la revista *Monos y Monadas* como

*“la más perfeccionada y moderna, más ahora, con las innovaciones introducidas tanto en maquinas y prensas como en depósitos y galpones; la fábrica está colocada en un lugar que no alcanza ninguna otra de la República.”*<sup>20</sup>

De hecho, el negocio de la yerba mate fue una de las ramas industriales más relevantes de la localidad puesto que mostró –al igual que la de la fabricación de harinas– el fuerte impacto que la transformación de las materias primas podía tener tanto sobre el universo de los productores primarios y los secundarios, el imperioso desarrollo tecnológico y una compleja organización en secciones especializadas. A medida que la demanda de este producto –que formaba parte de la dieta alimentaria básica de los argentinos– se incrementaba, se produjeron rápidas modificaciones técnicas, espaciales y productivas, experimentando cambios en su estructura que hicieron que sobrepasara los niveles medios del conjunto manufacturero.

*“En realidad, los progresos de la casa son sorprendentes. De un millón de kilos que elaboraba en 1905, ha alcanzado en estos últimos años una producción anual 5.000.000 millones, lo que representa un aumento de quinientos por ciento en menos de cinco años.*

*Más de la mitad de esta producción corresponde a la renombrada yerba paraguaya ‘43’, de exquisito sabor y fortaleza y duración que la hacen superior a sus similares.”*<sup>21</sup>

La complejización en los sistemas de elaboración, embalaje y comercialización junto con los primeros síntomas de automatización en la producción de la “Yerba 43” de Estévez, derivaron en una actividad lo bastante eficiente como para que se la describiera de la siguiente manera:

<sup>19</sup> Lloyd, Reginald (Dir.), *Impresiones de la República Argentina...* cit., p. 658.

<sup>20</sup> [Anónimo] “Las grandes industrias. La Yerbatera Paraguaya” de los Sres ESTÉVEZ y Cia – Una gran manufactura” En: *Monos y Monadas*, Año 11, N° XXX, Rosario, 1° de enero de 1911, s/p.

<sup>21</sup> [Anónimo] “Las grandes industrias. La Yerbatera...”, cit. s/p.



*“La yerba de la casa Estévez es manufactura en inmejorables condiciones de limpieza, pues la transformación del artículo, que entra en hoja en la máquina, recorre los ‘diablos’ trituradores, pasa por las zavandas y es tomado por los ventiladores, luego por la serpentina sin fin, la que la lleva á cinco cuartos de distribución y automáticamente se hace la mezcla de los diversos tipos que elabora la casa. Se cuida, sobre todo, la bondad del artículo. Las aplicaciones de la mecánica en todo, la entregan al consumidor en insospechables condiciones de aseo é higiene, pues hasta el envase se efectúa automáticamente, y en la tarea de coser y atacar el saco, que se llama, tienen su personal competente y físicamente elegido.*

*Después del vasto hall de la casa, se encuentra el gran motino trapiche, movido á tracción eléctrica, que produce hasta 700 bolsas diarias. A tracción á vapor funcionan tres molinos, produciendo alrededor de 300 bolsas diarias. Los embolsadores son automáticos en todos los molinos. Los depósitos para yerba gaucha y molida, los galpones para los costureros, marcadores, los grandes depósitos de lonas, por todo ello, la fábrica puede ser presentada como un modelo en su génesis.*

*Llama la atención una báscula automática, las prensas hidráulicas para empaquetamiento de yerba o los cilindros para la venta en 60, 30 y 10 kilos, prensas a las qué da fuerza un acumulador que desarrolla 26.000 kilos de presión.(...)*

*El señor Estévez se preocupa de ella desde un principio, creando el envase en cilindros perfectamente aprensados á máquina, en bultos de 60 kilos, 30, 10 y 5 kilos, cuyas sobresalientes ventajas en yuxtaposición á la condición antigua en bolsas, es la economía de la mano de obra, mayor velocidad del trabajo, la reducción de la cantidad de la lona, empleada por envases, y lo que es de suma importancia, la conservación indefinida de la buena calidad del producto como consecuencia de la maciza prensadora á que es sometida la yerba mate hasta hacerla impermeable al aire.”<sup>22</sup>*

El éxito de la empresa se hace patente a través de las cifras:

---

<sup>22</sup> [Anónimo] “Las grandes industrias. La Yerbatera...”, cit. s/p.



*“El tino con que sus propietarios han sabido encaminarla la han elevado al rango prominente en que se encuentra, y para probar esto, no tenemos sino que transcribir las cifras de producción arrojadas año por año por esta marca desde Enero de 1907, fecha en que se registró.*

*En aquel año, el de 1907, ascendió su venta a 1.643.905 kilos en 1908, 1.678.366, en 1909; 1.902.223 y en 1910, hasta el 20 de Diciembre e que vistamos el citado establecimiento, se habían entregado de la ‘43’ 2.523.439 kilos, más de la mitad de lo que anualmente sale de la casa Estévez y Compañía.*

*Como se ve, la ‘43’ es el porta-estandarte de las demás marcas, el caballo de batalla de la casa y también la que goza de envidiable fama entre el público. Su excelencia es pregonada por todos. Su triunfo opaca el de las demás de su especie.*

*Esto, tan tenido en cuenta por los señores Estévez y Compañía, quienes la propagan satisfaciendo una exigencia en el público, viene á demostrar que el nombre de la ‘43’ es un crédito y el mayor orgullo de la firma Estévez y Compañía. (...)”<sup>23</sup>*

La estrategia de potenciar el abastecimiento interno de la demanda de este bien manufacturado en el espacio local, regional e incluso nacional, tuvo la doble actividad de fabricación y de venta. Por un lado, se producía a partir de la planta que *“viene por el río desde el Paraguay, donde se encuentran las mejores plantas, y por mar desde el Brasil.”*<sup>24</sup> Por otro, la compañía *Estévez y Cia.* era agente exclusivo de otras fábricas y casas proveedoras de este bien. Tal como se afirmaba en *Monos y Monadas*, *“A la ‘43’ se le unen otras acreditadísimas marcas como La llama, Tamandúá, Pampa, El Mirlo, El calador, Pan de azúcar, Pará, El Nuevo Mundo, etc.”*<sup>25</sup>

No es casual entonces que Estévez participara de este proceso, inicialmente como empleado en tierras entrerrianas para luego convertirse en un poderoso empresario que tuvo el capital y el conocimiento suficiente para montar su propio proyecto en la ciudad, acceder a nuevas tecnologías –como los molinos, fuerza motriz suministrada por máquinas de vapor y motores eléctricos de origen inglés– la anexión de otras empresas

<sup>23</sup> [Anónimo] “Las grandes industrias. La Yerbatera...”, cit. s/p.

<sup>24</sup> Lloyd, Reginald (Dir.), *Impresiones de la República Argentina...* cit., p. 658.

<sup>25</sup> [Anónimo] “Las grandes industrias. La Yerbatera...”, cit. s/p.





similares y la articulación de la producción con la importación.<sup>26</sup> Es innegable que la inserción inicial de Estévez en la casa Macías le resultó fundamental para poder aprehender los resortes que se ponían en movimiento en el negocio yerbatero, conocimientos que luego trasladó a su propia empresa de Rosario. Ello incluso era evidente para el cronista de la revista *Monos y Monadas*, quien afirmaba lo siguiente: *“El señor Estévez ha realizado estudios especiales con relación á su industria, y justo es decir que aún entre los poderosos elementos mecánicos de la casa, descuellan los procedimientos propios de la elaboración, que sin vacilaciones podemos clasificarla de sobresaliente, pues presenta detalles de interés muy importante para el comercio en general”*<sup>27</sup>.

No sería raro pensar entonces que la actividad yerbatera y la importación de sus productos a partir de maquinarias y herramientas de punta, le hicieran ganar a este español un espacio notable en el mercado local y regional. En este sentido, la industria de la yerba mate mostraba la conversión de Rosario en el polo de desarrollo provincial de mayor envergadura<sup>28</sup>:

*“El favor que el público á dispensado a la yerba ‘43’ está evidenciado por la enorme elaboración que los señores Estévez y Cia. hacen de este producto, del cual no siempre disponen en stock, lo que es más que suficiente y el mejor elogio, á que se puede aspirar, teniendo presente los enormes elementos con que cuentan para la elaboración.*

---

<sup>26</sup> Por lo general, esta serie de estrategias económicas, comerciales y financieras constituyen el accionar estratégico típico de los empresarios españoles asentados en la ciudad. Cf. Pons, Adriana y Videla, Oscar, “Formación de una burguesía local e inmigración española en la Rosario agroexportadora” En: *Historia Regional*, N° 23, Sección Historia del Instituto Superior del Profesorado N° 3, Villa Constitución, 2005, p.75-90. Otro ejemplo del mismo tenor es el español Carlos Casado del Alisal. Cf. Bonaudo, Marta y Sonzogni, Élida, “Empresarios y poder político en el espacio santafesino (1860-1890). Carlos Casado y su estrategia de acumulación” En: *Historia y Grafía*, N° 11, México, 1998; y Dalla Corte, Gabriela, “Asociaciones y redes sociales en el proceso de ocupación del espacio americano: el español Carlos Casado del Alisal entre la Pampa argentina y el Chaco paraguayo” En: Bonaudo, Marta, Reguera, Andrea y Zeberio, Blanca (Coords.), *Las escalas de la historia comparada. Tomo 1: Dinámicas sociales, poderes políticos y sistemas jurídicos*, Miño y Dávila Editores, Buenos Aires, 2008.

<sup>27</sup> [Anónimo] “Las grandes industrias. La Yerbatera...”, cit. s/p.

<sup>28</sup> Cf. Fernández, Sandra y Videla, Oscar, “Empresarios y corporaciones en pos de un mercado de cereales regional. El hinterland de Rosario en el cambio de siglo” En: *Avances del Cesor*, N° 2 Centro de Estudios Sociales Regionales, UNR, Rosario, 1999, pp. 41-63 y Fernández, Sandra, “La industria molinera en Santa Fe. Modernización y cambio tecnológico en un ámbito regional pampeano. Un estudio de caso en el cambio de siglo (XIX-XX)” En: *Cuadernos de Historia*, N° 3, Área de Historia del CIFYH, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2001, pp. 77-112.



*Mucho podríamos decir del desarrollo progresista de la industria yerbatera en el Rosario, pero baste el impulso que le imprimen los señores Estévez y Compañía.”<sup>29</sup>*

Como ha mostrado Jorge Sábato, la vieja dinámica de los sectores propietarios de inserción multisectorial y de diversificación en distintas actividades hallaba en la actividad agropecuaria, manufacturera y financiera nuevos campos atractivos para una ganancia rápida. Esto significaba pasar de rama en rama sin atarse definitivamente a ninguna ni profundizando totalmente la inversión sino, por el contrario, combinando diversos tipos de emprendimientos en función de los nichos económicos no totalmente satisfechos y en relación a las posibilidades concretas de acumulación y de presión frente a las reglas que imponía el Estado y los sectores involucrados.<sup>30</sup> Así se explica la complementación posterior que realizó Estévez al conjugar la actividad de comercialización de la yerba mate con la compra de tierras para la explotación agropecuaria, actividad que ocupó los últimos años de su vida.

Por lo demás, Odilo encontró su perfecta ubicación en el entramado social rosarino, donde la importante presencia inmigratoria trastocaba y resignificaba las posiciones sociales, al contraer matrimonio con Firma Mayor –nacida el 2 de febrero de 1874 en Rosario– en 1899, hija de Antonia Taltabull y del catalán Pedro Mayor, propietario de la fundición y herrería más importante de la ciudad entre 1880 y 1890.<sup>31</sup> Como buen burgués, ingresó a la esfera pública de la ciudad a partir de diversos ámbitos. Desde la

<sup>29</sup> [Anónimo] “Las grandes industrias. La Yerbatera...”, cit. s/p.

<sup>30</sup> Sábato, Jorge F., *Notas sobre la formación de la clase dominante en la Argentina Moderna (1880-1914)*, CISEA / Imago Mundi, Buenos Aires, 1979 y Sábato, Jorge F., *La clase dominante en la Argentina Moderna: formación y características*, CISEA / Imago Mundi, Buenos Aires, 1988. En esta última, Sábato señala como su hipótesis principal que “el conjunto de los grupos propietarios presentaría un grado relativamente bajo en diferenciación interna en términos de comportamiento de implementación y de implantación multisectorial, y al mismo tiempo una fuerte estratificación en términos de riqueza y poder. Pero estas características serían de índole estructural, y (...) habrían permitido que se produjera cierta movilidad vertical y que ocurrieran reemplazos y sustituciones dentro del vértice en el que se ubicaba la clase dominante” (p. 110). En el declinar del siglo XIX, la burguesía rosarina se mostraría lo bastante consolidada y dinámica para encarar las vicisitudes que le esperaban en las décadas futuras no sólo a la ciudad sino a ella en tanto grupo. Por aquel entonces, los burgueses estaban abocados a reavivar los lazos comerciales que habían sufrido el fuerte y certero golpe de la crisis de 1890, a la vez que se cerraban los posibles reductos por los cuales podían aspirar a competir en el terreno político y económico con sus pares porteños. Sujetos a este duro nudo gordiano, tuvieron que optar por la salida más segura, afirmando su preeminencia en el ámbito local y regional. El marco fue propicio dado que ni el complejo mosaico de identidades étnico-nacionales ni la política provincial fueron impedimento para la consolidación de sus estrategias en términos clásicos y originales, es decir, efectiva en la implantación multisectorial y amplia en su dimensión regional con base en el poder local: propiedad de la tierra, casas introductoras, manufacturas iniciales direccionadas al procesamiento de bienes primarios, especulación prebancaria, y vivaces negocios financieros testimoniaban esta aseveración.

<sup>31</sup> Sinópoli, Pedro, “El museo...”, cit., p. 25.



política, llegó a ser concejal por la Liga del Sur entre 1911 y 1912, dada su amistad con Lisandro de la Torre. Fue socio fundador del Club Argentino de Pelota (desde el 18 de julio de 1922), socio durante cuarenta años del elitista Club Social (fundado en 1874); un asiduo concurrente del Club Español –espacio de sociabilidad burgués por excelencia de la colectividad española radicada en la ciudad–<sup>32</sup> y se desempeñó como miembro de la Comisión del Hospital Español entre 1930 y 1937.

Odilo fue un perspicaz actor en las gestiones culturales y en las políticas sistematizadas y destinadas a las artes plásticas, por ejemplo, aportando publicidad y permitiendo la reproducción de obras de su colección en la revista *El Círculo*, de la asociación homónima; asistiendo a eventos o convocatorias de tal grupo, entre las que se cuentan distintas exhibiciones, como la Muestra de Arte Retrospectivo de 1923; y desarrollando los cargos de tesorero, vocal y vicepresidente en la Comisión Municipal de Bellas Artes, en 1929<sup>33</sup>, 1930<sup>34</sup> y 1931<sup>35</sup> respectivamente, punto culmine de su presencia pública. En un mismo sentido, un artículo sin firma aparecido en el diario *La Prensa*, lo sindicaba, ya no como un empresario yerbatero, sino como un “conocedor” y “apreciador” de arte al presentarlo como “vicepresidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario, dedicado al estudio y colección de obras de arte”<sup>36</sup>.

La tarea de creación de una imagen pública por parte de Odilo fue emprendida siempre en conjunto con su esposa Firma, quien tuvo un rol central en los círculos culturales y artísticos, inclusive luego de la muerte de su esposo. Firma no se dedicaba a actividades benéficas como otras damas de la alta sociedad<sup>37</sup>, pero sí gustaba del

<sup>32</sup> En relación a la comunidad de inmigrantes españoles y sus ámbitos de sociabilidad, cf. Fernández, Sandra y Oliver, María Rosa (coords.), *Catálogo Fotográfico...cit.*; Águila, Verónica, Caldo, Paula, Galassi, Gisela y García, Analía, “Vivir la cultura como en España pero en Rosario...Notas sobre el proceso de construcción y consagración del Club Español de la ciudad de Rosario (1882-1940)” En: *CD Congreso Argentino de Inmigración y IV Congreso de Historia de los Pueblos de la provincia de Santa Fe*, Esperanza, 2005 y Águila, Verónica y Caldo, Paula, “Club Español de Rosario: asociacionismo, identidad y cultura en la bisagra de los siglos XIX y XX” En: *CD XI° Jornadas Interescuelas/departamentos de Historia*, San Miguel del Tucumán, Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2007.

<sup>33</sup> Comisión Municipal de Bellas Artes [de ahora en más CMBA], *XI Salón de Rosario*, Rosario, Agosto de 1929, p. 5.

<sup>34</sup> CMBA, *XII Salón de Rosario*, Rosario, Septiembre de 1930, p. 8.

<sup>35</sup> CMBA, *XIII Salón de Rosario*, Rosario, Julio de 1931, p. 3.

<sup>36</sup> [Anónimo], “Pinturas antiguas de la colección Estévez Yáñez en Rosario” En: *La Prensa*, Buenos Aires, 5 de abril de 1931. Álbum de recortes. Repositorio Archivo Museo Municipal de Bellas Artes Firma y Odilo Estévez.

<sup>37</sup> En relación a las actividades de las damas de caridad de Rosario, cf. Bonaudo, Marta S., “Cuando las tuteladas tutelan y participan. La sociedad Damas de Caridad. (1869-1894)” En: *Signos Históricas*, Nº 15, Universidad Autónoma Metropolitana-Itzapalapa, México D. F., enero-junio de 2006, pp. 70-97 y Dalla Corte, Gabriela y Piacenza, Paola, *A las puertas del Hogar. Madres, niños y Damas de Caridad en el*



restringido ámbito de la visita<sup>38</sup> y de algunas salidas con su marido a aquellos núcleos culturales a lo que este pertenecía. La faceta de filántropos del arte del matrimonio se efectivizó a partir de donaciones precisas realizadas al Museo Municipal de Bellas Artes, que se hizo acreedor en 1922 de una obra de Alfredo Guido, *Cristo yacente* y de cuatro obras más en 1929 que habían obtenido la recompensa “Premio Estévez Adquisición” en ocasión del XI Salón de Rosario. No obstante, el gran beneficiado fue el Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”, al cual Firma cedió piezas en préstamo para exposiciones de arte religioso y donó otras tantas<sup>39</sup>, convirtiéndose también en la primera vicepresidente de la Asociación de Amigos de dicha institución.<sup>40</sup>

En general, las relaciones establecidas entre los coleccionistas particulares y las instituciones públicas fueron fructíferas, vivenciadas fuertemente y vistas como muestras de buen criterio por los actores de aquella trama. Pero también ingresaron en el circuito simbólico a partir de la difusión y reproducción de sus colecciones en las mismas revistas ilustradas que se ocupaban de sus pares, como por ejemplo la revista *El Círculo*, o buscando su consagración en los ámbitos de la crítica privada y pública (como los salones y academias), transformándose en los soportes de la dimensión pública del acervo con anterioridad a su conversión efectiva en patrimonio compartido de la ciudad. Justamente, el siguiente paso estaría dado por el ingreso de las obras privadas en los museos públicos como una instancia de restitución de la obra de arte en tanto “neutralización” de la misma como bien económico. Estas relaciones que tejieron con diversos museos de la ciudad no fue un tópico privativo de los Estévez, sino que era una práctica bastante difundida en el interior de la burguesía. Solo basta con mirar la importante donación efectuada por diversos miembros del grupo, tales como Rosa

---

*Hogar del Huérfano de Rosario (1870-1920)*, Colección Crónicas Urbanas, Prohistoria Ediciones, Rosario, 2006.

<sup>38</sup> En relación a la visita y sus múltiples reglamentaciones en Rosario, cf. García, Analía, “Una comunidad de lectores urbanizados. La visita, espacio de sociabilidad burguesa en la ciudad de Rosario, principios del siglo XX” En: Bonaudo, Marta S. (Comp.), *Los actores entre las palabras y las cosas. Imaginarios y prácticas de un orden burgués. Rosario 1850-1930*, Vol. 1, Prohistoria Ediciones, Rosario, 2006.

<sup>39</sup> Entre las piezas donadas destacamos dos chapas, un atril para misal, cuatro candeleros, todo de plata del siglo XVIII; un farol colonias y dos guías procesionales también de plata; un mate de Chacabuco que, en plata y oro, tenía los escudos argentino y chileno; las efigies de San Martín y O’ Higgins, junto con escenas de campaña; una lámpara colgante de seis velas de plata colonial del siglo XVIII y un plato de porcelana Royal Derby con el monograma de Bernardino Rivadavia. A estos se agregaron con posterioridad, un copón de cristal de la sucesión Victoria Aguirre; un jarrito de coco y un documento histórico de 1821 donde se consigna como Ministro de Relaciones Exteriores del Perú al Dr. Juan García del Río. Oliveira César, Eduardo de, *Julio Marc y sus amigos*, Talleres Gráficos de Ami Impresos, Rosario, 1999.

<sup>40</sup> Oliveira César, Eduardo de, *Julio Marc...*, cit.



Tiscornia –que en 1937 cedió una importante cantidad de cuadros que pertenecieron a su hijo fallecido, el coleccionista Juan B. Castagnino–; el mismo Julio Marc, Pablo Borrás; Domingo Minetti, Antonio Cafferatta, entre otros.

La tarea de coleccionar piezas de arte se inició en la década de 1910, aunque el momento descollante de la misma se produciría en la década siguiente, apelando a múltiples mecanismos. En primer lugar, no dudó en recurrir a reputadas casas de comercio de arte bonaerenses que en aquel momento nutrían las principales colecciones privadas de la burguesía porteña. En la sucursal de Nordiska Kompaniet adquirió, entre otros, *Belisario* (de Pascal) en 1924, *Presentación de Laura y Petrarca al emperador Carlos IV en la corte del Papa de Avignon* (de Vacslav Brozik), *Niño del huaco* (de Jorge Bermúdez) y algunos objetos de la Sucesión Victoria Aguirre, como columnas portuguesas, cristal de roca, carpetas y candelabros. Otras compras lo ligaron directamente a la casa Geriso (donde adquirió *Pastoral*, de François Boucher) y a la Galería Witcomb & Cía (donde obtuvo, en 1922, *Inundación en la Plaza San Marcos*, de Félix de Ziem y *Retrato de una dama con perrito*, de Adolphe Monticelli, en 1924).<sup>41</sup>

Buenos Aires también sería el lugar elegido para hacerse de mobiliario y objetos decorativos en general. En Thompson Muebles adquirió los mármoles titulados *El baño forzado* (de Urbano Luchéis), *Primer beso* (de Ferdinando Andreani) y, *Pastorcita con huso* (de Andrea Cambi), lo que fue completado con la compra de marfiles, sillas isabelinas laqueadas en negro y una alfombra Kouba. En el mercado rosarino, estos comercios de “objetos de arte y antigüedades, muebles de estilo y decoración” estaban presentes de la mano de Papis Hnos y de la Casa Castellani. En el mercado de arte rosarino sólo adquirió *Cazadores árabes* (de Eugéne Frometin, comprado en la sucursal local de Casa Witcomb) y *Marité* (de Herbert, vendido por Pedro F. Vicuña).<sup>42</sup>

Tuvieron también su lugar las compras directas a otros coleccionistas o la utilización de los servicios de intermediarios, tal es así que compró a Antonio Maura el *Retrato de Mrs. Sarah Giddons* (copia de la pintura de Thomas Lawrence), a Francisco Secco, la *Escena Cortesana* de Salvatore Frangiamone (a lo que sumaron estatuas de bronce y marfil); la viuda de Ángel Macarrón le vendió en 1925 la obra de Eugenio Lucas *Retrato de una dama* y Franco Morales de Acevedo hizo lo propio en 1929 al

<sup>41</sup> Dell' Acquila, Analía Vanesa, *El gusto artístico...*, cit., s/p.

<sup>42</sup> Dell' Acquila, Analía Vanesa, *El gusto artístico...*, cit., s/p.



desprenderse de un marfil anónimo titulado *San José y el Niño*. Sus intermediarios más solícitos fueron José María Pérez Valiente de Moctezuma –quien tuvo intervención en el asesoramiento y compra de *Jonás arrojado a la playa por la ballena*, de Alessandro Magnasco y de *Retrato de Fernando VII*, de Vicente López Portana, adquirida en Buenos Aires en 1926– y José Cavestany, a través del que se hizo acreedor de *Corrida de toros*, de Luis Alcázar (en 1924) y *Retrato de un joven*, atribuido a El Greco, obras que se encontraban en territorio español.<sup>43</sup>

Los negocios de arte en el Viejo Continente también abastecieron a nuestro coleccionista. En 1928, la casa londinense Lewis Simmons le vendió *Retrato de María Teresa de Apodaca* (atribuida a Goya), *Retrato de un gentilhomme* (de Jacques Louis David) y *Aves de corral* (de Melchior de Hondecoeter). En París adquirió, en 1922, *Retrato de un caballero español* y tres años después hizo lo mismo en la casa milanesa de E. M. Subert, con la pintura *El profeta Jonás arrojado de la ballena* (atribuida a José de Ribera).<sup>44</sup>

El resultado fue la reunión de piezas de los más variados estilos, orígenes y temáticas, en la que no estuvieron ausentes los artículos orientales o los ceramios precolombinos, aunque siempre con la mirada puesta en Europa como fuente absoluta del arte y como proveedora indiscutida no sólo de obras sino también de expertos. No obstante, este variopinto paisaje no opacó la fuerte impronta de lo español tanto en las elecciones de objetos artísticos. Sin lugar a dudas, en medio de esa primera impresión de eclecticismo, podemos encontrar directrices más o menos expresas que guiaron sus prácticas coleccionistas. Para Estévez existió una “cultura” del coleccionismo (*sensu* Baldasarre<sup>45</sup>), es decir, un modelo latente –muchas veces poco formal y orgánico o, incluso, poco consciente para aquel que los llevó a cabo–, que inclinó el gusto del comprador hacia determinado tipo de obras. Esto implica, por un lado, una identificación de Estévez con su realidad de inmigrante español y el deseo de reproducir, a pequeña escala, una parte del terruño de origen.<sup>46</sup> Pero además, significaba el acople a un cambio en la consideración misma del arte español en general motorizado

<sup>43</sup> Dell' Acquila, Analía Vanesa, *El gusto artístico...*, cit., s/p.

<sup>44</sup> Dell' Acquila, Analía Vanesa, *El gusto artístico...*, cit., s/p.

<sup>45</sup> Baldasarre, María Isabel, *Los dueños del arte...* cit., p. 101.

<sup>46</sup> Dell' Acquila, Analía Vanesa, “La hispanidad en el gusto artístico de la burguesía rosarina. El caso de la colección Estévez, 1920-1930” En: Artundo, Patricia y Frid, Carina (comps.), *El coleccionismo de Arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1900-1970*, CEPIHE - Fundación Espigas, Rosario, 2008, pp. 159-200.



por la rehabilitación del orgullo nacional hispano, herido por la pérdida de sus últimas colonias en 1898<sup>47</sup>.

La calidad de las adquisiciones que llevó a cabo y la biblioteca<sup>48</sup> formada a través de los años, integrada por publicaciones de tipo enciclopedista, revistas y libros dedicados al arte, en su mayoría de principios del siglo XX, nos permiten inferir a un coleccionista que poseía cierto conocimiento sobre el ámbito artístico, la producción, la lógica del mercado y de los agentes que actuaban en él, así como la búsqueda de oportunidades y de buenos asesoramientos. En este sentido, no podemos quedarnos con una imagen de Estévez como un coleccionista *amateur* o improvisado, guiado solamente por los avatares de las modas de la época.

Ahora bien, esta gran colección merecía un espacio donde cobijarse y poder mostrarse en toda su plenitud, en concordancia con los nuevos valores de la época y con la importancia misma que esta colección y que el edificio que la albergara otorgarían a su poseedor. Esto explica la decisión de Estévez de adquirir en 1921 una propiedad que significó un gran aporte al capital no sólo material sino simbólico del matrimonio por varias razones. La compra de esta casa significó un gran aporte al capital no sólo material sino simbólico del matrimonio por varias razones. El principal fundamento de esta elección debió obedecer, sin duda, a la posibilidad de levantar, sin ningún tipo de impedimento, un espacio exclusivo, propicio y privilegiado, lleno de obras de arte y objetos preciosos que reflejasen a la perfección las afecciones y pretensiones de sus propietarios, un espacio a modo de mundo aparte y enaltecedor de valores aristocráticos que habían empujado a la burguesía rosarina al coleccionismo artístico.

---

<sup>47</sup> Ese sentir nacional se hallaba muy presente y era reactualizado a partir del arte de los grandes maestros de los siglos XVI y XVII que, junto a la expansión cultural contemporánea a través de los intelectuales y artistas de enorme resonancia en la comunidad de inmigrantes españoles en estas tierras, inyectaban nuevos bríos a esa identidad mellada. Incluso, para esta época el arte peninsular y las pinturas españolas inundaron el mercado de Buenos Aires, proceso en el cual incidieron personajes como José Artal, José Pinelo, Parmenio Piñero o José Semprún. En este sentido *cf.* Baldasarre, María Isabel, *Los dueños del arte...* cit., pp. 207-219 y Aznar, Yayo y Weschler, Diana B. (comp.) *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

<sup>48</sup> Entre las obras existentes en la biblioteca encontramos las colecciones *Grandes pintores*, *Los grandes escultores des escultores* y *Les grandes artistes*; una gigantesca publicación por tomos y por láminas titulada *Arte y Decoración en España*, cuyos tomos van de 1918 a 1930 y cuyo contenido expresa proyectos de casas en cuanto a diseño de mobiliario en distintas regiones y épocas de España. Luego, el *Libro de Oro*, correspondiente a la Exposición de Sevilla de 1928; y finalmente, revistas como *La Esfera* (números correspondientes a los años 1917 a 1930) y algunas entregas de *El Mundo Ilustrado* y de *La Ilustración Española y Americana*. Repositorio del Archivo del Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilo Estévez"



El sitio en el que se emplaza la misma agrega otro elemento de importancia: fue un espacio residencial muy disputado por la burguesía de aquel entonces, dada su cercanía a la Catedral y al proyecto de erigir allí a la Bolsa de Comercio. Además, la casa misma había pertenecido a Melitón Ibarlucea<sup>49</sup>, quien se desempeñara como presidente del Banco Provincial de Santa Fe y como jefe político de la ciudad hacia fines del siglo XIX. Se trataba, pues, de erigir una casa en la que no le faltase detalles representativos del gusto de una clase social muy concreta, y de esa intención se deriva la formación de una colección de arte perfectamente representativa de lo que fueron las colecciones rosarinas de principios del siglo XX.

Las posteriores reformas arquitectónicas<sup>50</sup> que se introdujeron no hicieron más que consolidar la imagen de una *casa-burguesa* propiamente dicha, es decir, la de una fastuosa mansión que reflejaba el importante nivel alcanzado en materia de negocios y posibilidades de acumulación, pero además dignos de un sector que se pensaba y sentía culturalmente como una *élite*. A la vez, los nuevos espacios profundizaban las características ibéricas (siendo reforzado el carácter identitario y la filiación étnica de sus nuevos dueños), a la vez que las combinaban con otras tendencias en boga en aquella época. Tal como afirman Ana María Rigotti y Ebe Bragagnolo:

*“Enamorado de la suntuosa fachada de los Ibarlucea, Estévez asocia el planteo general del edificio a las tradiciones ibéricas (...). Decide, pues, a remodelarla según estos principios. El primer patio es techado y convertida en lujosa recepción, con chimenea y luces coloreadas que se filtran desde las ventanas de la cubierta, el comedor recibe, como el hall, toda la decoración de luces, espejos y maderas propios del estilo inglés; la sala y la salita se afrancesan. El escritorio y el fumar se tornan españoles; el boudoir francés recibe algunos toques de art nouveau, el baño es art déco; y el patio, por supuesto, es andaluz.”*<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Don Melitón de Ibarlucea, rosarino de nacimiento, rápidamente llegó a ocupar diversos cargos públicos. En 1854 integró el Tribunal de Comercio; en 1874, fue representante del gobierno santafesino ante el Banco Provincial de Santa Fe y posteriormente, en 1876, fue nombrado Presidente del Consejo Ejecutivo de la ciudad.

<sup>50</sup> En relación a la arquitectura de la casa y sus posteriores reformas, cf. Rigotti, Ana María y Bragagnolo, Ebe, “El edificio del Museo Estévez” En: *Cuadernos de la Dirección General de Cultura*, Serie Revista, Rosario, Municipalidad de Rosario, 1981.

<sup>51</sup> Rigotti, Ana María y Bragagnolo, Ebe, “El edificio...”, cit., pp. 116-117. A lo antedicho cabe agregar que, en los meses en que el matrimonio no residía en España o en Rosario, lo había en su chalet “Villa Firma”, en Capilla del Monte (Córdoba). Se trata de una edificación de marcado estilo mudéjar. Además,





De esta manera, la nueva casa y sus dependencias actuaban como escenarios en los que los objetos serían los protagonistas principales. Las mutaciones percibidas en este registro trataban de imitar el modelo europeo propuesto por las metrópolis capitalistas en un acto que trataba de imprimir en estas regiones las huellas de la modernidad y la civilidad decimonónicas.

## 2. La colección de Juan B. Castagnino

La década de 1840 sería testigo de los primeros arribos de inmigrantes italianos que se radicarían en la ciudad. En este proceso, las cadenas migratorias articularon una densa trama que actuó como factor fundamental tanto en las primeras etapas de asentamiento como en el posterior proceso de integración de los peninsulares en la sociedad de acogida. Este flujo inicial fue protagonizado mayoritariamente por individuos conectados con el tráfico comercial fluvial, como marineros, dueños de embarcaciones y pequeños comerciantes; mientras que otro eran propietarios de hoteles, de negocios de alimentos o bien de establecimientos dedicados a la importación y exportación de bienes de distinto tipo. La mayoría de las familias provenían de la provincia de Génova, especialmente de las localidades ligures de Chiavari, Lavagna, Savona, Sestri y Finale Ligure. Entre ellos se destacó un elenco de empresarios y líderes que, fuertemente unidos por lazos parentales y económicos, llevaron adelante la tarea de formación y consolidación de instituciones étnicas italianas a nivel local –como *Unione e Benvolenza*–, y alcanzaron un lugar de preeminencia en la economía y la sociedad rosarinas de los albores del siglo XX.<sup>52</sup>

Juan Bautista Castagnino nació en 1884 en el seno de una de estas familia de origen ligur radicada en Rosario. Tal y como lo ha planteado Griselda Tarragó, esta familia tuvo su origen a partir de la unión matrimonial de Juan Castagnino y Ángela Repetto, quienes tuvieron a Luis –que, a su vez, contrajo matrimonio con Victoria Landó– y a Juan (nacido en Lavagna en 1813), que se radicó en Rosario. Juan Castagnino, junto a su sobrino Juan Bautista, habían establecido fluidos vínculos comerciales con poblaciones de la ribera paranaense. De los hijos que tuvo junto a Ángela Castagnino, José

---

en relación a las reformas, cf. Sinópoli, Pedro, *Una memoria sobre la musealización del patrimonio Estévez. Textos escritos en los años de gestión 1968-1976 y 1984-2006*, mimeo, 2007, p. 2.

<sup>52</sup> En relación a la comunidad italiana en Rosario, cf. Alonso, Sebastián y Guspí Terán, María Margarita, *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario*, Consolado Generale d'Italia/Instituto Universitario Italiano de Rosario, Rosario, 2003.



Castagnino (padre de Juan Bautista) se dedicó de muy joven al comercio y se casó con Rosa Tiscornia, hija de ligures. José fue socio y director de la firma comercia “Pinasco y Castagnino” desde 1847 a 1897, para fundar ese año la firma “Castagnino y Cia”, en un local ubicado en San Juan y Maipú.<sup>53</sup> Al respecto, durante su paso por la ciudad, Reginald Lloyd escribía:

*“El negocio que los señores Castagnino Hermanos y Compañía, tienen establecido en Rosario, es una de las muchas grandes empresas comerciales creadas por italianos en la República del Plata... El fundador de la casa... era original de Génova y emigró á Sud América en 1852, pobre, con pocos amigos: su único capital consistía en sus grandes dotes comerciales”*<sup>54</sup>.

Todas estas empresas eran grandes almacenes de provisión naval y de todo tipo de mercaderías para la importación y circulación interna. Además se dedicó a la actividad agropecuaria y fue uno de los primeros que introdujo en la provincia de Santa Fe ejemplares ovinos y equinos de raza. Como puede verse, el grupo parental-empresarial Castagnino puede resultar un ejemplo lo bastante claro acerca de que en esta época de transición y fuertes oscilaciones económicas y políticas, la familia fue uno de los ejes estructurales a partir de los cuales pudieron desarrollarse y sostenerse vínculos y recursos destinados a lograr negocios y empresas. En efecto, la familia de nuestro coleccionista apeló a las relaciones primarias, en las que no solamente contaba el parentesco sino también el paisanaje y la amistad con otros compatriotas para tejer redes en las organizaciones empresariales. En este sentido, la presencia de tales vínculos se hacía un elemento vital en una realidad como la rosarina en la cual existía la apremiante necesidad de conquistar y circular por diferentes mercados locales y con códigos muy diferentes por lo que estos lazos de naturaleza primaria de relaciones sociales les posibilitaron desenvolverse en un espacio comercial con un sólido componente de incertidumbre.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Tarragó, Griselda, *De la autonomía a la integración. Santa Fe entre 1820 y 1853*, Colección Nueva Historia de Santa Fe, Tomo V, Editorial Prohistoria / La Capital, Rosario, 2006, pp. 168-169.

<sup>54</sup> Lloyd, Reginald (ed.), *Impresiones de la República Argentina en el Siglo Veinte*, Lloyd Greater Britain Publishing Company, London, 1911, p. 673.

<sup>55</sup> Cf. Tarragó, Griselda, *De la autonomía a la integración...*, cit., pp. 176-177; Frid de Silvertein, Carina, “Parenti, negozianti e dirigente: la prima dirigenza italiana di Rosario (1860-1890)” En: Rosoli, Gianfausto (a cura di), *Identità degli italiani in Argentina. Reti sociali, famiglia, lavoro*, Centro Studi Emigrazione, Edizioni Studium, Roma, 1993, pp. 137-141; Frid, Carina Laura, “Encontrando la clientela: comerciantes e inmigrantes en el sur de Santa Fe a fines del siglo XIX” En: Bernasconi, Alicia y Frid, Carina (eds.), *De Europa a las Américas. Dirigentes y liderazgos (1880-1960)*, Colección La Argentina Plural, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2006.



En 1907, contando con 23 años, Juan Bautista comenzó a adquirir las primeras obras de arte de su colección a la vez que se insertaba en la lógica burguesa de acceder a un reconocimiento por parte de la sociedad a la que pertenecía. La adquisición de obras pictóricas de notable valor estético y económico constituía una clara expresión de su preeminencia económico-social mostrando a través de esta operación una voluntad de diferenciarse de los hábitos de las clases sociales más bajas y construyendo signos de ostentación que permitieran visualizar tanto la experiencia estética del propietario como de su triunfo personal y el de su familia en los negocios.

Una de las características más sobresalientes de la colección pictórica que Castagnino reunió hasta 1925 (año en que muere) es la fuerte impronta italiana en las obras escogidas. Esto, lejos de ser un capricho, responde al menos a dos registros. Por un lado, se liga a los orígenes genoveses de la familia, origen que compartía con buena parte de los viejos grupos de inmigrantes de la ciudad<sup>56</sup>. En este sentido, la posesión del arte de la península, principalmente del siglo XVII –que provenía en parte de la dispersión de las grandes colecciones nobiliarias como la del marqués Manzi de Lucca o de la compra a galerías como Warowland de Milán–, permitía reafirmar un sentimiento de italianidad a la vez que creaba y recreaba vínculos identitarios con la otra patria allende el océano. Por otro lado, la actividad comercial y empresarial que desarrollaba la familia la unía directamente con el puerto ligure, lo que facilitaba el establecimiento de redes comerciales y vínculos mercantiles de primera necesidad para la importación y la adquisición de obras de arte en el Viejo Continente. A su vez, la impronta de lo italiano no sólo se hacía presente en las piezas escogidas sino también en las características edilicias de la casa familiar que la contenía. De hecho, José Castagnino (padre) construyó en 1886 un edificio de gran tamaño en la esquina de las actuales calles San Juan y Maipú, cuyo diseño y construcción estuvo a cargo del arquitecto italiano Italo Meliga, respondiendo a los requerimientos del eclecticismo italiano<sup>57</sup>.

Sin embargo, cabe aclarar que también poseía obras de las escuelas francesa, española y belga entre otras adquiridas, por ejemplo, en la *Exposition D'Art Français* de Henry Farré de 1912, la *IV Exposición de Cuadros Escuela Española* organizada por E.

<sup>56</sup> En relación al arte italiano en Argentina, cf. Weschler, Diana B. (coord.) *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Asociación Dante Alighieri de Cultural, Buenos Aires, 2000.

<sup>57</sup> En relación a la casa Castagnino, cf. AA. VV., *Italia-Rosario. Construcción de espacios*, Consulado General de Italia / Facultad de Arquitectura, Diseño y Planeamiento de la Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 1995.



Miralles en 1913 (ambas en Rosario) o la *Troisième Exposition L'Art Belge à Buenos Ayres*, que tuvo lugar en el mismo año en la Casa Witcomb de Buenos Aires, organizada por el *marchand* Fréd M. Vermorcken. De esta forma, la conformación de la colección no se nutría sólo de los mercados europeos sino que también realizó adquisiciones en el ingente mercado local o en el bonaerense, lo que también implicaba ponerse en contacto con otras escuelas y artistas de diversos orígenes cuyas creaciones atrajeron la atención de nuestro coleccionista.

Su interés por el arte no se limitaba a la mera acumulación y contemplación de las piezas sino que era complementado con el estudio de las obras, los artistas y las escuelas a las que pertenecían. Para ello, formó una biblioteca dotada de más de mil volúmenes vinculados al mundo del arte. A esto unió la catalogación minuciosa y detallada de las piezas adquiridas en dos cuadernos datados en 1914 y 1916, donde asentó los movimientos realizados en torno a la compra de las obras, el vendedor y fecha de formalización de la misma; la procedencia, el costo y los gastos adicionales (fletes, derechos de aduana, comisiones, restauraciones, embalajes y marcos).

En particular, como apunta Pablo Montini, los cuadernos enumeraban características propias de la materialidad y estilos de las piezas, por ejemplo, el autor, el la escuela pictórica, el título, la técnica de ejecución, el soporte sobre el que se hallaba efectuada, las medidas, la firma u otros detalles visibles. Asimismo, intentó dejar registro visual de las obras citadas a través de su reproducción fotográfica y por medio de recortes de catálogos de venta emitidos por las galerías o por los subastadores, donde también se encontraban descripciones de las trayectorias de los autores de las mismas y los premios por estos adquiridos, remarcando en este sentido la importancia que se les daba a estos objetos. También se encargó de dejar constancia de los museos europeos en que se encontraban obras de los mismos artistas y anexó, en algunos casos, biografías más o menos extensas de los mismos obtenidas de diccionarios enciclopédicos, notas de diversos autores y textos de revistas de arte<sup>58</sup>. Un ejemplo de ello puede visualizarse en

---

<sup>58</sup> Montini, Pablo, “El arte bajado de los barcos: la primera etapa de la colección de ‘Pinturas y dibujos’ de Juan B. Castagnino, Rosario (1907-1915)” En: *CD III Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2004, p. 4 y MONTINI, Pablo, “De Génova a Rosario: la primera etapa de la colección artística de Juan B. Castagnino, Rosario 1907-1916” En: *Xº Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Escuela de Historia, Facultad de Humanidades y Artes, Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005. Versiones posteriores de ambos trabajos pueden encontrarse en Montini, Pablo, “Del caduceo a las musas: un inventario del coleccionismo profesional en Rosario. La colección artística de Juan B. Castagnino, 1907-



el texto que se halla junto a la reproducción de la obra de Valdéz Leal, describiendo a Santa Bárbara como una

*“preciosa figura de medio cuerpo (mide 0’85c. de alto por 0’62 de ancho), algo repintada, la cual tiene mucho parecido con una de las medias figuras de las Santas Mártires que decoran la parte baja del retablo del Carmen Calzado. Perteneció a los herederos del fotógrafo madrileño Company. Asimismo aparece muy alhajada.”*<sup>59</sup>

Este deseo de conocer y profundizar sus saberes en relación al ámbito del arte también actuó como disparador para rodearse de especialistas de renombre internacional, convocados para examinar las piezas y realizar atribuciones de posibles autorías y dataciones a las obras anónimas, práctica que el mismo Castagnino llevó a cabo en ciertas ocasiones. Un ejemplo de lo primero se presentó en febrero de 1915, cuando pidió asesoramiento al crítico y artista José Villegas –por entonces director del Museo del Prado de Madrid– para el reconocimiento de la autoría de un cobre titulado *San Francisco Javier en éxtasis*. En otra ocasión, requirió los conocimientos del crítico crítico Bernhard Berenson, del experto L. Cavenaghi y del restaurador de la Galería de los Uffici, Otto Vermeken, quienes atribuyeron una obra en posesión de Castagnino a Paolo Caliari “el Veronés”, titulada *Lot y sus hijas*. De hecho, Castagnino registró en su cuaderno el acontecimiento con estas palabras:

*“El crítico Bernhard Berenson dijo que era un bello trozo de Giambatt Zelotti (1532-1592), pintor secuaz del Veronese. Don L. Cavenaghi Ud. Bien puede decir y considerarla como obra del Veronese. El restaurador de los Uffici, don Otto Vermeken igualmente la crece obra del Veronese”*<sup>60</sup>

Un ejemplo de la práctica de atribuciones ejercidas por el mismo Castagnino se dio en relación a una tabla anónima del siglo XVI de la escuela florentina que tenía el título de *La Virgen con niño Jesús, San Juan y otros dos santos*, la que fue atribuida por su

---

1925” En: Artundo, Patricia y Frid, Carina (comps.), *El coleccionismo de Arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1900-1970*, CEPIHE - Fundación Espigas, Rosario, 2008, pp. 19-66.

<sup>59</sup> Extraído de la revista *Museum*, 1er volumen, 1911, folio 347. Citado en Castagnino, Juan B., *Pinturas y dibujos*, Rosario, 1914.

<sup>60</sup> Castagnino, Juan B., *Pinturas...* cit. Allí también planteó que esta pequeña pintura fuera un fragmento.



poseedor al período de 1480 a 1530, dado que “*en sus modelos y defectos anatómicos [es] muy parecido a A. del Sarto (1486-1530)*”<sup>61</sup>.

Finalmente, se consignaban un cierto número de cuadros que Castagnino consideraba de rango menor, entre los que se contaban piezas anónimas, estudios y bocetos. Éstas, en su mayoría, fueron revendidas a otros interesados dado que no constituían una fuente económica importante en tanto posible inversión a futuro ni comportaban, para el coleccionista, un mayor prestigio o riqueza en cuanto a sus creadores.

Tal como el caso de Estévez, Castagnino era un avezado conocedor de los resortes actuantes en el mercado del arte y, particularmente, de la comercialización de pinturas. En especial, Montini destaca dos grandes vías de acceso a las obras deseadas. Por un lado, la que lo ligaba al mercado internacional a través de viajes y del uso de intermediarios. Por otra lado, la que lo ataba al mercado del Plata y, sobre todo, a las galerías y exposiciones de arte organizadas por *marchands* e importadoras tanto del país como de Europa.

Algunas adquisiciones fueron efectuadas en Europa apelando a viajes que él mismo realizó al extranjero o a la intervención directa de importadores. Se trataba de actores particulares que ya venían desarrollándose en los circuitos de las obras de arte desde fines del siglo XIX y que, a partir de su accionar, fueron dando forma a una *cultura de bazar* donde los escaparates, las exhibiciones y las vitrinas de los comercios se convertían en verdaderos espacios de exhibición de pinturas y esculturas de artistas de distinta procedencia.

Si bien la vinculación de Castagnino con el mercado europeo era fluida, ya sea por los viajes que él mismo realizaba, por el uso de intermediarios o por la compra directa a artistas contemporáneos radicados en el exterior, las primeras obras de su colección fueron adquiridas en el mercado local, es decir, en galerías de exposiciones de arte desarrolladas tanto en Buenos Aires como en Rosario, recurriendo a Francisco Costa y Andrés López de Buenos Aires o a Carlos Pusterla y Teofildo Pediz en Rosario, entre otros. De hecho, según las investigaciones de Roberto Amigo, esta *cultura del bazar*, es decir, el mundo de los bazares y de los importadores de obras de arte europeas presenció un “boom” en Buenos Aires en los últimos años de la década del ’80, momento en la que la burguesía porteña se interesaba en este tipo de obras, no sólo por la ganancia que le reportaría en un mediano plazo sino por lo que la posesión de este tipo de objetos

---

<sup>61</sup> Castagnino, Juan B., *Pinturas...* cit.



significaba. Así, los comerciantes de estos objetos trataban de satisfacer las nuevas demandas forjadas a partir de las noveles exigencias inspiradas en las reproducciones de revistas ilustradas, en los salones europeos y en el desarrollo de las primeras colecciones. En los años subsiguientes, buena parte de estas tiendas, casas de fotografía, bazares y locales comerciales diversos que estaban activos en Buenos Aires abrirían sus puertas también en Rosario al calor de un incremento paulatino en la demanda y consumo de este tipo de bienes<sup>62</sup>. Algunos ejemplos fueron la exposición de arte francés de Henry Farré en 1912, la de arte español con sede en la Casa Souza, a cargo de E. Miralles en 1913 y la exposición de arte belga celebrada en la Casa Witcomb, donde Castagnino adquirió la obra de Jef Leempoels, que tenía por nombre *L' garçon d' atelier*.

Pero el accionar de este coleccionista en el mundo del arte no se restringía a la conformación de la propia colección sino que también utilizó sus conocimientos en esa materia y su prestigio social para proyectarse sobre la esfera pública. De este modo, participó directamente en diversas asociaciones culturales, contribuyó a la organización de exposiciones de arte y fue un asiduo concurrente a espacios de sociabilidad propios de su grupo de pares. Tal vez, sus actuaciones más destacadas en este sentido se ligan a su rol de miembro activo de la asociación cultural *El Círculo*, a su aporte con obras a la ya mencionada *Exposición de Bellas Artes* de 1913 y a su destacado desempeño en la Comisión Municipal de Bellas Artes, a la presidiría por algunos años.

### ***Coleccionismos a contrapunto. Reflexiones desde un ejercicio comparativo***

La construcción del dominio social en términos modernos de la burguesía no sólo implicaba definir sociológica y empáticamente al grupo, sino que es una figura que evoca lugares, formas de asentamiento, mecanismos de representación y estructuras de relaciones que, por su puesto, no están aisladas o contrapuestas unas con otras. Precisamente es éste el recorrido que hemos tratado de seguir para la burguesía rosarina a través de una problemática específica. Ahora bien, nos hallamos ante un grupo que es nuevo, y esa novedad viene dada también porque ocupa los espacios de la actividad económica, comercial y financiera; porque es capaz de cohesionarse y de autoidentificarse en un ámbito que le es propio como el de la política local y la opinión

---

<sup>62</sup> Amigo, Roberto, "El resplandor de la cultura del bazar" En: *Razón y Revolución*, N° 4, Buenos Aires, otoño de 1998, pp. 1-4.



pública, fundando periódicos y asociaciones, abordando con estos medios los problemas generales de la ciudad, de las obras públicas, de iniciativas que, como hemos venido sugiriendo, representaron tanto su reconocimiento autoconsciente como grupo orgánico, cuanto su proyección pública ante el cuerpo social.

La escena en la que actúan es la ciudad, es decir, el más clásico de los escenarios burgueses, aquel que proporciona a la burguesía incluso el nombre. Ocupando el centro, este grupo nuevo da a la escena una configuración distinta, la de una ciudad burguesa, lugar “necesario” por muy diversas razones para su identificación. No es casualidad que se subraye además que el ámbito espacial dentro del cual se desarrollan las actividades de los burgueses rosarinos es el macrolocal o, eventualmente, el regional, antes que el espacio histórico de lo que será la Argentina. En este contexto, el escenario dominante es, pues, el urbano. En efecto, como ya hemos esgrimido, este marco es para el burgués la palestra del ascenso político, el lugar de la representación simbólica y, simultáneamente, fundamento y objeto de su acumulación. Por eso mismo, este sujeto social debe ocupar de una manera estable su centro. Al afirmar esto, dicho sujeto tiende a negar su *novedad*, su condición externa. En este sentido, pone en funcionamiento en unos casos, los mecanismos clásicos y típicos de ennoblecimiento y, en otros y más en general, los de la reconstrucción del pasado y los de la corrección de apellidos o de sus trayectorias. Asimismo, activan el conocido mecanismo de la adquisición de propiedades de importantes dimensiones. Esta extensión en el tiempo se afirma en un presente fastuoso, se proyecta hacia atrás, aunque también tienen su continuidad en el futuro: el burgués crea su *memoria* y, con ello, enfatiza el valor de la permanencia sobre el del cambio, que de hecho es el que verdaderamente caracteriza sus orígenes. En este sentido, el momento clave de la representación, de la *invención* de su permanencia e incluso de la eternidad, lo proporcionan las experiencias de personales que llevan a cabo a lo largo de la vida y que con la muerte logran plasmar en una biografía colectiva de la sociedad burguesa.

Precisamente por esto, la burguesía no dudó en construirse su propia memoria que ejemplificara su forma de vida y subsanara estas “debilidades nobiliarias”, lo que conllevó a que estos actores, varios de ellos coleccionistas privados, procuraran transformar sus aficiones en políticas públicas. Tanto el matrimonio español Estévez-Mayor como el joven italiano Juan B. Castagnino pertenecieron al tipo de coleccionistas de la ciudad de Rosario que reunían objetos de arte como una forma de preservar el





pasado a la vez que de satisfacción estética y obtención de un rédito vinculado a un capital social y cultural.

Al aproximarnos a las colecciones de cada uno de ellos, lo primero que sorprende es su diversidad y heterogeneidad. Cuadros, esculturas, tapices, muebles de época, ornamentos y objetos litúrgicos, piezas de porcelana o arqueológicas, en suma, toda una suerte de objetos artísticos con connotaciones históricas, estéticas y hasta exóticas reunidos con el último afán de conservación de diferentes manifestaciones de cultura que responden a la actitud consustancial a un determinado nivel de riqueza y de preponderancia. Se trataba del triunfo y extensión entre los sectores de la alta sociedad de una tendencia que no es otra que la pasión por un consumo cultural particular de toda una plétora de bienes que rememora modos de vida ya obsoletos, pero que la sociedad de ese momento entendía como “cultos” y “refinados” y quizá por ello llenos de un atractivo irresistible. Así, dentro del plano local, el acopio rosarino de “grandes maestros” posee un perfil explícito. Fue una opción que se ejerció con un interés plástico formado y a través de esfuerzos financieros considerables.

Más allá del aparente abarrotamiento y falta de coherencia interna en los acervos reunidos, ambos coleccionistas presentaron líneas semejantes, más o menos expresas, que guiaron las prácticas analizadas. En primer lugar, uno y otro acumularon conjuntos diversos de arte capaces de presentar una visión panorámica con acento en expresiones artísticas de primer orden y con abundancia de piezas estrictamente decorativas. Una colección “a priori” se creaba a partir de obras de arte europeas y en menor medida argentinas (piezas sueltas, pinturas y esculturas de sabor renacentista, barroco o rococó) así como también toda una suerte de objetos valiosos o simplemente curiosos (elementos orientales o cerámicas arqueológicas). Si bien realizaron una selección cuidadosa, al menos a simple vista no son perceptibles las estructuras subyacentes de sus colecciones. La falsa categorización de la tónica de acumulación como acomodadiza y *amateur* puede observarse con mayor fuerza en el caso de la colección Estévez-Mayor, donde el prejuicio que pesa sobre el acervo (la ausencia de criterio estricto que guiara sus selecciones) obedece a que el matrimonio poseía tanto arte europeo como origen americano, laico y religioso, en todos los géneros y variadas técnicas. Más bien da la impresión de que sus opciones reflejan el mismo eclecticismo y *horror vacui* que viven muchos otros coleccionistas contemporáneos y posteriores. Al parecer, todos los datos que trabajamos indican lo contrario: una primera depuración se realizaba



sistemáticamente priorizando la singularidad de las piezas. Cabe recordar asimismo que la mayor parte de estas selecciones correspondía, en un segundo momento de decantación, a corrientes o autores reconocidos y hasta consagrados, por lo que no se corría el riesgo de perder la inversión y, en cambio, tal renombre volvía a ésta mucho más segura y rentable, pues por regla general el prestigio de una pieza se transmite simbólicamente a su poseedor. Los dos factores tenían este peso “*porque –en palabras de Walter Benjamin– la actitud de un coleccionista hacia sus posesiones se deriva de un sentimiento de responsabilidad del dueño hacia su propiedad. Ésta es, en el más alto sentido, la actitud de un heredero, el rasgo más distintivo de una colección siempre será su transmisibilidad*”<sup>63</sup>.

La aparente heterogeneidad y eclecticismo de las colecciones tanto de Castagnino como del matrimonio español obedecen a que, en realidad, tales conjuntos tan amplios y dispersos satisfacían diferentes demandas: contenían elementos de identidad personal, con lo que se explica la incorporación de temáticos y autores que portaban tradiciones étnico-nacionales singulares, pero al mismo tiempo debían incluir valores propios de la clase social. Sin duda, la preferencia por piezas europeas de arte antiguas, ya fueran españolas en el ejemplo del matrimonio Estévez Mayor o italianas en el ejemplo de Castagnino, indica la búsqueda del origen: “El objeto antiguo es siempre, en la acepción del término, un ‘*retrato de familia*’”<sup>64</sup>. En este sentido, se explica que la necesidad de vínculos con la plástica europea se haya vivido también como recurso eficaz contra el extrañamiento en que estos hombres se encontraban en tierras americanas al poseer gran parte de su historia familiar cifrada en el viejo mundo. Incluso debido a esto prevalecían prácticamente sin cuestionamientos los modelos estéticos de la vieja Europa y esta relación de espejo-reflejo justificaba que un alto porcentaje de los objetos concentrados en los futuros museos de la ciudad fuera de procedencia extranjera.

Por fuera de estas preferencias, distintos elementos como la nostalgia poscolonial y la necesidad de un registro de legitimidad inscripto en una tradición nacional compartida, esto es la ausencia de credenciales patricias y de un papel en las revoluciones de independencia, llevaron a estos burgueses de Rosario a privilegiar el acopio de bienes culturales y objetos artísticos de aquellos períodos. El fenómeno del nacionalismo,

<sup>63</sup> Walter Benjamin, “Desemapacando mi biblioteca: una charla sobre los coleccionistas de libros” En: Kerik, Claudia (ed.), *En torno a Walter Benjamin*. UAM, México, 1993, p. 21.

<sup>64</sup> Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*. Siglo XXI Editores, México, 1997, p. 85. El destacado nos pertenece.



ligado a la construcción del Estado Central, contribuyó a que estos hombres nuevos sintieran la urgencia de comulgar con el pasado patrio. Se comienza entonces a buscar códigos de la identidad nacional en tanto grupo social integrado a una comunidad política con una memoria colectiva. Así, al menos una porción de la colección predominantemente europea fue morigerada por un conjunto de objetos de arte precolombino, virreinal y criollo, de estilo barroco y neoclásico. También allí tuvieron lugar muchas obras interesantes de carácter nacional y regional que portaban formas, técnicas y temáticas provenientes de diferentes escuelas y tradiciones. Esta tendencia a favor del arte americano y argentino, y sobre todo la preferencia por obras de artistas locales, irá tomando más ímpetu conforme se consolide el nacionalismo como corriente ideológica alentada desde el Estado, esto es, en la medida en que vayan avanzando las propuestas de Ricardo Rojas.<sup>65</sup>

Es por ello que, en sentido estricto, estos personajes formaron colecciones con tintes específicos respecto de los coleccionistas contemporáneos, tanto de la ciudad de Buenos Aires como de los otros iniciados en el ámbito local, por ejemplo Cafferatta. En este sentido, podemos hablar de “culturas del coleccionismo” (*sensu* Baldassarre<sup>66</sup>), concebidos como modelos latentes –muchas veces poco formales y orgánicos o, incluso, poco conscientes para aquel que los llevó a cabo–, que inclinaron el gusto del comprador hacia determinado tipo de obras. A la hora de concretar sus adquisiciones, muchos factores se ponían en juego: la disponibilidad y accesibilidad de las obras en el mercado local o porteño, la efectivización de un viaje y el vasto imaginario que creaban las publicaciones con mayor contenido visual. A su vez, tanto Estévez como Castagnino supieron apreciar cada objeto en su encanto singular, conocían los mecanismos del mercado de arte, contactaban a los sujetos adecuados para cada compra o la realizaban por sí mismos, y sabían rodearse de asesores calificados ya que les preocupaba la autenticidad de lo adquirido.

Un segundo registro que hace posible la analogía entre los Estévez y Castagnino, es que ambos profesaron similares, casi idénticas, directrices acerca de la intervención a favor de la cultura y las bellas artes. La actitud de estos burgueses se corresponde con la

---

<sup>65</sup> Hemos abordado esta problemática en: Zapata, Horacio Miguel Hernán y Simonetta, Leonardo C., “Dos formas de recordar, una forma de valorar. Las experiencias del Museo Histórico Provincial ‘Dr. Julio Marc’ y del Museo Municipal de Arte Decorativo ‘Firma y Odilo Estévez’ de la ciudad de Rosario (Argentina)” En: Bresciano, Juan Andrés (comp.), *La memoria histórica y sus espacios en un mundo global. Una aproximación interdisciplinaria*, Tradinco Editorial, Montevideo, en prensa.

<sup>66</sup> Baldassarre, María Isabel, *Los dueños del arte... cit.*, p. 101.



del ilustrado interesado en varios aspectos de la cultura que actúa a la vez como un mentado y conservador de la historia y del arte a través del apoyo y la reunión en su poder de varias piezas de alto valor pecuniario y estético<sup>67</sup>. Este interés se conecta con las premisas regeneracionistas de su círculo de letrados rosarinos, por lo que comulgaron por completo con los intereses comunes a su grupo de pares y amistades. La intención era desprenderse de la imagen frecuente de una ciudad abocada al comercio y a los negocios, dominada por el hálito mercantil y despojada de todo interés por las manifestaciones del espíritu. La pesada carga simbólica de la denostación a la “*ciudad fenicia*” promovió todo un abanico de propuestas y proyectos que convirtieron al espacio local en el escenario privilegiado de la campaña proselitista de la burguesía rosarina por dotarse de una nueva legitimidad social que tuviera por base la creación de espacios públicos destinados al cultivo y apoyo de la cultura intelectual y artística, suficientes para inmunizar –si no revertir– y echar por tierra la mencionada condena y producir otros efectos se sentido.

Es justamente durante la primera década del siglo XX cuando Rosario muestra potentemente esa convicción que empieza a encarnarse y es impulsada de forma notable por la actuación de un grupo de letrados que constituyeron una nómina, más o menos estable y rotativa, de representantes de la burguesía local avocados a la difusión del arte y la cultura. La creación de la *Biblioteca Pública Municipal Argentina* en 1910 y de la asociación *El Círculo de Biblioteca* (más tarde conocido como *El Círculo de Rosario* en 1912) formaba parte de este proyecto con el propósito orgánico de constituir un centro de sociabilidad que canalizara y exhibiera el movimiento intelectual circulante en la ciudad, cuyo programa cultural compendiaba un conjunto de actividades entre las cuales se incluían la realización de un museo cívico y etnográfico relacionado con la historia local, conciertos, galas literarias, conferencias y muestras artísticas.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> En relación a la presencia de la figura del coleccionista en el campo cultural argentino, *cfr.* BERMEJO, Talía, “El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960)” En: *Poderes de la imagen. Primer Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes (IX Jornadas del CAIA)*, Buenos Aires, 2003.

<sup>68</sup> El Círculo de Rosario, además de ser uno de los tantos espacios de sociabilidad de la burguesía local, también constituía el espacio de exhibición más codiciado y el que mayor distinción y prestigio confería por el tipo de eventos y programa de actividades que propugnaba. *Cf.* Fernández, Sandra R., “La arena pública de las ambiciones privadas. Relaciones sociales y asociacionismo en la difusión de la cultura burguesa: Juan Álvarez y El Círculo de Rosario (1912-1920)” En: *Tierra Firme. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, N° 78, Caracas, 2002, pp. 229-247 y Fernández, Sandra R., “La negación del ocio. El ‘negocio’ cultural en la ciudad de Rosario a través de la asociación “El Círculo” (1912-1920)” En: *Andes. Revista de Historia y Antropología*, N° 14, CEPIHA, Universidad Nacional de Salta, Salta, 2003, pp. 247-274 y Fernández, Sandra R. “Poder local y virtud. Legitimación burguesa en el espacio local. Rosario -



Aquel elenco, preocupado por la regeneración moral y cultural de la sociedad rosarina, encontró en Juan B. Castagnino, en Odilo Estévez y en Firma Mayor a tres de sus baluartes en lo referente a la realización y concreción material de sus proyectos. De esta manera, el interés y el conocimiento de estas vertientes del saber fueron algunos de sus caracteres más señeros en este campo que motivaron su nombramiento y participación en tanto miembros de entidades como *El Círculo* y la Comisión Municipal de Bellas Artes, lo que los convirtió en los prototipos de eruditos y versados en la materia. A partir de diferentes tareas se vieron inmersos en un proceso de apremiada consolidación en la arena cultural rosarina contribuyendo ambos a dar fuerza a la emergencia e institucionalización del campo artístico de la localidad.

La adquisición de obras por los medios descriptos implicó, a su vez, el acercamiento de *marchands* y de casas especializadas de Buenos Aires que fueron ampliando su rango de acción al colocar sucursales en Rosario y organizar muestras temporales de objetos tendientes a poner a su selecto público en contacto con los patrones de consumo imperantes en Buenos Aires y Europa. Ejemplo de ello fue la exposición de arte italiano, organizada por A. T. Cazzoli en la casa Zomboni y Rey de Rosario, donde se ofrecían “*obras admirablemente concluidas en las que los artistas autores hablan tan elocuentemente al alma, al sentimiento y á (sic) las convicciones con una expresión y un colorido que soberbiamente se imponen al observador inteligente*”, invitando a “*todas las personas de buen gusto y de sentido artístico...*”<sup>69</sup> a que concurrieran a la muestra.

Las exposiciones de este tipo, impulsadas por *marchands* o por los mismos artistas, fueron cada vez más frecuentes con el correr de los años, entrelazándose con el fomento sostenido de la práctica del coleccionismo burgués. Estos hombres muestran cómo las predisposiciones a este consumo cultural se encontraban en consonancia con las inquietudes singulares de quienes por aquel entonces provenían de familias reputadas, intelectuales o especialmente interesadas por los avatares de la cultura. Por lo demás, la compra de objetos artísticos, ora por un irrefrenable deseo de adquirir y acumular, ora como prueba de su conocimiento pormenorizado del campo artístico contemporáneo, se transformó en una estrategia” más para señalar de manera ejemplar y “elegante su

---

Argentina- en las primeras décadas del siglo XX” En: García Jordán, Pilar (ed.), *Estado, región y poder local en América Latina, siglos XIX-XX*. Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, Barcelona, 2007, pp. 229-250.

<sup>69</sup> [Anónimo] “Exposición de arte italiano” En: *Gestos y muecas. Revista ilustrada y de actualidades*, Año II, N° 32, Rosario, 19 de abril de 1914. Archivo del Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.



posición en la sociedad. Lo cierto es que esta tendencia no fue exclusiva ni de los porteños ni de los rosarinos sino que todas las burguesías occidentales fueron proclives a ello<sup>70</sup>.

Asimismo, buscaron su consagración en el interior del mundo burgués de la época ya sea a través de la difusión y reproducción de sus colecciones en revistas ilustradas consumidas por sus pares, rosarinos o no y que, a la vez, los tenían como protagonistas destacados.; o ya sea teniendo una presencia y visibilidad crecientes en los ámbitos de la crítica privada y pública (como los salones y academias), transformándose en los soportes de la dimensión pública del acervo con anterioridad a su conversión efectiva en patrimonio compartido de la ciudad. La primera operación para legitimar y difundir sus posesiones fue, entonces, publicitarlas en las páginas de la revista de que editaba la asociación cultural El Círculo de Rosario. Si bien cada coleccionista asignaba un orden y un sentido especial a sus acervos, el que se tratase de objetos que dicha revista aceptaba exhibir indica cierta unidad en el gusto, un similar deseo estético, un esquema de valores plásticos íntimamente articulado; más aún, lo que consumían –y presumían– los particulares era análogo a lo que lectores de la misma revista, de ser posible, hubieran tenido como colección en sus hogares particulares.<sup>71</sup> Paralelamente, tanto Castagnino como el matrimonio Estévez-Mayor participaron afanosamente en las muestras y los salones que tenían lugar en la ciudad. Este ámbito común no sólo expresaba la coincidencia en el gusto, en lo particular y lo institucional, sino que también propiciaba un buen canal de comunicación entre los coleccionistas y, en última instancia, contribuía al fortalecimiento de la imagen colectiva.<sup>72</sup> En definitiva, la puesta en circulación de sus colecciones privadas significó ponerse frente a la opinión de un público más amplio, que sin lugar a dudas siguió revistiendo ese carácter intraclassa, ya que sus elecciones

<sup>70</sup> Cf. Baldassarre, María Isabel, *Los dueños del arte...* cit.

<sup>71</sup> En relación a la revista *El Círculo*, cf. Armando, Adriana, “Entre los Andes y el Paraná: La Revista de “El Círculo” de Rosario” En: *Cuadernos del Ciesal*, 2º época, Año IV, N° 5, segundo semestre de 1998; Fernández, Sandra, “Entre la ética cultural y la estética del consumo. Publicidades, discurso, diseño e imagen. La revista *El Círculo* de Rosario 1919-1920” En: *CD Xº Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, Rosario, 2005; Fernández, Sandra, “La revista como colección. Imágenes, arte y cultura en una revista cultural ilustrada” En: Fernández, Sandra y Videla, Oscar (comps), *Ciudad oblicua...* cit., pp. 42-52 y Fernández, Sandra, *La revista EL Círculo o el arte de papel Una experiencia editorial en la Argentina del Centenario*, Universidad de Murcia-Servicio de Publicaciones, Murcia, 2009.

<sup>72</sup> Hemos abordado este aspecto en: Simonetta, Leonardo C., Zapata, Horacio Miguel Hernán y Esquivel, Misael, “En busca del arte. La cultura asociativa burguesa y las prácticas sociales de la exhibición en Rosario, 1912-1940” En: *Cambios y Continuidades*, N° 7, Instituto de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma de Entre Ríos, Concepción del Uruguay, en prensa.



estéticas se volvieron, hasta el final de sus vidas, objeto de debate entre críticos, artistas y promotores culturales.

A estas prácticas se unían las representaciones que los actores hacían de las mismas, las expresiones, los contextos, los canales en los que tenían lugar esas relaciones y los senderos y modalidades de participación y acción socio-política de los protagonistas en cuestión<sup>73</sup>. El tipo de consumo artístico que evidenció la burguesía rosarina, a través del ejemplo del matrimonio Estévez-Mayor y del joven Juan B. Castagnino, gozaba de un “uso social” particular que incubaron sobre las obras de arte, dotándolas de un destino singular<sup>74</sup>. Este uso particular “transforma” al objeto coleccionado en un espejo del sujeto poseedor que no refleja la imagen real de este sino las “imágenes deseadas” por aquel; por lo cual, la constitución de los primeros coleccionismos de arte en Rosario estuvo guiada por la voluntad de trascendencia pública que se vincularía más tarde a un rol pedagógico y edificante en función de una idea no muchas veces explicitada de “museo”, cuya materialidad residiría en la posterior donación a instituciones gubernamentales de ese acervo patrimonial para el deleite y goce del gran público<sup>75</sup>, pensando a ese ingreso de las obras privadas en los museos públicos como una instancia de restitución de la obra de arte en tanto “neutralización” de la misma como bien económico. Justamente, la muerte de sus propietarios condujo a que el objeto en el museo fuera excluido de la “apropiación privada” favoreciendo la “aprehensión pura” que había sido solapada en su oferta como artículo a la venta<sup>76</sup>, participando activamente en aquellas luchas por el capital simbólico y por los procesos de legitimidad. Fueron estas piezas las que, excediendo el dominio de la esfera privada –pero vinculándose y sosteniéndose a partir de ésta– conformaron los patrimonios fundacionales de dos de los principales museos de nuestra ciudad<sup>77</sup>.

<sup>73</sup> Escalera, Javier “Sociabilidad y relaciones de poder” En: *Kairos*, Año IV, N° 6, segundo semestre, 2000. URL: <http://www.fices.unsl.edu.ar/~kairos/k06-02.htm>

<sup>74</sup> Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1998, p. 19.

<sup>75</sup> Clifford, James, “Coleccionar arte y cultura” En: *Revista de Occidente*, N° 141, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 1993, p. 24.

<sup>76</sup> Bourdieu, Pierre, *La distinción...* cit., pp. 49 y 271.

<sup>77</sup> Cf. Baldassarre, María Isabel, “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina” En: *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material*, Año/Vol. 14, N° 1, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, pp. 293-321 y y nuestros trabajos Esquivel, Misael, Simonetta, Leonardo C. y ZAPATA, Horacio, “De casa burguesa a casa-museo. La construcción de la memoria pública de una familia rosarina: el caso del Museo de Arte Decorativo ‘Firma y Odilo Estévez’ de Rosario” En: *CD 3º Encuentro “La Problemática del Viaje y los Viajeros”*. América Latina y sus miradas. Imágenes, representaciones e identidades, CESAL-ISHIR/CONICET y Escuela de Historia – UNR, Tandil, 2008; Esquivel, Misael, Simonetta, Leonardo C. y Zapata, Horacio, “El porvenir de una colección. Imaginarios



Ahora bien, el hecho de que el acento estuviera puesto en los cánones y producciones del mundo artístico europeo –esto es: en el espacio preponderante que adquirieron la posesión pinturas, platería, vasijas y bronce del Viejo Continente en las paredes y vitrinas de los coleccionistas, en la definición de lo que estos hombres entendían por “alta cultura” y en la fijación de una base para la creación de los futuros museos de la ciudad– no obturó el desarrollo de un importante campo del arte a nivel local que, tímidamente en el cambio de siglo y más decididamente en las décadas posteriores iría pujando por construir un lugar de relevancia creciente, pero más que nada propio, desde donde catapultar a jóvenes y prometedores artistas (que adquirirían renombre internacional) y desde donde introducir las innovaciones en el arte al calor de las transformaciones y desarrollos en otras latitudes.

La colecciones del matrimonio Estévez y de Juan B. Castagnino representaron un parteaguas en el coleccionismo local porque influyeron en el imaginario colectivo por mucho tiempo después de la muerte de sus antiguos dueños y en las políticas museográficas de las siguientes décadas. En el fondo, la pretensión de estos agentes, secundado por los postulados del gobierno municipal y de los grupos intelectuales locales, fue la de dotar a la ciudad de un rostro diferente, uno que le proporcionara distinción en el concierto de los demás centros urbanos y provincias de la Argentina y, sobre todo, que la colocara en condiciones de igualdad cultural. En buena medida, el éxito y la visibilidad pública de las mismas se debieron a que tales coleccionistas elegían en el círculo de lo legitimado-consagrado y se aseguraban de obtener los más representativos bienes materiales y simbólicos a su alcance: en primer lugar, el arte occidental antiguo y moderno; en segundo lugar, los motivos colonial, americano y rioplatense; y finalmente, las primeras piezas consagradas del arte nacional y local. Así, estos tipos de acervos públicos fueron centrales en el sistema de museos que se fue configurando en la ciudad, no sin derroteros sinuosos y/o reformulaciones categóricas.

---

y representaciones de una familia burguesa: el caso del Museo de Arte Decorativo ‘Firma y Odilo Estévez’ de Rosario” En: *CD Jornadas de Educación e Investigación en los Museos. El museo como centro educativo, turístico y de investigación*, Museo Etnográfico y Colonial “Juan de Garay” y Dirección Provincial de Patrimonio y Museos – Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe, Santa Fe, 2008.