

# caiana

Pablo Montini

Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”, Argentina

## ***Exposiciones de arte colonial: identidad, historiografía y mercado en Santa Fe, 1940-1941.***

## ***Exposiciones de arte colonial: identidad, historiografía y mercado en Santa Fe, 1940-1941.***

**Pablo Montini**

Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”, Argentina

En 1935, la provincia de Santa Fe era intervenida por el gobierno nacional allanando, mediante el fraude electoral, el acceso al poder a los radicales antipersonalistas santafesinos que formaban parte del gobierno de La Concordancia. La vigencia del fraude puso entre paréntesis la legitimidad de estos gobiernos conservadores, fortaleciendo diferentes estrategias de producción de una legitimidad sustitutiva, centrada en un estilo de gobierno que se asentó en la gestión de la obra pública y en una renovada acción de políticas educativas y culturales.<sup>1</sup> En un corto lapso de tiempo se crearon una importante cantidad de organismos culturales en una provincia que hasta ese momento sólo administraba el Museo de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” (MPBARGR). El accionar cultural fue particularmente intenso en 1940, bajo el liderazgo del ministro de Instrucción Pública y Fomento, Juan Mantovani, que supo insertar a destacadas personalidades del ámbito intelectual en la nueva gestión cultural de Estado.

En primer lugar, en junio de ese año se creó la Comisión Provincial de Cultura (CPC) con el fin de estimular la producción filosófica, artística, científica y literaria, lograr la formación de bibliotecas públicas, otorgar becas y premios anuales.<sup>2</sup> En julio, se conformó el Departamento de Estudios Etnográficos y Coloniales bajo la dirección de Agustín Zapata Gollán. Al comenzar a construirse el Parque Sur de la ciudad de Santa Fe se preservó la casona colonial levantada en 1660 que había

pertenecido al maestro de campo Bartolomé Diez de Andino. El gobernador dispuso su expropiación para crear allí el Museo Histórico Provincial de Santa Fe (MHPSF), inaugurado en 1943. El año anterior, el 8 de julio de 1939, había sido inaugurado el Museo Histórico Provincial de Rosario (MHPR), luego de tres años de intensas gestiones para formar un importante acervo y erigir su sede en el primer edificio construido en el país para tal fin.

Este programa de creación de instituciones culturales y museísticas sintonizaba con el implementado por el gobierno nacional y algunos distritos municipales. En el transcurso de esos años se había fundado una gran cantidad de museos de arte y de historia. El puntapié se había dado con el traslado del Museo Nacional de Bellas Artes a su actual sede, bajo la gestión de Atilio Chiáppori, quien delineó los preceptos de la nueva museografía en el país. En 1936, se fundó el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe, el Palacio San José en Entre Ríos y el Museo de la Casa del Acuerdo en San Nicolás, y también se destinó el Palacio Noel, en Buenos Aires, como sede del Museo de Arte Colonial. En 1937 se inauguró el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario “Juan B. Castagnino” (MMBAJBC) y el Museo Nacional de Arte Decorativo, entre otros. En 1938, se establecía la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos.

El período virreinal ocupó un lugar de relevancia en algunos de estos nuevos museos, tanto en sus colecciones como en los edificios coloniales que fueron restaurados para alojarlos. El arte colonial obtenía un sitio de importancia motorizado desde la década de 1920, por un lado, por los estudios realizados por la red “americanista” de historiadores del arte y de la arquitectura, y por el otro, por el coleccionismo. Como señala Marcelo Pacheco, la confirmación de la apertura del coleccionismo hacia el arte colonial estaba marcando las fronteras de un pasado que era legado y tradición propios de la Argentina criolla. El arte colonial funcionaría “como un anclaje simbólico para un modelo de identidad que debía ser comunicado desde arriba hacia abajo, neutralizando otras propuestas culturales relacionadas con el aluvión inmigratorio”. Su coleccionismo trajo la diferencia necesaria entre un “nosotros” heredero de un pasado privilegiado y un “otro” recién llegado.<sup>3</sup>

Durante la década de 1930, fue la jerarquía eclesiástica quien estimuló las exposiciones de arte colonial buscando reivindicar su actuación en América. La “Exposición de Arte Religioso Retrospectivo” organizada en 1934 por Enrique Udaondo con motivo del XXXII Congreso Eucarístico Internacional se instauró como un modelo que la Iglesia promovió, muchas veces con fines políticos, para cada celebración religiosa en el territorio nacional. Estas muestras confirman que el acceso al patrimonio privado fue una estrategia central para su diseño, otorgándole al arte colonial una importante visibilidad en las secciones ilustradas de la prensa nacional. Allí se puede comprender la relevancia de su consumo mediante las imágenes de las bibliotecas, los gabinetes numismáticos, las exposiciones y las colecciones de pintura, mobiliario, imagerie y platería. La promoción del coleccionismo privado, como consumidor y medio para la circulación de piezas artísticas, convirtió a estas colecciones en modélicas estimulando aún más la expansión del mercado. Además, muchas de ellas se irían transformando en públicas cuando sus propietarios se colocaron al frente de las políticas estatales de creación de museos. En este momento, se produjo la mayor transferencia de bienes artísticos privados al ámbito público, llevando consigo los modos de interpretación, exhibición y conservación del coleccionismo de arte colonial.

Teniendo en cuenta este contexto, este trabajo tratará sobre dos exposiciones de arte colonial desarrolladas en Santa Fe, en el inicio de la década de 1940, donde se entrecruzan los intereses del coleccionismo privado, el avance de las políticas patrimoniales del Estado y las diversas estrategias del mercado sobre un arte que, a pesar de encontrarse legitimado por estos actores, aún requería de la aceptación del público y de los “entendidos”.

### **La patrimonialización del arte misionero santafesino**

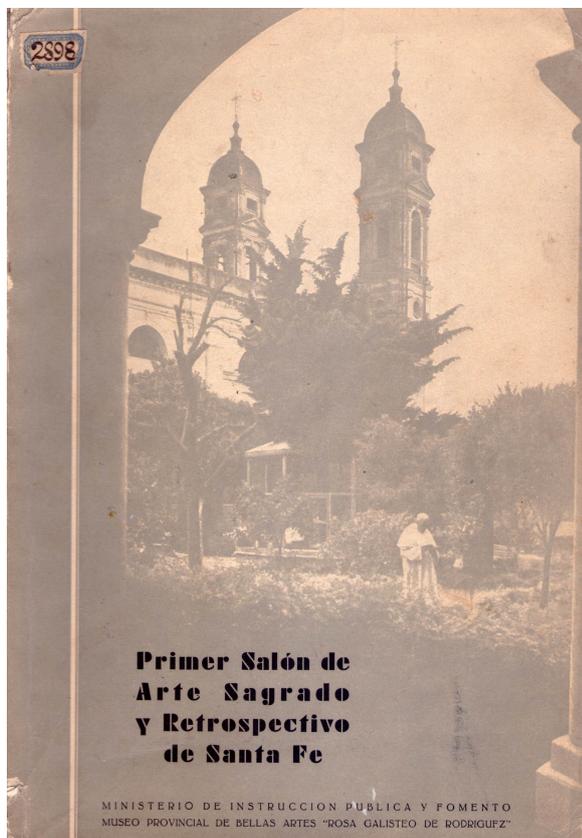
A partir de 1937, con la nominación de Manuel M. de Iriondo como gobernador de la provincia de Santa Fe, se implementaron diversas estrategias con el objeto de cohesionar y reconstruir el prestigio de la elite tradicional santafesina que volvía a ocupar los principales cargos en el Estado.<sup>4</sup> Su especial sensibilidad

por los temas históricos, su relación con el mundo del coleccionismo, el interés por mostrar la gravitación histórica de su familia en la provincia son algunas de las razones por las que Iriondo impulsó una serie de programas vinculados a la conservación del patrimonio artístico y arquitectónico. La ciudad de Santa Fe, como sede histórica del poder provincial, obtuvo un lugar de privilegio dentro de estas políticas patrimoniales. A partir de la implementación de diversos proyectos historiográficos, artísticos, museográficos y arqueológicos se buscó poner en valor el origen colonial de la ciudad, fundada por Juan de Garay en 1573 en el área de Cayastá, y que por los constantes ataques de los indígenas, las plagas y las inundaciones, tuvo que ser trasladada a su emplazamiento actual en 1649.

Bajo estas premisas, ante la celebración del III Congreso Eucarístico Nacional, la CPC organizó en octubre de 1940 en el MPBARGR el “Primer Salón de Arte Sagrado y Retrospectivo de Santa Fe” (**Fig.1**).<sup>5</sup> Alejada de toda injerencia eclesiástica, esta exposición tenía como fin enseñar a “apreciar y a conservar lo que aún quedaba de aquel pasado” colonial en Santa Fe. Su propósito era detener el expolio del patrimonio artístico producido por el coleccionismo privado y por los “animadores” de los nuevos museos públicos, tratando “de reunir en un recinto adecuado las principales piezas y evitar el éxodo arbitrario y venal” que había despojado a la ciudad de tantas “reliquias”.<sup>6</sup> El escritor Mateo Booz al reseñar la exposición para el diario *La Nación* remarcaba el dolor de “pensar cuánto se habrá perdido por el azote del abandono, por la intervención de restauradores profanos y por la viveza de turistas que se llevaban una talla de mérito a trueque de una imagen de bazar con muchos tintes y mucho relumbrón. Los peritos en leyes dirán en qué medida es viable algún recurso coercitivo para impedir la emigración de esa riqueza”.<sup>7</sup>

Su organizador, el director del MPBARGR, Horacio Calleit-Bois programó la exposición como un inventario de los bienes artísticos que se encontraban en riesgo, en su mayoría pertenecientes a las instituciones religiosas y a los herederos de las ilustres familias santafesinas.<sup>8</sup> El plan contemplaba que las obras expuestas formaran parte del patrimonio del Estado mediante su incorporación al acervo

del Museo Histórico que el Poder Ejecutivo acababa de crear: sólo así podrían salvarse del expolio. Esta operación además revelaba la estimación de su peso histórico por sobre el artístico, transformándolas en reliquias del pasado comunitario.



1- Ministerio de Instrucción Pública y Fomento-Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", *Primer Salón de Arte Sagrado y Retrospectivo de Santa Fe* (cat. exp.), Santa Fe, 1940.

En su apertura, Caillet-Bois afirmaba que la exposición había deparado sorpresa en cuanto a la riqueza artística del pasado santafesino, advirtiendo que no estaba toda allí por que ni el espacio ni el tiempo habían permitido reunirla pero que la tenían "ubicada y catalogada en forma que no habrá ya de perderse". También señalaba algunas evidencias que causaban pesar. Estas se referían "al estado penoso de conservación en que hemos hallado algunas piezas de gran valor artístico y esto de parte de quienes más obligados estaban de cuidarlas y protegerlas contra todas las devastaciones.<sup>9</sup>

En la defensa del arte colonial se ponía en juego la identidad local, especialmente, la actuación de sus congregaciones religiosas en la región del Gran Chaco.<sup>10</sup> La exposición que había llegado a

reunir más de 200 piezas, registrando otras tantas que no pudieron ser exhibidas por estar afectadas al culto o porque se encontraban en mal estado de conservación y necesitaban una "prolija restauración", comenzaba precisamente con un mapa de la región del 1700 confeccionado por los jesuitas. La mayor parte de la pintura, imaginería, platería, mobiliario y textiles correspondía a lo que se consideraba, por un lado, "arte colonial" y por el otro, "arte indígena", particularmente, las manifestaciones artísticas realizadas por abipones, mocovíes y guaraníes en las reducciones de jesuitas, dominicos y franciscanos.<sup>11</sup>

Jerarquizando el trabajo de evangelización de los misioneros se entronizaban como los primeros artistas santafesinos al ermitaño Francisco Javier de la Rosa y al jesuita polaco Florián Paucke (1719-1780). El primero, en relación con los acontecimientos mexicanos, había introducido el culto a la Virgen de Guadalupe en Santa Fe, y también había pintado varias telas historiando la vida de los ermitaños. Sus obras eran escasas debido a los problemas de conservación, y algunas se habían perdido, como su autorretrato, del que quedaban sólo copias de fines del siglo XIX.<sup>12</sup> Paucke era rescatado por liderar la reducción jesuita de San Francisco Javier. Naturalista, etnólogo, pintor y músico, propendió en la reducción de los mocovíes al cultivo de las artes. De sus talleres salieron notables obras de imaginería que Calleit-Bois consideró como las piezas más caracterizadas del "arte mocoví".

El conjunto expuesto brindó la posibilidad de dividir a las obras santafesinas en cuatro grupos de acuerdo a su procedencia, revelando un amplio consumo artístico durante el período colonial. En primer lugar, figuraban las provenientes de las reducciones jesuíticas y franciscanas; en segundo, las que habían arribado a Santa Fe por el intercambio comercial con los grandes centros coloniales: Lima, Quito, Potosí, Cuzco y Asunción. Gracias a este trueque mercantil habían llegado pinturas y tallas destinadas a iglesias, conventos y residencias de los funcionarios y miembros de su primitiva elite de comerciantes, que en algunos casos encargaban pinturas de acuerdo a sus devociones particulares.<sup>13</sup> En tercer lugar, se encontraban las obras de procedencia europea, especialmente española, italiana o flamenca. Entre ellas, aparecía como "el descubrimiento

artístico de la mayor trascendencia” un *Descendimiento* propiedad de la Compañía de Jesús atribuido a un autor no identificado de la escuela flamenca del siglo XVIII, que había provocado “la curiosidad y el estudio de todos los entendidos del país”<sup>14</sup>. Esta obra revelaba “un dominio de la forma, del movimiento y del color” y era destacada por la posibilidad de descubrir en Santa Fe la mano de un gran maestro entre los jesuitas flamencos y alemanes que habían arribado al Gran Chaco.<sup>15</sup> Por último, se hallaban las obras realizadas en América por artistas europeos, muchos de ellos misioneros. Aquí se mostraba como ejemplo de la amplitud y calidad del patrimonio artístico santafesino una imagen de vestir de *San Raimundo Peñafort*, propiedad de la iglesia de los dominicos, considerada “una obra maestra de la imaginería barroca”.<sup>16</sup> Aunque se desconocía la procedencia y autoría, “el movimiento trágico de ese rostro”, “su angustiada expresión” y “fuerza dramática” hacía pensar “en un Mena o en Berruguete si no estuviera tallado en cedro del Paraguay”.<sup>17</sup>

Precisamente, interesados en la materialidad de las imágenes, los organizadores de la exposición convocaron a dos ingenieros agrónomos del Laboratorio de Botánica de la División Forestal del Ministerio de Agricultura de la Nación para que efectuaran un examen microscópico de las tallas exhibidas. Todas correspondían al cedro paraguayo, al petiribí y al nogal, árboles del Paraguay y de las provincias argentinas de Misiones, Chaco, Corrientes.<sup>18</sup> Con este recurso reafirmaban el valor del arte regional del que Santa Fe era su centro, desvirtuando el pretendido origen hispánico o mexicano de las piezas de mayor calidad, tal como sucedía con el ponderado *San Raimundo*. El análisis científico permitía no sólo descubrir que estas obras pertenecían a algún maestro misionero europeo, sino mostrar el camino de las maderas de “calidad inmejorable” que llegaron a Santa Fe desde Misiones y el Paraguay para ser utilizadas con la habilidad de los “nativos” en la arquitectura, la escultura y el mobiliario. El artesonado de la iglesia del convento de San Francisco era el ejemplo más destacado de estas tallas realizadas por los indígenas en cedro del Paraguay. Su prestigio también fue señalado en ocasión del Congreso Eucarístico con la edición de un importante folleto para que los visitantes pudiesen “valorar el tesoro espiritual” de esta

histórica iglesia tan “plena de sugerencias para todas las generaciones santafesinas”.<sup>19</sup>

A poco de la clausura del Salón se publicó su catálogo, en el que se incluyeron otras obras que se descubrieron posteriormente, con el propósito de facilitar “el conocimiento, dentro y fuera del país, de las piezas de valor artístico de este género” que aún existían en Santa Fe. Para el Ministro de Instrucción Pública la edición constituía una colaboración “eficacísima” para los museos e instituciones culturales provinciales que acaban de crearse, favoreciendo el desarrollo de nuevos estudios y recopilaciones, además de impedir la dispersión de las obras descubiertas y reunidas en la exposición.<sup>20</sup> Para Caillet-Bois, ese “catálogo gráfico y crítico” era realizado para que “los historiadores, los museos, los investigadores y los simples curiosos del futuro no tengan que tropezar con los dificultades” que tuvieron los organizadores del salón para ubicar y reunir las piezas”.<sup>21</sup> A cargo del ensayo preliminar, planteó allí por primera vez un estudio específico sobre el arte misionero, alejado de los marcos interpretativos desarrollados por la historiografía del arte colonial en el país. Sólo hacía mención a las investigaciones históricas y artísticas del historiador jesuita Guillermo Furlong, que daban cuenta de algunas obras, actores y acontecimientos santafesinos y a las realizadas por el historiador estadounidense George Kubler para el área novohispana. La importancia del catálogo, sostenida por inmejorables fotografías y un registro de las piezas, le otorgó la visibilidad necesaria para recibir el encargo de ocuparse tiempo después de la publicación de la Academia Nacional de Bellas Artes *Documentos de Arte Argentino* referida a las ciudades de Santa Fe y Corrientes, bajo las mismas ideas y hasta con las mismas fotografías de la exposición santafesina.<sup>22</sup>

### **Las estrategias de un marchante: la colección Mantovani**

Distinta fue la suerte y los objetivos de la colección de pintura colonial formada por el propietario del Salón Leonardo y crítico de arte del diario rosarino *La Capital*, Dante Mantovani. Desde 1927 en su amplia y distinguida galería rosarina había exhibido diversos conjuntos de piezas de arte colonial para saciar el llamado “gusto por lo colonial” de los coleccionistas y amateurs argentinos.<sup>23</sup> En la

segunda mitad de la década de 1930, gracias a los buenos resultados de venta, contó nuevamente con una colección de 120 pinturas dispuestas para su comercialización no sólo entre los coleccionistas locales sino también entre las nacientes instituciones museísticas interesadas en el arte colonial.

Como periodista y crítico de arte usufructuó de los beneficios que reportaba darle visibilidad a su conjunto en la prensa. Su colección fue ponderada mediante diversas notas ilustradas en los medios gráficos nacionales.<sup>24</sup> Con este material a partir de 1937 inició una campaña con el fin de vender la totalidad de la colección a los museos rosarinos, el MMBAJBC y el MHPR, que se acababan de crear. Apelando a sus relaciones personales estableció contactos con Miguel Culaciati, intendente municipal de Rosario, y con Julio Marc, director del Museo Histórico. Tal como lo comentaba a sus posibles compradores, su colección siempre había llamado la atención y el estudio de la crítica de arte de la prensa nacional. También, demostrando su calidad artística y espiritual, señalaba que la serie había sido propuesta por un legislador santafesino con la anuencia del Nuncio Apostólico para ingresar en los museos vaticanos como ofrenda de la Nación argentina al Papa con motivo del jubileo.<sup>25</sup> En cuanto al valor económico y a la atención que manifestaban los coleccionistas especializados, explicitaba el interés declarado por cuatro de sus pinturas del coleccionista, político y magnate de la prensa norteamericana William Randolph Hearst, quien le había ofrecido 5.000 dólares.

Mantovani, sobrevaluándose, reconocía a su colección y a su labor como crítico de arte como el puntal para que en Rosario existiera un museo con un marcado interés por el arte colonial. Por esto, se contactó con Marc para ofrecerle la colección, invitándolo a comprometer al intendente para su adquisición, que sería utilizada por partida triple. Una parte, “los más arcaicos, los que más tengan de documento que estético” para el MHPR, otra parte, “los más absolutamente religiosos y místicos” para el palacio obispal, y el resto, “los más artísticamente hermosos y de valía pictórica” para el MMBAJBC.<sup>26</sup>

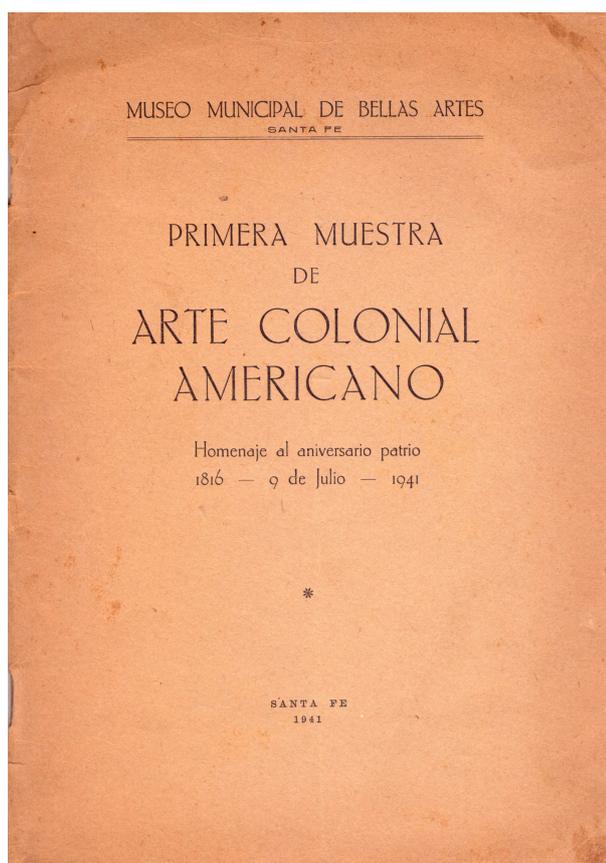
Con el mismo fin le envió una carta a Culaciati remarcándole los beneficios que le reportaría la

transacción. En primer término, juzgaba imposible conseguir un conjunto tan amplio, teniendo en cuenta que desde 1933 muchos países latinoamericanos habían tomado medidas “fiscales” que impedían la exportación de obras. En segundo, si la municipalidad de Rosario optaba por la adquisición, en un gesto de “aristocrático mecenismo” se convertiría en un “pionner de la defensa y custodia del coloniaje por cuanto sería el primer poder público, de todo el país que, antes que ningún otro, empezaría a preocuparse eficientemente de esas augustas reliquias históricas y artísticas de toda la civilidad hispanoamericana”.<sup>27</sup> Por último, le planteaba que su compra demostraría a la familia Castagnino “que la donación del edificio del Museo Municipal no sólo ha sido aceptada sino inmediatamente utilizada por la Municipalidad, cuya histórica autoridad actual se habría prestamente inclinado en hacer una adquisición de obras valiosas para adornar sus flamantes salas”.<sup>28</sup> Sin embargo, el intendente no estimó su oferta, ya que se encontraba al tanto de las políticas de colecciones implementadas por el MHPR, en las que sobresalía la donación de la reconocida colección de pintura colonial de Ángel Guido adquirida para el museo por dos prominentes comerciantes rosarinos. Posiblemente influyó su elevado costo, ya que por las 120 pinturas Mantovani solicitaba 80.000 pesos, el equivalente al 30% del valor del importante edificio donado por los herederos de Juan B. Castagnino.

Con este resultado, cuatro años después programó una exposición itinerante con la que intentaría volver a incorporar la colección en el acervo de los nuevos museos públicos. En julio de 1941, en adhesión a los festejos del 9 de julio, fue presentada en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe como “La primera muestra de arte colonial americano” (Fig. 2).<sup>29</sup>

Si bien esta exposición planteaba entre sus objetivos disipar la “ignorancia y discrepancia sobre el contenido, el desarrollo y la finalidad del arte colonial”, también buscaba su aprobación para ser incorporada al exiguo patrimonio de este museo que había nacido con escaso presupuesto y sin sede propia.<sup>30</sup> Así lo demostraba, meses antes de la muestra, el informe del primer año de gestión elevado por la dirección del museo al Consejo Municipal de Cultura, declarando que ante sus problemas

financieros lo “más practicable” para su organización sería la instalación de salas para artistas locales y del Litoral, una sección de calcos y un anexo de arte colonial americano.<sup>31</sup> Por esto, desde su sección de *La Capital*, Mantovani reiteradamente ponderó la actuación de Salvador Dana Montaña, director del museo, y presionó a la clase política santafesina para “educar eficientemente” y “espiritualizar al ciudadano” a través del arte, señalando su discrepancia respecto de la predisposición de las autoridades por el deporte.<sup>32</sup>



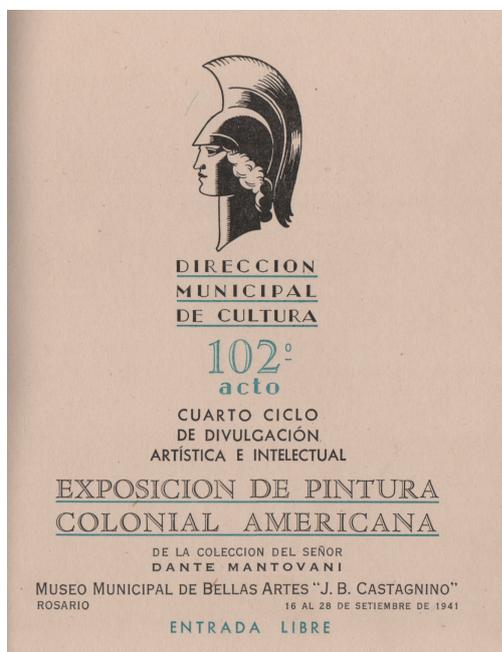
2- Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe, *Primera muestra de arte colonial americano* (cat. exp.), Santa Fe, 9 de julio de 1941.

Para su propietario, la colección expuesta se destacaba por que se encontraban representadas “las cuatro grandes escuelas” de la pintura “indo-hispánica”: la boliviana, la peruana, la ecuatoriana y la mejicana, y para que lograra “la más completa significación histórica y estética” había tenido el cuidado de organizarla en cada una de sus fases históricas. En primer lugar, la época arcaica o primitiva “de tanteos, de falta de orientación en la técnica del oficio” y luego la primera, segunda y tercera época, a la que denominaba “renacimiento

colonial” por su calidad. Sin referencias, sus planteos se apoyaban en algunas posturas del campo historiográfico del arte colonial. Aplicando los conceptos de José Uriel García, entendía que este arte podía diferenciarse en “aristocrático” o “plebeyo”. Pertenecían a la primera calificación las obras de estilo europeo, que habían sido realizadas por artistas ibéricos o por sus “imitadores” para engalanar las “mansiones” de los conquistadores o nuevos “caciques”. El género “plebeyo”, de pequeño formato, había sido creado para adornar “la choza del aborigen o la iglesia pueblera”. Muchas de estas pinturas llamadas “latas”, por estar elaboradas sobre “metales inferiores”, representaban para Mantovani la verdadera producción autóctona ejecutada por indios o mestizos. Sin embargo, planteaba su desacuerdo con aquellos que habían visto en su descuido estético una “vendetta spirituale” o una suerte de menosprecio para con la prestancia formal del arte aristocrático de sus nuevos amos. Para apreciar el género de la “muchedumbre” era necesario contar con los criterios de los profesionales especializados y de los artistas “inteligentes”, ideas que no encontraba desarrolladas en los coleccionistas que no se preocupaban por darle un espacio en sus galerías a lo que estimaba como “la única pieza auténtica y legítimamente colonial”.<sup>33</sup>

El predominio de lo religioso y la escasa calidad formal y técnica se planteaban como los problemas más importantes para su comprensión y valoración por parte de los coleccionistas. Para el marchante rosarino estas producciones “estaban lejos de ser aprovechadamente abordadas con el criterio pagano con que se suele rutinariamente analizar y compulsar la belleza”, tenían que “ser miradas y observadas al resguardo y bajo las normas de un tipo de espiritualidad peculiarmente mística”. Sin embargo, apoyado en los postulados de “la alta crítica de arte de los últimos lustros” que establecía que la esencia del arte consistía en su capacidad expresiva y en su eficacia comunicativa, llegaba a la conclusión de que un lienzo colonial “a pesar de estar plagado de todos los errores técnicos habidos y por haber” era un “arte positivo” si contenía “sustancia y elocuencia religiosas, ya que su principio y finalidad han sido precisamente el de encerrar un contenido religioso y la correspondiente posibilidad de expresarlo”.<sup>34</sup>

La exposición contó con 139 pinturas en su mayoría anónimas de los siglos XVII, XVIII y XIX, con la excepción de cuatro firmadas y tres atribuidas a diversos talleres de considerados artistas, y fue valorada como “un positivo museo colonial” logrando una amplia recepción por parte del público “más granado de la vetusta urbe” y de los “artistas, gustadores e intelectuales” de la región. También, sus colegas porteños estimaron valioso el aporte de la colección, considerándola “única en su género” por contener “un significado ampliamente documentario e historiográfico”.<sup>35</sup> El catálogo, un austero folleto que contaba con la presentación del director del museo y el breve estudio de Mantovani, junto a treinta y siete reproducciones de las obras expuestas, fue ampliamente difundido, reproducido y utilizado como referencia en las notas periodísticas realizadas. Esta publicación, que según su director superaba los recursos del museo, representaba un gran esfuerzo “sirviendo no sólo para informar a cuantos no pudieron concurrir a la exposición, sino también a fines educativos”, puesto que se lo consideraba una “verdadera lección de arte colonial”.<sup>36</sup> Indudablemente, también servía para sus fines comerciales aportándole visibilidad y prestigio al conjunto.



3-Dirección Municipal de Cultura de Rosario, *Exposición de pintura colonial americana de la colección del Señor Dante Mantovani* (cat. exp.), Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Rosario, 16 al 29 de setiembre de 1941.

Una vez cerrada la exposición en Santa Fe, bajo los mismos presupuestos, la colección de Mantovani continuó sin éxito buscando formar parte del patrimonio de algún museo interesado en el arte colonial. En el mes de septiembre, se expuso sólo dos semanas en el MMBAJBC y terminó su trayecto en el Museo Colonial de Buenos Aires en una exhibición organizada por un grupo de coleccionistas asociados al Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades (**Fig. 3**).<sup>37</sup>

## Conclusión

Las exposiciones producidas en la ciudad de Santa Fe demuestran que el consumo de arte colonial en el país había transformado a este segmento artístico en una mercancía que podía contener una multiplicidad de valores. Del anonimato al documento de estudio, de bien artístico a la representación de una identidad de un grupo social, de la Nación o de una región. Su puesta en valor había habilitado a la amplia gama de agentes que operaban en el mercado de arte a su apropiación material y a implementar diversas estrategias de legitimación. En esta capital provincial sólo el Estado aparecía como el instrumento indispensable para salvar a estas obras del expolio, aunque también con sus operaciones de apropiación, legitimación y visibilidad, como las exposiciones, se transformaba en uno de los principales clientes del mercado de bienes coloniales.

Sin embargo, estas exposiciones no lograron muchos de sus propósitos. Mantovani no proponía un enlace identitario con las obras coloniales, planteaba una conceptualización, clasificación y periodización propia y un análisis histórico muchas veces contrapuesto a los avances historiográficos del arte del período. Tampoco pudo comprender que los conjuntos patrimoniales de los museos creados desde mediados de la década de 1930 ya se encontraban conformados. No era el momento entonces de incorporar una serie tan numerosa y heterogénea de pinturas sino ajustar las colecciones de acuerdo a los guiones ya establecidos.

En cuanto a la exposición organizada por el MPBARGR, si bien logró contar con una amplia visibilidad en los medios gráficos y fue respaldada por diversas publicaciones porteñas

en su intento por preservar los bienes artísticos santafesinos, sólo generó un menguado debate para crear una ley de protección. Fue el Estado quien se hizo cargo de la tarea: gracias a la exposición se creó el MHPSF, y se promovió la investigación del arte colonial en el Departamento de Estudios Etnográficos y Coloniales tal como había sido definido por primera vez por los organizadores del Salón. Sólo un porcentaje menor de las piezas exhibidas fueron incorporadas a la colección del nuevo museo, mientras que el resto continuó en poder de las instituciones eclesiásticas y de los privados que con el correr de los años siguieron el camino de la dispersión con la venta a distintos museos y coleccionistas.

## Notas

<sup>1</sup> Cf. Susana Piazzesi, *Conservadores en provincia. El iriondismo santafesino 1837-1943*, Santa Fe, UNL, 2009.

<sup>2</sup> Jorge Campana, *Crónica sobre la política cultural de los gobiernos santafesinos (1920-1999)*, Santa Fe, Ediciones culturales santafesinas, 1999.

<sup>3</sup> Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires del Virreinato al Centenario*, Buenos Aires, Edición del autor, 2011, p. 274.

<sup>4</sup> Mariela Coudannes Aguirre, "Pasado, prestigio y relaciones familiares. Elite e historiadores en Santa Fe, Argentina", *Redes. Revista hispana para el análisis de redes sociales*, Barcelona, vol.13, diciembre 2007.

<sup>5</sup> [Anónimo], "Mañana se inaugurará la Exposición de Arte sagrado y Retrospectivo", *El Litoral*, Santa Fe, 7 de octubre de 1940, p. 3.

<sup>6</sup> [Anónimo], "Se inauguró la muestra de arte religioso", *El Litoral*, Santa Fe, 8 de octubre de 1940, p. 3.

<sup>7</sup> Mateo Booz, "Pensión y alivio de papelistas", *La Nación*, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1940.

<sup>8</sup> En la nómina de las instituciones religiosas que colaboraron con la exposición se destacaban la Iglesia Matriz, el Arzobispado de Santa Fe, la Compañía de Jesús, el convento e iglesia de San Francisco y de Santo Domingo, la Basílica de Guadalupe, el convento de las Hermanas Franciscanas y de las Adoratrices. Entre las familias que cedieron en préstamo sus patrimonios artísticos se encontraba la familia del gobernador representada por su esposa, Ma. Salomé Freyre de Iriondo, y por su hermano el coleccionista José María de Iriondo, y algunos herederos de la vieja elite santafesina como los Cullen, Gálvez, Crespo, Leiva, Pujato y Gollán. Las únicas instituciones estatales que participaron fueron el Archivo Histórico de la Provincia y el MPBARGR.

<sup>9</sup> [Anónimo], "Se inauguró la muestra de arte religioso", *art. cit.*, p. 3.

<sup>10</sup> La imagen de la cubierta del catálogo de la exposición, una artística de un fraile en el patio del Convento de Santo Domingo donde sobresalía imponente su iglesia, mostraba

la fuerte relación de las ordenes monásticas con la sociedad santafesina, eran una marca identitaria que la exhibición trató de rescatar a través de sus manifestaciones artísticas.

<sup>11</sup> En ese año la revalorización del arte de las misiones también ocupó al MHN. Su director Alejo González Garaño organizó la sala "Misiones Jesuíticas" pidiendo la cooperación de los privados para completar las colecciones de arte colonial que consideraba "pobrementemente dotadas". Esta nueva sección se estableció gracias a la donación del inspector de Enseñanza Pública Próspero G. Alemandri. Cf. María Inés Rodríguez Aguilar y Miguel Ruffo, "Estado y patrimonio. La gestión de la colección jesuítica en el Museo Histórico Nacional", s/d.

<sup>12</sup> Sólo se exhibieron dos obras, aclarándose en el catálogo que estaban deterioradas a causa de una "emanación de gases que las atacó en el desván donde se guardaron durante una de las tantas refacciones que se hicieron en la Basílica" de Guadalupe.

<sup>13</sup> En este ítem sobresalía una pintura cuzqueña de la *Dolorosa* realizada por "advocación de Dn. Agustín de Yriondo" en el año 1782, propiedad de la familia del gobernador.

<sup>14</sup> Horacio Caillet-Bois, "Primer Salón de Arte Sagrado y Retrospectivo de Santa Fe", *Plástica. Anuario 1940*, Buenos Aires, p. 136.

<sup>15</sup> Sobre la historia de esta obra: Jorge Taverna Irigoyen, "Iconografía religiosa hispanoamericana en Santa Fe", *Revista América*, Centro de Estudios Hispanoamericanos, Separata n° 7, Santa Fe, 1992.

<sup>16</sup> La historia de la imagen de *San Raimundo Peñafort* muestra el interés por el patrimonio santafesino por parte de los coleccionistas y los encargados de la formación de las colecciones de algunos museos argentinos. La pieza de notoria calidad terminó formando parte de la colección del MHPR gracias a la venta efectuada por los dominicos de Santa Fe a su director, el Dr. Julio Marc. Éste, luego de donarla a la institución, confirmaba su jerarquía mencionando que había sido expuesta en el "Primer Salón de Arte Sagrado y Retrospectivo" de Santa Fe, además de citar textualmente las palabras de elogio plasmadas por Caillet-Bois en su catálogo. Cf. [Anónimo], "Don Julio Marc: un hombre que revive la historia", *La Tribuna*, Rosario, 11 de septiembre de 1964, p. 7. Pasada más de una década, en un nuevo intento por detener el expolio con el proyecto de creación de un Museo de Arte Sagrado, los gestores culturales santafesinos aún lamentaban la pérdida del *San Raimundo* que ahora era valorado por habersele erigido en 1821 un altar por suscripción popular en la iglesia de Santo Domingo. [Anónimo], "El Museo Provincial de Arte Sagrado: un paso decisivo", *El Litoral*, Santa Fe, 8 de julio de 1978, p. 4.

<sup>17</sup> Horacio Caillet-Bois, *Primer Salón de Arte Sagrado y Retrospectivo de Santa Fe* (cat. exp.), Santa Fe, Ministerio de Instrucción Pública y Fomento-Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", 1940, p.19.

<sup>18</sup> Uno de los ingenieros agrónomos, Lucas Tortorelli, fue el experto más reconocido en el estudio de las maderas argentinas. Esto posibilitó, tiempo después, mostrando lo avanzado de la investigación realizada para la exposición, que sus trabajos fueran aplicados al estudio del mobiliario

colonial, como lo demostró Alfredo Taullard en su obra *El mueble colonial sudamericano* de 1947.

<sup>19</sup> Carlos González Acha, *Templo y convento de San Francisco*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1940, s/p.

<sup>20</sup> Juan Mantovani, “Consideraciones preliminares”, *Primer Salón de Arte Sagrado y Retrospectivo de Santa Fe*, op. cit., p. 3.

<sup>21</sup> Horacio Caillet-Bois, *Primer Salón de Arte Sagrado y Retrospectivo de Santa Fe*, ibidem, p. 29.

<sup>22</sup> En 1947, el catálogo fue incluido por Mario J. Buschiazzo en su *Bibliografía de Arte Colonial Argentino*, destacándolo por sus “excelentes grabados”. Cf. Horacio Caillet-Bois, *Documentos de Arte Argentino. Las ciudades de Santa Fe y Corrientes*, Buenos Aires, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, Cuaderno XVII, 1945.

<sup>23</sup> En septiembre de 1928, en asociación con la galería Witcomb, expuso en la ciudad Buenos Aires una serie de veintisiete pinturas que había sido descubierta por uno de sus “avisados expertos” en la humilde habitación de un “turco” que las había recogido durante sus “correrías” por las comarcas de Perú y Bolivia. La exposición de venta de estas “vetustas y conmovedoras reliquias coloniales” que tenía como fin que los “británicos y aún mas los Yankees” no trataran de “apoderarse y sacar toda reliquia artística” consiguió un amplio número de interesados, entre ellos el presidente de la Nación, Marcelo T. de Alvear. Salón Witcomb, *Exposición de lienzos coloniales y obras clásicas organizada por el Salón Leonardo* (cat. exp.), Buenos Aires, septiembre de 1928, s/p.

<sup>24</sup> “Obras representativas de las diversas escuelas de la pintura colonial americana de la colección de Dante Mantovani”, *La Prensa*, Buenos Aires, segunda sección, 1 de abril de 1937, s/p. “Una interesante colección de pintura colonial”, *La Nación*, Buenos Aires, 15 de marzo de 1936, p. 4.

<sup>25</sup> La operación no se pudo realizar porque el canciller argentino Carlos Saavedra Lamas, privilegiando los intereses políticos de la iglesia, consideró más apropiado regalarle al Pontífice nuevas diócesis.

<sup>26</sup> Dante Mantovani, “Carta al Dr. Julio Marc. Post Scriptum”, Buenos Aires, 2 de noviembre de 1937, p. 3. Archivo Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”.

<sup>27</sup> Dante Mantovani, “Carta al Sr. Dr. Miguel Culaciati. Intendente Municipal de Rosario”, Rosario, 6 de septiembre de 1937, p. 1. Archivo Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>29</sup> [Anónimo], “Esta tarde tendrá lugar el acto inaugural de una muestra de arte colonial americano”, *El Orden*, Santa Fe, 7 de julio de 1941, p. 3.

<sup>30</sup> Salvador Dana Montaña, “La primera exposición de lienzos coloniales del Museo Municipal de Bellas artes de Santa Fe”, en Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe, *Primera muestra de arte colonial americano* (cat. exp.), Santa Fe, 9 de julio de 1941, p. 4.

<sup>31</sup> [Anónimo], “Museo Municipal de Bellas Artes”, *El Orden*, Santa Fe, 31 de enero de 1941, p. 4.

<sup>32</sup> [Dante Mantovani], “Se clausura hoy la muestra colonial del Museo Municipal de Santa Fe”, *La Capital*, Rosario, 2 de agosto de 1941, p. 15.

<sup>33</sup> Dante Mantovani, “El arte colonial americano. Breve noticia acerca de su origen, desarrollo y caracteres”, *Primera muestra de arte colonial americano*, op. cit., p. 7-10.

<sup>34</sup> [Dante Mantovani], “Las telas indo-hispanas de la muestra de Santa Fe”, *La Capital*, Rosario, 14 de julio de 1941, p. 3.

<sup>35</sup> [Dante Mantovani], “Se clausura hoy la muestra colonial del Museo Municipal de Santa Fe”, *La Capital*, Rosario, art. cit., p. 15.

<sup>36</sup> [Anónimo], “El catálogo de una muestra de arte colonial”, *La Capital*, Rosario, 17 de agosto de 1941, p. 15.

<sup>37</sup> Al año siguiente formando parte del programa de exhibiciones de la Asociación Amigos del Arte, Mantovani incluyó algunas piezas de su colección de arte colonial (cinco pinturas cuzqueñas y un tabernáculo portátil del siglo XVII) en la exposición de “antigüedades” salteñas organizada con motivo del 350 aniversario de la llegada del Señor del Milagro a Salta. Amigos del Arte, *Antigüedades de la provincia de Salta* (cat. exp.), Buenos Aires, 19 de agosto de 1942.

## Cómo citar correctamente el presente artículo?

Montini, Pablo; “Exposiciones de arte colonial: identidad, historiografía y mercado en Santa Fe, 1940-1941”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA). No 10 | 1er. semestre 2017. Pp 101-109

Recibido: 20/05/2017

Aceptado: 20/06/2017