



**Anales del
Museo Histórico Provincial de
Rosario "Dr. Julio Marc"**

I. Ángel Guido

Rosario, octubre 2011

DETALLE
DEL PINTOR
DON JUAN PABLO GARCIA

**ANALES DEL
MUSEO HISTÓRICO PROVINCIAL
DE ROSARIO “DR. JULIO MARC”**

1. ÁNGEL GUIDO

Rosario, octubre de 2011

Montini, Pablo

Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario : Ángel Guido / Pablo Montini y Gabriela Siracusano. - 1a ed. - Rosario : Anales Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc, 2011.

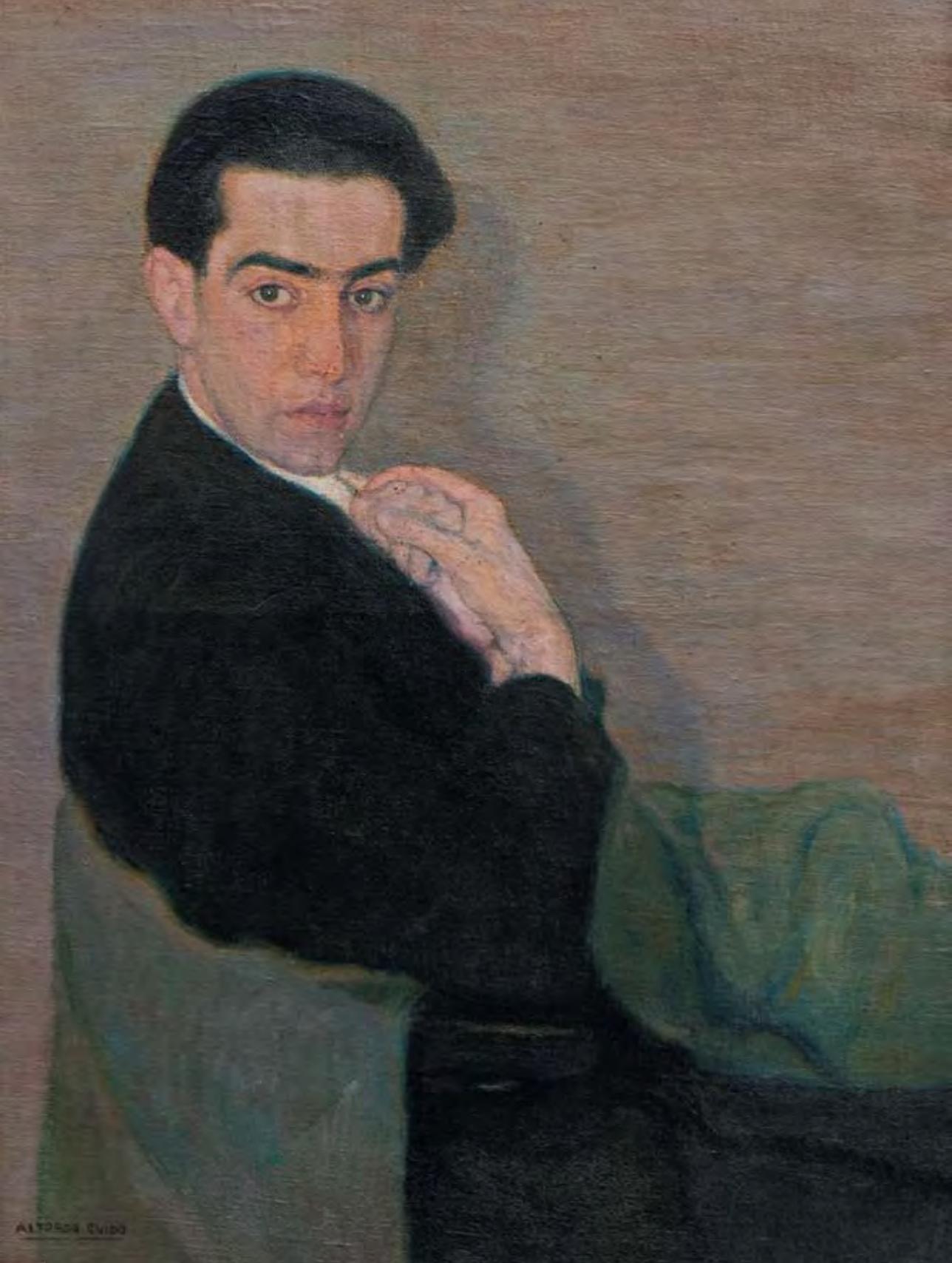
160 p. ; 22x17 cm.

ISBN 978-987-27372-0-7

1. Museología. I. Siracusano, Gabriela II. Título
CDD 069

PÁGINA DERECHA

Alfredo Guido. *Ángel Guido*. Óleo sobre tela, Rosario, ca. 1920. Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc". Donación nietos de Ángel Guido.



ALFONSO QUINO

Agradecimientos

Gabriela Siracusano
Raúl D'Amelio
Adriana Martínez Vivot
Noemí Adagio
Ana Rovigno
Luciano Ominetti
Ana Elbert
Elvira Fernández
Paula Demarchi
Cecilia Antonelli

EQUIPO EDITOR

Coordinador
Pablo Montini

Fotografías
Laura Glusman y Andrea Oстера

Diseño
Georgina Ricci

Correcciones
Gilda Di Crosta

Autoridades Provinciales

Gobernador de la Provincia de Santa Fe

Dr. Hermes Binner

Vicegobernadora

Dra. Griselda Tessio

Ministra de Innovación y Cultura

Dra. María de los Ángeles González

Secretario General

Sr. Marcelo Romén

Asociación Amigos del Museo Histórico de Rosario

Presidente

Ernesto Danmas

Vicepresidenta

Estela Foster de Crespi

Secretaria

Aurora San Román

Pro-Secretaria

María Teresa Marc de Mayoraz

Tesorero

Alberto J. Martín

Pro-Tesorera

María Cristina Pérez de Martínez Lomas

Vocales

Mirta Abraham

Carlos Aguirre Iriondo

Carolina Bressán de Mascetti

Fernando Chao (h)

Susana Fernández Corti de Martín

Elena Mackey de Stein Conzjer

Pedro Mackey

Raquel Ylla

Síndico

Alejandro Gimbatti

Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”

Arqueología

Lic. Fabián Letieri

Biblioteca y Archivo

Bibl. Ester Davidor

Sra. Rita Bersisa

Sr. José Luis Maini

Conservación

Lic. Estela Colomar

Lic. María Amalia Evangelista

Lic. Nancy Genovés

Lic. Diana Hamann

Investigación

Prof. Pablo Montini

Mobiliario

Sra. Patricia Mascías

Numismática

Sr. Néstor Bayá

Oplotecología

Sr. Alfredo Barrera

Servicios Educativos

Cons. Evangelina Magdalena

Lic. Mariana Pasquali

Servicios Generales

Sr. Miguel Garavano

Sr. Carlos Aldasoro

Sr. Adrián Lencina

Sra. Rosa Lukini

Sr. Pedro Ereñu

Sr. Héctor Ochat



ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Marcelo Romeu

11

ANALES DEL MUSEO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ROSARIO: UNA DEUDA HISTÓRICA

Pablo Montini

13

COLECCIONISMO E HISTORIOGRAFÍA ÁNGEL GUIDO Y LA COLECCIÓN DE ARTE COLONIAL DEL MUSEO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ROSARIO

Pablo Montini

15

APÉNDICE IMÁGENES

77

IMÁGENES, PALABRAS Y MENSAJES EN DOS LIENZOS DEL MUSEO HISTÓRICO PROVINCIAL “DR. JULIO MARC”

Gabriela Siracusano

117

ANEXO DOCUMENTAL

Ángel Guido

127

PRESENTACIÓN

Marcelo Romeu*

En el trabajo del museo hay acciones necesarias que responden a su misión, que son fundamentales aunque no tan resplandecientes como otras, y que precisan de tiempo y de profesionalismo. Una de ellas es revelar su patrimonio, investigarlo y difundirlo para destacar sus valores.

La investigación es la base del desarrollo de todas las funciones museísticas ya que no se puede conservar ni difundir el patrimonio sin conocerlo previamente. Con esta premisa el Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe, desde su creación, viene ejecutando programas que buscan consolidar y aportar profesionalismo a esta tarea proveyendo las herramientas necesarias para su desarrollo.

En el presente año, se acondicionaron diversas áreas del Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc” para que se pudiera trabajar sobre las colecciones. Se creó una nueva reserva técnica para alojar la colección de textiles prehispánicos y de indumentaria de finales del siglo XIX y principios del XX, se refuncionalizó el área de conservación y se construyó un laboratorio requerido por el área de arqueología, para seguir adelante con el proyecto de puesta en valor de los descubrimientos del Fuerte Santi Spiritu.

Indagar las colecciones que integran el patrimonio de esta institución significa escudriñar la historia y el arte de Latinoamérica, la historia de nuestro país y, en particular, la de nuestra provincia. La conformación de las mismas también nos habla de la mirada de quienes tenían un lugar destacado en nuestra sociedad en las primeras décadas del siglo XX y que se constituyeron en coleccionistas de objetos de arte con alto valor simbólico y de documentos que testimonian las distintas fases históricas de estas latitudes.

Según Stephen Hawking, existen múltiples historias del universo y es en función de las coordenadas del presente —desde las cuales se pretende realizar el

* Secretario General del Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe.

relato— como se define un tiempo pasado determinado. Con las colecciones sucede algo análogo, narran el pasado según las ideas del coleccionista que las conformó. Analizarlas, entonces, es intentar comprender lo que sucedió y también las estructuras de pensamiento que estaban en su origen.

De allí que, el Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe considera necesario publicar y difundir los resultados de las investigaciones y sus colecciones a través de la edición de los *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario*, buscando establecer contactos con otros centros de investigación como las universidades, el CONICET y las diversas instituciones vinculadas a los estudios museológicos, históricos y artísticos.

ANALES DEL MUSEO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ROSARIO: UNA DEUDA HISTÓRICA

Pablo Montini**

A poco menos de un mes de inaugurar con notable éxito el museo, si se tiene en cuenta que al momento de su apertura el edificio ya resultaba pequeño para contener a sus colecciones, Julio Marc en carácter de director de la institución solicitaba al Prof. Juan Mantovani, Ministro de Instrucción Pública y Fomento de Santa Fe, una ayuda económica para que el museo pueda “iniciar las publicaciones con que propenderá a la difusión, en el país y en el extranjero, de su caudal histórico y procurará el mejor cumplimiento de sus fines culturales”. Con el nombre de *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario*, estas publicaciones tenían como objetivo no sólo dar cuenta de la organización del museo y de sus actividades sino también poner en valor a sus colecciones mediante los estudios realizados por los investigadores asociados al museo.

Sin embargo, el emprendimiento de Marc no pudo llevarse a cabo, el Ministro únicamente se ocupó de editar un folleto con el discurso que pronunció en el acto de apertura de la institución. Por diversas razones el museo nunca pudo contar con publicaciones ni catálogos basados en sus colecciones.

Recién con esta edición el Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”, con el apoyo del Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe y con el compromiso de colaboración de la Asociación Amigos del Museo Histórico para continuar la tarea, inicia una serie de publicaciones que intenta reflejar la importancia de su acervo. Por tanto, la edición de *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario* pretende dar cabida a los estudios relacionados con la historia del museo, de sus colecciones y sus prácticas museológicas y con los trabajos de conservación, investigación y catalogación que se realizan. Su objetivo no es otro que mantener viva a la institución museística y apuntalar uno de sus propósitos fundamentales: ser un centro de educación e información.

** Coordinador de *Anales Museo Histórico Provincial de Rosario*.

COLECCIONISMO E HISTORIOGRAFÍA

ÁNGEL GUIDO Y LA COLECCIÓN
DE ARTE COLONIAL DEL MUSEO HISTÓRICO
PROVINCIAL DE ROSARIO



Autógrafo para el Sr.
D. Virgilio Planas.



La historia de las civiliza-
ciones descubre el pensa-
miento del hombre del
pasado; pero la historia del
arte descubre su corazón.
Ángel Guido - 1937

[Anónimo]. Retrato de Ángel Guido dedicado a
Virgilio Planas. Fotografía, 1937. Colección
Adriana Martínez Vivot.

COLECCIONISMO E HISTORIOGRAFÍA ÁNGEL GUIDO Y LA COLECCIÓN DE ARTE COLONIAL DEL MUSEO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ROSARIO¹

Pablo Montini²

La historia de las civilizaciones descubre el pensamiento del hombre del pasado; pero la historia del arte descubre su corazón.

Ángel Guido, *Autógrafo para el Sr. Virgilio Planas*, 1937

El Museo Histórico Provincial de Rosario fue fundado en 1936 por el Dr. Julio Marc con una colección que apelaba al arte americano, tanto prehispánico como colonial, para dar respuestas a los orígenes de nuestra nacionalidad. Teniendo en cuenta estas colecciones agrupadas por Julio Marc y Ángel Guido junto a su guión histórico-museográfico, deberíamos preguntarnos por qué a finales de la década del treinta se erige un museo histórico en Rosario y por qué en esta ciudad desprovista de un pasado colonial, ese museo aunaba en sus colecciones el pasado americano con el nacimiento de la nación argentina.

Sin dudas, podría resultar tentador buscar las respuestas solamente en el clima de ideas imperante en la Argentina embarcada en la vía autoritaria posterior a la crisis política y económica del treinta, en la cual las exaltaciones del nacionalismo explícitamente antiliberal y las apelaciones a un hispanismo antimoderno intentaban establecer en el imaginario social nuevas representaciones del

1 Parte de este trabajo ha sido presentado en el Curso Arte Virreinal (Sección Pintura), Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Cultura de España, Madrid, noviembre de 2007 y en las Segundas Jornadas sobre Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano, organizadas por la Asociación Argentina de Críticos de Arte, la Escuela Superior de Bellas Artes “Dr. José Figueroa Alcorta” y el Grupo de Estudios sobre Exposiciones de Arte Argentino, en Córdoba, los días 3, 4 y 5 de septiembre de 2009.

2 Profesor en Historia (UNR), investigador del Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”, curador independiente, Profesor de Arte Americano y Argentino II de la Escuela Superior de Museología de Rosario.

pasado. La crisis que sacudió a la ciudad de Rosario con el derrumbe progresivo del modelo agroexportador que la sustentaba posibilitó una relectura sobre sus orígenes y una reorganización de sus discursos sobre su pasado.

El Museo Histórico Provincial (en adelante MHP) mediante sus “animadores” tomaba, entre sus matrices inspiradoras, otros caminos más lejanos, que rehabilitaba el espíritu del Centenario siguiendo a Ricardo Rojas, a través del modelo doctrinario lanzado desde sus obras *La Restauración Nacionalista* (1909) y *Eurindia* (1924). Planteos que se vislumbran en la ciudad desde finales de la primera década del siglo XX, mediante la acción de la revista de la asociación “El Círculo” y de un grupo de intelectuales vinculados, por una parte, al coleccionismo artístico e histórico, y por otra, a la investigación y reflexión sobre el arte nacional y americano. Precisamente, fueron ellos los encargados de rehabilitar y valorar las representaciones artísticas del período prehispánico y colonial, dando paso a la elaboración de relatos históricos y análisis teóricos sobre el arte americano, a la formación de colecciones y a la aceptación de la arquitectura de estilo colonial entre la burguesía local. Así, rescatando las ideas promovidas por Rojas en *Eurindia*, sintieron la necesidad de definir lo nacional en un marco americano apelando a la exaltación del mestizaje hispano indígena.

En este trabajo, nos interesa centrarnos particularmente en la historia de la formación de la colección de pintura hispanoamericana colonial del MHP, que en su paso del ámbito privado al público se transformó en modélica por medio de las acciones y la promoción emprendida por su primer propietario, el especialista en arquitectura y arte colonial, Ing. Ángel Guido.³ El estudio de esta colección descubre el nacimiento del “estilo mestizo”, nueva categoría histórico-artística que se inserta dentro del campo de la historia del arte colonial en los inicios de la década del treinta. Por otro lado, esta investigación, en consonancia con el

3 Ángel Francisco Guido (n. en Rosario el 29 de septiembre de 1896 y f. el 29 de mayo de 1960) fue ingeniero, arquitecto, dibujante, grabador, poeta, novelista, crítico de arte y urbanista. En 1916 obtuvo el título de Técnico Constructor Nacional en la Escuela Industrial de la Nación, en 1920 el de Ingeniero Civil y en 1921 el de Ingeniero-Arquitecto en la Universidad de Córdoba. Tal como lo plantearon en 1955 los editores de *Rosario biográfico* es “harto difícil” realizar la biografía de Guido, “ya que sus destacados antecedentes profesionales, científicos, artísticos y sociales son vastos y de una magnitud tan exuberante que, para quien no tenga plenos conocimientos sobre los mismos, ha de resultar arduo trabajo conjugar el valor de esos antecedentes en una apretada síntesis que, al cabo, exprese con certeza la recia y fecunda personalidad del nombrado”. Gómez, Mario, *et. al. Rosario Biográfico*, Editora tradiciones argentinas, Rosario, abril de 1955; s/p. A tal efecto, para comprender la trayectoria de Guido en el campo arquitectónico, historiográfico y universitario se sugiere consultar: Rigotti, Ana María y Adagio, Noemí, “Ángel Guido”, en Liernur, Jorge Francisco y Aliata, Fernando (comps.), *Diccionario de arquitectura en la Argentina*, Clarín, Tomo e/h, Buenos Aires, 2004, pp. 130-137.

lanzamiento de los *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario*, pretende terminar con la paradoja del museo histórico, un museo de historia que no ha podido investigar ni reflexionar sobre su propia historia. Los estudios publicados sobre sus colecciones han sido escasos y sin rigor científico alguno. En cuanto a la colección de pintura colonial, una de las más representativas de la institución, sólo existen avances parciales vinculados a los aspectos iconográficos de alguna de sus piezas de mayor calidad artística.⁴

La rehabilitación del pasado colonial en la Restauración Nacionalista rosarina

Geográficamente, Rosario, es ciudad llamada a cumplir un destino sancionado por leyes inmutables: el de plasmar el carácter de la argentinidad. Su privilegiada posición de punto medio –entre la Buenos Aires cosmopolita, tentacular, ultramoderna, y sin estilo, y el interior nativo, poemático, con su sello de hondo americanismo, donde se ha recogido el alma autóctona– le adjudica un rol de singular virtud, tal vez, el de la realización del sueño grandioso de EURINDIA que forjó Ricardo Rojas...

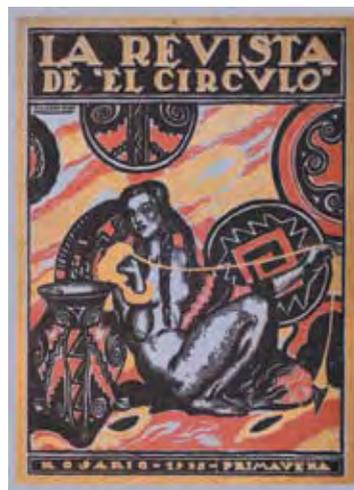
Alfredo Guido y Fernando Lemmerich Muñoz,
“Pórtico. Rosario granero”, *Revista de El Círculo*, 1924

La ciudad de Rosario avanzaba en las primeras décadas del siglo XX con la intención de convertirse en una ciudad moderna; su rol en la economía del

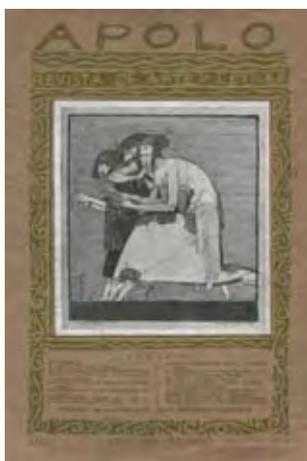
4 Los estudios más importantes en cuanto a su iconografía, datación y posibles atribuciones fueron realizados recién en 1993 cuando el profesor Héctor Schenone seleccionó nueve obras para que fueran restauradas e investigadas por el Taller de Restauro de Arte (TAREA) con el patrocinio de la Fundación Antorchas, labor que se continuó en 2006 cuando fueron enviadas otras tres obras al Centro de Producción e Investigación en Restauración y Conservación Artística y Bibliográfica Patrimonial (TAREA) de la Universidad Nacional de San Martín. En cuanto al análisis estilístico e iconográfico, existe una tesis inédita de licenciatura en historia realizada por Patricia Ferrero en la Universidad Católica Argentina de Rosario y una ponencia de la Licenciada Estela Colomar sobre las trinitades heterodoxas de la colección. Sobre el coleccionismo y su relación con Ángel Guido, la arquitecta Ana María Sánchez ha publicado un artículo que sobrevuela sobre algunos aspectos de esa relación. Cf. AA.VV., *Tarea de diez años*, Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2000; Ferrero, Patricia, “La colección de pintura virreinal del Museo Marc”, *Rosario. Su historia*, Año 7, N° 51, Rosario, abril de 2007, pp. 10-11; Colomar, Estela, “La persistente representación heterodoxa de la Santísima Trinidad en Hispanoamérica”, trabajo presentado en el Curso Arte Virreinal (Sección Pintura), Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Cultura de España, Madrid, noviembre 2007, mimeo; Sánchez, Ana María, “Ing. Arq. Ángel Guido. La búsqueda de una identidad nacional”, en AA.VV., *Las huellas de un símbolo. Monumento Nacional a la Bandera, Rosario*, CEDODAL, 2007, pp. 21-29.



La Revista de "El Círculo", Rosario, a. I, n. VII, julio de 1919. Diseño de cubierta: Alfredo Guido. Colección particular.



La Revista de "El Círculo", Rosario; primavera, 1923; verano, 1924; junio, 1925; octubre, 1925. Diseños de cubierta: Alfredo Guido. Colección particular.



Apolo. Revista de arte y letras, Rosario, a. 1, n. 1, abril de 1919. Diseño de cubierta: Alfredo Guido. Xilografías de Alfredo Guido, Lelia P. Echezarreta y Esilda Olivé. Colección particular.

consolidado Estado-Nación ya se encontraba definido en el comercio fluvial emprendido desde tiempos anteriores por la Confederación Argentina. Su posición geográfica la había convertido en un punto estratégico para el propósito de expansión comercial del modelo agroexportador acelerando su crecimiento económico y demográfico. La actividad portuaria y su *hinterland* rural habían atraído habitantes de las zonas vecinas, de las provincias del litoral y también de Córdoba, Mendoza, Salta y San Luis, aportando mano de obra a la región. Pero los que contribuyeron al cambio de la estructura social y al desarrollo urbano fueron los inmigrantes provenientes del viejo continente, liderados en la mayoría de los casos por italianos y españoles. Esta heterogeneidad no fue sólo de origen sino además económica. Muchos tuvieron la oportunidad de lograr una posición dominante dentro de la sociedad acaparando los beneficios del modelo. En este marco, se va diferenciando un grupo de intelectuales, profesionales liberales, empresarios y docentes que generan desde su posición hegemónica en el plano económico y social la creación de espacios culturales. Este accionar se materializó a través del control de las redes institucionales, tomando el rol de guía frente a la sociedad e imponiendo las pautas para el desarrollo del campo cultural y artístico local.

De esta forma, la primera acción fue la creación en 1910 de la Biblioteca Pública Municipal Argentina convirtiéndose “en la institución educativa más claramente identificada con el proceso de articulación de las esferas pública y privada de la ciudad”.⁵ Esto daría paso a dos años de su formación a la consolidación dentro de su estructura a una iniciativa orgánica, que imprimiría su programa cultural a toda la ciudad, llamada El Círculo de la Biblioteca. Influenciados por el “espíritu del Centenario”, estas instituciones tenían como propósito revertir la imagen de Rosario como ciudad “fenicia” dotándola de “vida cultural” con conciertos, exposiciones y conferencias. Entre sus objetivos incluso se encontraba la creación de un museo: el decreto de fundación de la Biblioteca Argentina disponía la realización de un museo cívico y etnográfico relacionado con la historia local.⁶ En tanto “El Círculo”, con el desarrollo de sus actividades propició la construcción del campo artístico dando los pasos necesarios para la aprobación de políticas culturales en torno a la creación de museos bajo el dominio municipal.

5 Fernández, Sandra, “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)”, *Revista Tierra Firme*, N° 78, Caracas, Fundación Tierra Firme, 2002, p. 236.

6 Ver Ordenanza Municipal N° 17, Rosario, 8 de octubre de 1909, Art. 1.

En cuanto a la visibilidad de sus prácticas, la asociación tuvo como órgano difusor a *La Revista de "El Círculo"* que inició actividades en 1919, protagonizando la construcción del campo cultural rosarino siendo, a su vez, la encargada de la formación de pautas de consumo ligadas al ocio, la lectura y el arte.⁷ Su prédica estaba destinada a los rosarinos interesados en las “cosas del espíritu”, ofreciéndoles la programación de la institución abocada a la música, la literatura y las artes plásticas. En el último caso, desde 1913 con el “Primer Salón de Bellas Artes” y luego en 1917 con el “Salón de Otoño”, había obtenido éxitos notables que eran festejados y apoyados por conferencistas, entre los que se destacaban promoviendo el arte nacional, el director del Museo Nacional de Bellas Artes Dr. Cupertino del Campo o el crítico José León Pagano.⁸ También en relación al arte, la revista se encargaba de promocionar sus prácticas con notas de información sobre el acontecer artístico internacional y nacional, haciendo hincapié en el fomento del mercado del arte rosarino, pero sobre todo clamando por la creación de un museo de bellas artes en la ciudad, finalmente inaugurado en enero de 1920.

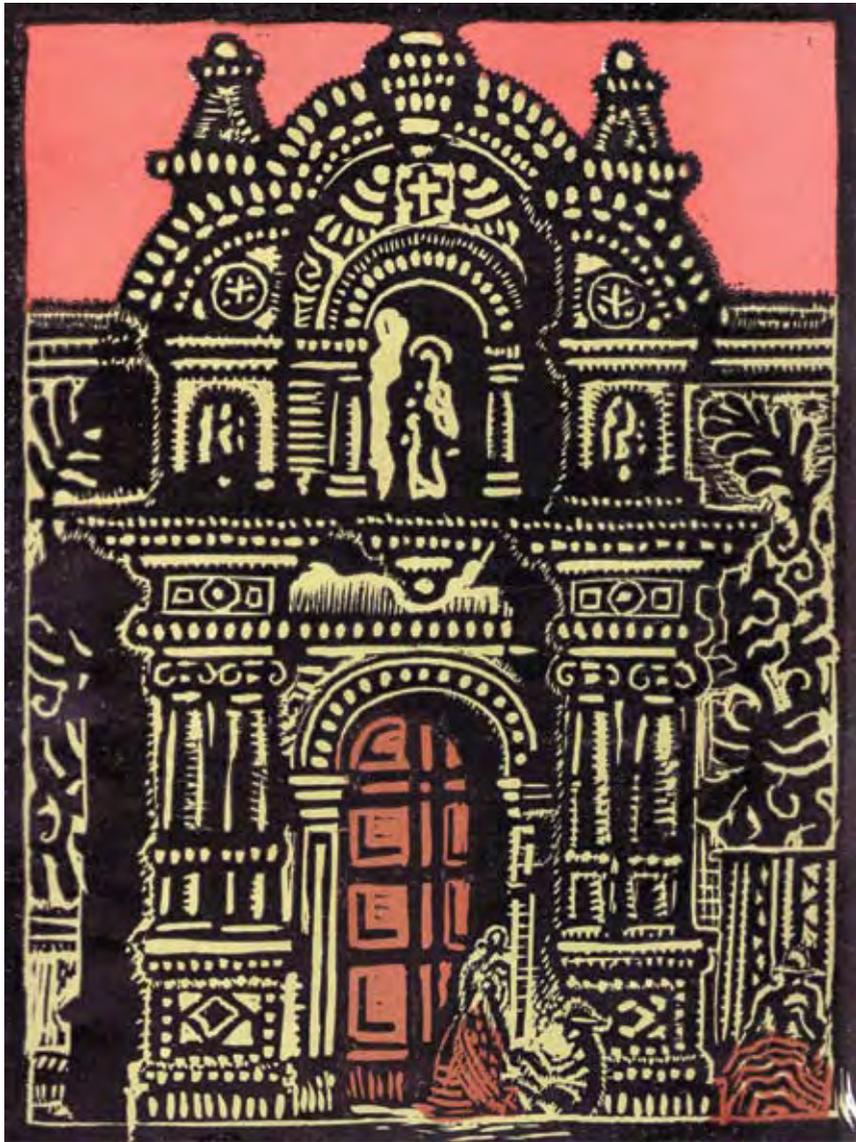
En cuanto a la rehabilitación del pasado colonial, esta publicación fue la encargada de llevar adelante en la ciudad un debate sobre dicho período que indudablemente lo ligaba a nuestra identidad nacional. La revista volvió a escena en 1923 con este objetivo bajo la dirección del poeta Fernando Lemmerich Muñoz y del artista Alfredo Guido, convirtiéndose, como lo plantea Adriana Armando, en “un canal privilegiado de recepción de los debates en torno a la singularidad cultural americana y el perfil nacional, sobre los que intentó configurar una perspectiva regional”.⁹ Bajo la influencia de las corrientes espiritualistas, nacionalistas e hispanistas del clima del Centenario, fue la evidencia de mayor calidad del primer nacionalismo cultural en la ciudad, “otorgando a Ricardo Rojas el rol de un autor faro y a *Eurindia* el de un programa de acción”.¹⁰ La línea americanista

7 Fernández, Sandra, “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)”, *Revista Tierra Firme*, N° 78, Caracas, Fundación Tierra Firme, 2002, pp. 229-247. Fernández, Sandra, *La Revista El Círculo o el arte del papel. Una experiencia editorial en la Argentina del Centenario*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Murcia, 2010.

8 Romero, Martha y Zuliani, Andrea, “Los salones de otoño de la ciudad de Rosario (1917-1918). Análisis de una fuente documental: los catálogos”, *III Jornadas de Arte y Universidad*, Centro de Estudios e Investigación de propuestas artísticas híbridas, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 2003, pp. 107-116.

9 Armando, Adriana, “Entre los Andes y el Paraná: *La Revista de 'El Círculo'* de Rosario”, *Cuadernos del Ciesal*, 2° Época, Año 4, N° 5, segundo semestre 1998, p. 79.

10 *Ibidem*.



Guido, Ángel, *Arequipeña*, xilografía en tres colores, en Noel, Martín S., “Durante el siglo XVII florece un tipo de arquitectura hispanoamericana”, *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, verano, 1924.

de la publicación encontraba en la herencia prehispánica y colonial del área andina su raíz estética.

La publicación de artículos de los intelectuales indigenistas cuzqueños como José Uriel García o Luis Valcárcel y las colaboraciones sobre la arquitectura hispanoamericana de Martín Noel o Ángel Guido muestran las redes establecidas con los intelectuales americanistas más importantes del momento.¹¹ Además sobresalían las ilustraciones, xilografías y aguafuertes de Alfredo Guido que reelaboraban los mitos de las culturas prehispánicas, las fotografías del Cuzco y La Paz y de las nuevas obras arquitectónicas del movimiento neocolonial.¹²

Paralelamente, entre los tópicos oficiales de los salones organizados por la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario (en adelante CMBA), el paisaje, encargado de representar nuestra identidad nacional, era el tema predilecto entre algunos retratos, animales y escenas costumbristas. Con respecto al pasado colonial, mucha de esta pintura de paisaje —especialmente la vinculada al norte argentino— mostraba edificios e iglesias de dicho período. Así, por ejemplo, fue constante en los mencionados certámenes la presencia de la francesa Léoni Matthys, con sus series de *gouaches*, realizadas a partir de documentadas reconstrucciones históricas del pasado colonial de Buenos Aires, las misiones jesuíticas y los pueblos del Alto Perú.

En los salones se incluyó también al arte decorativo gestado en la ciudad, utilizado como otro medio de expresión para transmitir la revalorización del pasado colonial y precolombino. A través de él y su consumo se intentó rescatar las viejas técnicas autóctonas regionales, valorizar el trabajo artesanal y lograr un diseño aplicado a la industria.¹³ Nuevamente, sobresalía aquí —y en el ámbito nacional en el Salón de Arte Decorativo— Alfredo Guido acompañado por José Gerbino, Luis Rovatti, Lelia P. Echezarreta y Esilda Olivé, con trabajos de

11 Uriel García, José, “El espíritu incaico y la cultura colonial”, *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, junio 1925. Valcárcel, Luis E., “Ars Inka”, *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, octubre 1925. Noel, Martín, “Durante el siglo XVII florece un tipo de Arquitectura Hispano Americana”, *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, verano, 1924. Guido, Ángel, “En defensa de Eurindia”, *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, otoño-invierno, 1924.

12 Armando, Adriana, “Ángel Guido: conquistas europeas y reconquistas americanas”, en Dávila, Beatriz (coord.) et al., *Territorios, memoria y relato en la construcción de identidades colectivas*, Rosario, UNR editora, Tomo I, 2004, p. 263.

13 Scocco, Graciela, “Arte decorativo. Apertura, reminiscencias, compromiso y renacimiento”, en Saavedra, María Inés (dir.), *La ciudad revelada. Lecturas de Buenos Aires: urbanismo, estética y crítica de arte en La Nación, 1915-1925*, Buenos Aires, Editorial Vestales, 2004, p. 132.



Alfredo Guido y Luis Rovatti. *Secreter*. Madera tallada y policromada, Rosario, ca. 1920. Colección Adriana Martínez Vivot.

alfarería, papeles pintados y mobiliario, basados en el estilo “calchaquí”, y destacados especialmente por la crítica que priorizaba al arte identificado con “el espíritu de la nación”.¹⁴

De esta forma, asociándose a esta corriente americanista, “El Círculo” y la CMBA asimismo incluyeron en sus actividades artísticas al arte colonial, estimulando de esta forma su coleccionismo entre los miembros de la burguesía local. En 1919 la CMBA proyectó sin resultados favorables una muestra de arte colonial y en 1923 “El Círculo” realizó en el Museo Municipal de Bellas Artes su “Salón de Arte Retrospectivo El Círculo”, dándole la posibilidad a los más notorios coleccionistas de mostrar entre la preeminencia del arte europeo pintura, imaginería y platería colonial de los siglos XVII y XVIII. De esta forma, en Rosario durante los años veinte, al igual que en el resto del país, se había desatado una “moda” o “auge por las cosas coloniales”.¹⁵ Este interés, sin dudas, se afianzó por la clausura del mercado de arte europeo a raíz de la Primera Guerra Mundial, estimulando el coleccionismo “criollo” interesado en la platería, la pintura colonial, el arte precolombino, los objetos gauchescos, los pintores viajeros del siglo XIX y los pintores de temática criolla.¹⁶

En torno al arte de la colonia se distinguían en Rosario las colecciones de Juan B. Castagnino, Julio Marc, Antonio Cafferata y de Firma y Odilo Estévez, notables miembros de esta elite intelectual que manifestaban su interés por la historia y por el arte a través de la formación de colecciones de diverso valor y composición.¹⁷ El primero era el coleccionista más afamado de la ciudad, su colección se destacaba en el país en el campo de los *old masters* por su extensión y calidad, aunque además despuntaba por su creciente compromiso con el arte argentino del momento.¹⁸ Asimismo, con una “buena representación en la

14 Alfredo Guido y José Gerbino habían obtenido la medalla de oro en el I Salón Nacional de Arte Decorativo de 1918.

15 “Don Juan B. Castagnino. Ayer en el Cementerio del Salvador se verificó el sepelio de sus restos”, *La Capital*, Rosario, lunes 20 de julio de 1925, p. 5.

16 Pacheco, Marcelo E., “Historia del Coleccionismo en Argentina”, *Algunos textos. 1993-1999*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti, s/f, pp. 104-110.

17 En la década del treinta, otra colección importante de pintura colonial fue la del arquitecto Hilarión Hernández Largaña que se hizo pública en 1936 en un ciclo de exposiciones organizado por CMBA. Cf. Comisión Municipal de Bellas Artes, *Octava exposición de artes plásticas: pintura colonial sud-americana. De la colección del arquitecto Hilarión Hernández Largaña*, Rosario, 7 al 25 de julio de 1939 (cat. exp.).

18 Cf. Montini, Pablo, “De Génova a Rosario: la primera etapa de la colección artística de Juan B. Castagnino”, en Dávila, Beatriz (coord.), *et al.*, *III Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad* [CD-ROM], Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 2004.

colección”, Castagnino rescató el arte americano en sus aspectos decorativos, mostrando cuan vinculados estaban con ellos los conceptos de síntesis y fusión planteados por Rojas.¹⁹ Así lo demostró en el mobiliario de su estudio, donde se imponía “la interesante estantería hecha a base del estilo colonial jesuítico, tan rico en elementos aborígenes”.²⁰ Aunque no sólo “rindió un medido culto elegante a la vieja platería y tuvo atenciones cariñosas para con el mueble evocador”, también seleccionó tejidos incaicos y alfombras catamarqueñas; “huacos de plata y yuros calchaquíes”, tallas y pintura colonial.²¹ La elección de estas piezas artísticas se correspondía con la importancia que adquirieron los motivos americanos en las artes decorativas y aplicadas por esos años. La síntesis euríndica se ponía claramente de manifiesto en los marcos coloniales elegidos para muchas obras europeas de su colección.²²

En cambio, Julio Marc había “dedicado preferentemente atención a los objetos americanos y especialmente argentinos”, contando con mobiliario, pintura, imaginería, platería y numismática del período virreinal.²³ Las dos últimas eran las de mayor predilección, la platería ocupó el cuerpo central de sus colecciones artísticas e históricas. La colección de mates era, al promediar la década de 1920, una de las más completas del país, sobrepasando las 200 piezas.²⁴ En cuanto a la numismática, conservó una larga serie de medallas publicando distintos estudios históricos sobre las mismas. Entre ellas figuraban las Juras de proclamación real de los reyes de España en América o las correspondientes a la conmemoración de la tentativa de toma de Cartagena por el Almirante Edward Vernon en 1741.²⁵

19 “Coleccionistas rosarinos. Juan B. Castagnino”, *La Semana Gráfica. Ilustración Semanal Argentina*, Rosario, Año 1, N° 2, 23 de septiembre de 1922, s/p.

20 “Interiores rosarinos”, *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, verano, 1924, p. 33.

21 “Don Juan B. Castagnino. Ayer en el Cementerio del Salvador se verificó el sepelio de sus restos”, *loc. cit.*, p. 5.

22 Los marcos coloniales o los que imitaban su estilo fueron consignados en el inventario del Museo Municipal de Bellas Artes luego de su donación en 1925. Se encontraban presentes en su retrato, en *La niña de la rosa* y en *Chola desnuda* realizados por Alfredo Guido. También se hallan en varias de las pinturas europeas como *La Sagrada Familia* atribuida a Mabuse (Jan Gossaert), *Un Evangelista* de El Greco, *Auto-retrato* de Maarten van Heemskerck.

23 “Coleccionistas rosarinos. Colección del Dr. Marc”, *La Semana Gráfica. Ilustración Semanal Argentina*, Rosario, Año 1, N° 1, 15 de septiembre de 1922, s/p.

24 AA.VV., *Platería americana*, Rosario, Asociación Amigos del Museo Histórico, 1986.

25 Cf. Marc, Julio, “La guerra y la paz en la numismática americana colonial”, *Academia Nacional de la Historia*, Publicaciones de la Filial Rosario, N° 18, Rosario, 1945; *La moneda colonial argentina (1776-1813)*, Rosario, Romano, 1946 y *El escudo argentino en la moneda*, Rosario, 1943.



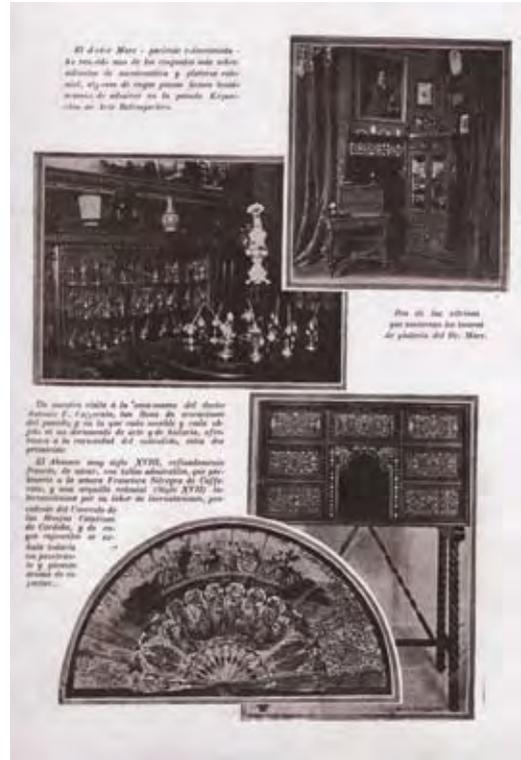
El Círculo, Salón de Arte retrospectivo, Rosario, 1923. Diseño de cubierta: Alfredo Guido (cat. exp.). Colección particular.



“Interiores rosarinos”, *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, verano, 1924, p. 33. Colección Juan B. Castagnino.



“Interiores rosarinos”, *La Revista de “El Circulo”*, Rosario, verano, 1924, p. 35.
Colección Juan B. Castagnino.



“Interiores rosarinos”, *La Revista de “El Circulo”*, Rosario, verano, 1924, p. 36.
Colección Julio Marc y Antonio Cafferata

En tanto, la colección de Antonio Cafferata tenía “la particularidad de constituir una agrupación heterogénea de objetos donde lo homogéneo era su valor histórico, si bien referido a diferentes momentos de la historia nacional o colonial (a excepción de la sección numismática, representada por las medallas papales y las de arte francés) y algunos objetos más exóticos, fenicios y egipcios”, sobresalían también en ella pinturas coloniales del siglo XVII y XVIII, imaginería, platería y armas del mismo período.²⁶ Los Estévez, en cambio, bajo el asesoramiento de Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, poseían una amplia colección de arte europeo con un perfil marcadamente hispano, destinada a cumplir en mayor medida una función decorativa. En ella se destacaba una valiosa serie de platería colonial del siglo XVIII proveniente de las encumbradas colecciones porteñas especializadas en el arte suntuario colonial que se dispersaron en el mencionado período.²⁷

A pesar de esta incipiente demanda de bienes artísticos coloniales, el arte europeo tenía primacía entre las elecciones artísticas de la burguesía local, ya que encontraban en él las marcas de “distinción” y los lazos identitarios con la patria de sus “mayores”. Aunque la inclusión de objetos de la época colonial en las colecciones rosarinas fue aprovechada rápidamente por las casas de venta —como la sucursal rosarina de la galería Witcomb que realizó una exposición de arte colonial en 1923 y que en 1928 organizaría otra para el Salón Leonardo—, esto no llegó a constituir un mercado de arte para bienes de dicho período. Estos coleccionistas buscaron piezas artísticas, documentos y material bibliográfico en las antiguas instituciones eclesiásticas que contaban con dichos antecedentes. En las colecciones rosarinas se hallaban obras que provenían del Convento franciscano de San Carlos de la vecina localidad de San Lorenzo, de las iglesias de Santa Fe o de los centros jesuitas de la provincia de Córdoba, obtenidas mediante canjes o intercambios que resultaron muy beneficiosos en lo económico para los coleccionistas y aficionados, mostrando, además, la escasa estima que tenía este arte para los miembros de dichas instituciones.²⁸

26 Príncipe, Valeria, “El museo antes del museo. La colección del Dr. Antonio Cafferata”, en Artundo, Patricia y Carina Frid (eds.), *Coleccionismo de arte en Rosario: colecciones, mercado y exposiciones, 1900-1970*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2008.

27 Dell’Aquila, Analía V., “La hispanidad en el gusto artístico de la burguesía rosarina. El caso de la colección Estévez, 1920-1930”, *ibidem*.

28 Entre otros, Julio Marc obtuvo del Convento franciscano un salterio, una mesa con imágenes en alabastro del siglo XVIII de la ciudad de Córdoba que había pertenecido al obispo Orellana y un sagrario que formaba parte de la capilla de las misiones jesuíticas de San Miguel a orillas del río Carcarañá. Estas

A R Q U I T E C T U R A



Dentro del pensamiento curiódico—admirablemente concretado por Ricardo Rojas—y bajo cuya influencia se orientan la pintura y la música actuales, vemos surgir nuevas formas arquitectónicas, inspiradas en el colonial y lo incógnito aborigen, que han sufrido la transfiguración de visiones modernas conservando el ritmo originario impuesto por la raza y el paisaje, y sin alterar el canon griego: el concepto de gracia, eterno.

ARQUITECTO ANGEL GUIDO
CLUB GIMNASIA Y ESGRIMA



ARQUITECTOS ANGEL GUIDO y C. DE LA RUA
CASA PARTICULAR (Barrio Esmeralda)

En correspondencia con este clima de ideas, el grupo de intelectuales rosarinos insertos en las diversas instituciones culturales y órganos de gobierno aprovecharon el vacío de una ciudad sin pasado haciéndose cargo de la construcción del relato histórico sobre sus orígenes. Ligándola, primero, a los acontecimientos más visibles de la historia independiente, como la Batalla de San Lorenzo o la Creación de la Bandera, pasaron a reapropiarse y reconstituir tanto el pasado urbano como el espacio fundacional de la ciudad. Esta recuperación del pasado llevó, finalmente, a la Municipalidad en 1925 a sancionar una ordenanza que fijaba el día oficial para la conmemoración de dos siglos del surgimiento de la ciudad, motivando una serie de actos y festejos de gran convocatoria.²⁹

Para dicha celebración el historiador Dr. Calixto Lassaga y el coleccionista Dr. Antonio Cafferata elaboraron un ambicioso plan con el que pretendían construir un complejo museográfico que debía contar con dos secciones: una para el Museo Municipal de Bellas Artes y otra para “el gran museo zoológico, étnico, arqueológico, colonial-histórico”.³⁰ Nuevamente, aparece aquí, la revalorización del pasado virreinal denostado por la todavía vigente historiografía liberal. 1725, el supuesto año de fundación de la ciudad hizo que las representaciones artísticas del período colonial tuvieran una marcada presencia en los actos del bicentenario. Así, por ejemplo, en la cripta de la catedral se construyó un camarín para la Virgen del Rosario –patrona de la ciudad– diseñado por los arquitectos José Gerbino y Leopoldo Schwarz en una fusión decorativa que pretendía evocar “las obras maestras religiosas del pasado glorioso del coloniaje” tomando

piezas que hoy forman parte del patrimonio del Museo Histórico Provincial de Rosario fueron canjeadas, como el mismo Marc lo relató a sus colaboradores, por botellas de whisky. En Oliveira Cezar De, Eduardo, *El Dr. Marc y sus amigos*, Asociación Amigos Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”, Rosario, 1999, p. 26.

29 Cf. Milanesio, Natalia, “Del poblado precario a la ciudad opulenta: representaciones del pasado urbano y debate historiográfico en la década de 1920 en torno al surgimiento de Rosario”, en Dávila, Beatriz (coord.) et al., *Territorio, memoria y relato en la construcción de identidades colectivas*, tomo III, Rosario, UNR editora, 2004, pp. 293-303.

30 Nota de la Junta Ejecutiva de los festejos del Segundo Centenario de Rosario al Intendente Municipal Dr. Manuel Pignetto. Rosario, 25 de agosto de 1925. Aunque este amplio proyecto obtuvo el respaldo del gobierno provincial –que donó la bandera del batallón Centeno y una suma importante de dinero– y del intendente municipal, no pudo efectivizarse por la oposición de la CMBA que sintió amenazada su autonomía ante el carácter ecléctico del nuevo museo. Bajo estas circunstancias, la CMBA salió en busca de un terreno para construir su museo, hasta que a finales de 1925 se acepta la propuesta de Ángel Guido, no sin debates, de ubicarlo en Av. Pellegrini entre Bv. Oroño y Alvear. Sobre este cambio de ideas ver: Vila Ortiz, Rubén, “Artes plásticas: El museo”, *Argos*, Año I, N° 1, Rosario, enero de 1926, p. 11 y “Temas edilicios: La ubicación del Museo de Bellas Artes”, *El constructor rosarino*, Año II, N° 41, Rosario, 1 de marzo de 1927, pp. 53-54.

elementos de la capilla doméstica de los jesuitas de Córdoba, de la iglesia de San Francisco y de los jesuitas de Santa Fe, de la catedral de Córdoba y de la iglesia de San Francisco de Corrientes.³¹

Por aquellos años, la reelaboración y recuperación de las prácticas artísticas y modelos estilísticos del período de la dominación hispana también ocupaba a la arquitectura. Como bien lo ha planteado Ramón Gutiérrez, fue en este momento “cuando se reflexiona teóricamente sobre la arquitectura en forma sistemática. Es una época en la que se estudia y se descubre el país, su patrimonio cultural tanto en arquitectura, escultura, pintura y artes suntuarias, ya que durante el siglo XIX, con su postura historicista, se había arrasado con lo anterior del lugar por ese deseo de olvidar la historia pasada y reflejarse en lo que estaba de moda en Europa”.³² Rosario no queda al margen de este movimiento, porque uno de los mayores exponentes, Ángel Guido, residía en la ciudad diseñando y proyectando residencias que descubrían y revalorizaban los valores de la arquitectura colonial surandina.

El primer contacto con el ideario estético americanista lo recibió de su hermano Alfredo, quien ante la imposibilidad de concretar en 1915, debido al estallido de la Primera Guerra Mundial, el “Premio Europa” otorgado por el Gobierno Nacional, decidió utilizar el dinero de la beca para viajar por Sudamérica, recorriendo que marcó su precursora vocación americanista plasmada en su amplia obra como pintor, ceramista, grabados, ilustrador y muralista. En tanto, Ángel amplió su interés por lo americano al formarse, imbuido de los postulados de la Reforma Universitaria, como ingeniero civil y arquitecto en la Universidad Nacional de Córdoba. Se instaló en Rosario en 1921, donde comienza a proyectar sus obras bajo los cánones de la arquitectura neocolonial. Esto le brindaba un perfil diferenciado, tal como lo consignaba *La Revista de El Círculo* en 1923:

Como Arquitecto e Ingeniero Civil, la más alta prosapia universitaria, Ángel Guido es un renacentista. Rejuvenecedor de lo arcaico: un espíritu profundamente constructivo, de grandes

31 Además, el santuario-camarín fue adornado con elementos litúrgicos y exvotos del siglo XVIII americano. Entre los donantes de dichas piezas, se destacó nuevamente el Dr. Antonio Cafferata con piezas de plata del siglo XVIII. *Recuerdo de la inauguración y bendición del santuario camarín*, Rosario, La Velocidad Ed., 1925, s/p.

32 Gutiérrez, Ramón, “Período 6; integración nacional (1914-1943). El Renacimiento Colonial”, *Documento para una historia de la arquitectura argentina*, Buenos Aires, Editorial Summa, 1980, pp. 151-162.



Guido, Ángel, *La arquitectura Hispanoamericana a través de Wölfflin*, Rosario, Edición del autor, 1927. Biblioteca Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”.



Guido, Ángel, *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Rosario, Edición del autor, 1927. Biblioteca Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”.



Arquitectura. Rosario, a. 1, n. 5, mayo 1927. Diseño de cubierta: Alfredo Guido. Biblioteca Hilarión Hernández Larguía, FAPyD, UNR.



Guido, Ángel, *Definición de la reforma universitaria*, Rosario, edición del autor, 1932. Colección particular. (Trabajo publicado en el diario La Capital de Rosario, en el transcurso de los meses de junio y julio de 1932).

proyecciones, con inquietudes clásicas. Rosario, la ciudad de los engendros de albañilería, ya le debe varias obras serias, entre otras y como ejemplo típico el Club de Gimnasia, de un “colonial” aligerado por su gracia instintiva, y que en el desconcierto de nuestra edificación, es una noble nota arquitectónica.³³

En el espacio académico, como profesor en la carrera de Ingeniería de la Facultad de Ciencias Matemáticas y partícipe de la creación de la carrera de Arquitectura, se convierte en un significativo referente teórico de la “Restauración Nacionalista” en arquitectura con la publicación de sus estudios e investigaciones.³⁴ Fue, sin dudas, quien adoptó de modo más sistemático el modelo aportado por Rojas mediante la incorporación de la noción de síntesis o fusión de lo hispano-indígena, pretendiendo aplicarla de manera científica a través de la inclusión en sus planteos historiográficos de los postulados de la escuela de historia del arte de Viena. Su apoyo en el método de análisis visibilista de Heinrich Wölfflin, que rápidamente se convertiría en un activo divulgador, le sirvió como plataforma superadora del positivismo, el materialismo histórico y el idealismo. Además de aportarle nuevas herramientas y definiciones como la relectura de Wölfflin sobre el barroco, le otorga nuevas calificaciones a la arquitectura colonial americana, conjuntamente a la constitución de un aparato crítico con el cual podía enfrentarse a la “arquitectura de los nuevos ricos” de las ciudades portuarias argentinas y al funcionalismo y la estandarización que alejaban al arquitecto del arte para someterlo a la tecnología.³⁵

Así, en 1924, cuando comienza a dictar la materia de Historia de la Arquitectura, salió “En Defensa de Eurindia” reivindicando la búsqueda de un “espíritu

33 Guido, Ángel, “La cristianización de las formas”, *La Revista de El Círculo*, Rosario, primavera, 1923, p. 35.

34 Por “arquitectura neocolonial” entendemos al conjunto de teorías, proyectos y construcciones que en las primeras décadas del siglo XX, tomaron como modelo las obras producidas durante el período de la dominación hispana en América. *Cf.* Liernur, Jorge Francisco, “¿Arquitectura del Imperio español o arquitectura criolla? Notas sobre las representaciones ‘neocoloniales’ de la arquitectura producida durante la dominación española en América”, *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas “Mario J. Buschiago”*, N° 27-28, UBA, Buenos Aires, 1992.

35 Para estos aspectos de la producción de Guido, *cf.* Telesca, Ana M., Malosetti Costa, Laura y Siracusano, Gabriela, “Impacto de la moderna historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentina”, en *(In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, 1999; Funes, Ofelia, “La Kunstville y la segunda emancipación americana”, *Europa y Latinoamérica. Artes visuales y música, III Jornadas de Estudios e Investigaciones* [CD-ROM], Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, UBA, Buenos Aires, 1999.

telúrico”, con un texto programático que se oponía a los grupos vanguardistas porteños –de la revista *Martín Fierro*–, sostenedores del origen cosmopolita de los argentinos.³⁶ Siguiendo estos objetivos, en el ámbito universitario propuso una ampliación de los planes de estudios de las facultades de arquitectura, con la introducción de un curso especial sobre Historia de la arquitectura y Ornamentación Americana pre y post colombina y la creación de un Instituto Nacional Arqueológico de Arquitectura Americana, para inventariar la arquitectura colonial y prehispánica de Argentina, Bolivia, Perú y Ecuador.³⁷

Las ideas de fusión y síntesis del pensamiento de Rojas fueron revitalizadas por Guido luego de su viaje por el área andina publicando al regreso su mayor tesis: *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial* (1925), ideas que se deslizan desde sus primeros proyectos arquitectónicos.³⁸ En 1927 presentó en el III Congreso Panamericano de Arquitectos sus investigaciones históricas en *La arquitectura Hispanoamericana a través de Wölfflin* y sus tesis técnico-culturales en *Orientación espiritual de la arquitectura en América*.³⁹ Durante ese año, se hace cargo de la edición y dirección de la revista *Arquitectura*, órgano del Centro de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe y la Sociedad de Arquitectos de Rosario, lo que le permitió propagar sus ideas en las editoriales y en las dos principales secciones: “Arte Colonial, Arquitectura y Arte Decorativo” y “Arte Moderno Europeo, Arquitectura y Arte Decorativo”. Guido fue el promotor de la revista, director-editorialista, diagramador, dibujante y articulista.

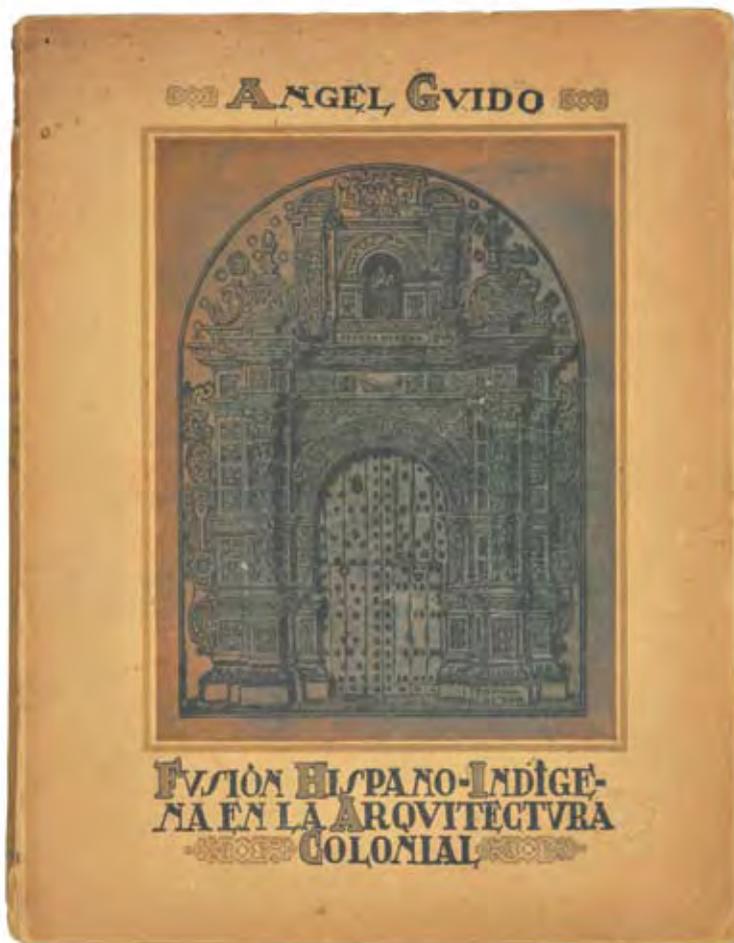
Otra faceta destacable fue su destreza como dibujante, desde sus aguafuertes de las fachadas de las iglesias surandinas hasta las viñetas de diversos temas (flores, carabelas, sirenas, vírgenes, retablos) que combinando arquitectura colonial con elementos indígenas utilizó en los pequeños libros que diseñó y editó en Rosario entre 1927 y 1930 y en las obras que presentó en los certámenes artísticos en Rosario y Buenos Aires. La estrecha relación con la escena artística desde su

36 Guido, Ángel, “En defensa de Eurindia”, *op. cit.*

37 Ángel Guido fue Profesor titular de Arquitectura II desde 1921, de Historia de la Arquitectura desde 1924 y de Urbanismo desde 1934 de la Universidad Nacional del Litoral, vicedecano en 1935, y desde 1936 hasta 1947 profesor adjunto de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Finalmente, durante el período 1949-1950 fue rector de la UNL. Cf. Adagio, Noemí, “¡Hay que salvar a la arquitectura que se hizo ateal! Ángel Guido y su apuesta a la dimensión artística de la disciplina”, *Block*, N° 1, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, agosto de 1997, pp. 34-42.

38 Guido, Ángel, *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, Rosario, La Casa del Libro, 1925.

39 Guido, Ángel, *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin*, Rosario, Edición del autor, 1927 y *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Rosario, Edición del autor, 1927.



Guido, Ángel, *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, Rosario, La Casa del Libro, 1925. Prólogo de Martín Noel. Biblioteca Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc".



Guido, Ángel, "Proyecto Palacio de Correo", Rosario, circa 1927. Archivo Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc". Donación Wladimir C. Mikielievich.



Avalle, Victor M., "Residencia y casa de renta. Propiedad del Dr. Teodoro Fracassi", *El constructor rosarino*, Rosario, a. II, n. 47, septiembre 1927, p. 19. Biblioteca Hilarión Hernández Larguía, FAPyD, UNR.



Premio

Perspectiva

Ángel Guido

Guido, Ángel "Ante proyecto concurso Museo Municipal de Bellas Artes. 2º premio", en *El constructor rosarino*, Rosario, año III, n° 60, octubre 1928, p. 19. Biblioteca Hilarión Hernández Larguía, FAPyD, UNR.

profesión se puso de manifiesto en 1928 con la participación en los concursos de anteproyectos para la construcción de las sedes del Museo Nacional de Bellas Artes y del Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario en los que obtuvo en ambos el segundo premio.⁴⁰

La segunda mitad de la década de 1920 fue la etapa más próspera de su producción arquitectónica, en la que se destacan la construcción de su propia casa, la residencia y casa de renta del Dr. Teodoro Fracassi en Rosario y la vivienda de su “maestro” Ricardo Rojas en la ciudad de Buenos Aires, adscribibles a lo que él mismo definiera como esa “forma moderna de la arquitectura colonial, especialmente peruana y boliviana, denominada ya hispano-incaica”.⁴¹ Considerando al continente americano como una reserva que se opone a la deshumanización del arte —resultante del avance de la civilización tecnológica—, con estas obras, creía posible insertar en el paisaje urbano “portuario” las doctrinas arquitectónicas de la “Restauración Nacionalista”. Para María Isabel Baldasarre, el estilo arquitectónico aplicado y su programa decorativo “son muestras significativas de la pretensión global que tuvo un proyecto americanista que buscó abarcar todos los ámbitos y usos de la vida cotidiana”.⁴² Este esquema se desarrolla ampliamente en la residencia de Fracassi en una fusión decorativa que apelaba al diseño hispánico, indígena, morisco y *Art-Déco* destacándose las esculturas de Luis Rovatti, las cerámicas de José de Bikandí y Alfredo Guido y los vitrales de Salvador Buxadera.⁴³ Sin embargo, es el mural del comedor realizado por Alfredo Guido, con la representación de la zona del lago Títicaca a partir de sus paisajes, de las vestimentas, fiestas y costumbres de sus habitantes, donde se explicita ampliamente el ideario estético del grupo de artistas liderado por los Guido.⁴⁴ En la casa de Rojas, el afán historicista del comitente derivó en un *collage* de “citas”

40 Cf. “Concurso de anteproyectos para el edificio del Museo Nacional de Bellas Artes: anteproyecto Ángel Guido”, *Revista de arquitectura*, Año XIV, N° 94, Buenos Aires, octubre de 1924, pp. 457-463; “Concurso de anteproyectos para el edificio del Museo Municipal de Bellas Artes”, *El constructor rosarino*, Año III, N° 60, Rosario, octubre 1928, pp. 19-23.

41 Guido, Ángel, *Arquitectura*, Rosario, n° 4, abril de 1927, p. 24.

42 Baldasarre, María Isabel, “Nacionalismo, modernidad y trayectorias concluyentes: Rosario 1910-1925”, en Siegrist, Lila *et al.*, *Annuario. Registro de acciones artísticas, Rosario 2010*, Rosario, 2011, p. 64.

43 Avalué, Víctor M., “Residencia y casa de renta: propiedad del Dr. Teodoro Fracassi”. *El constructor rosarino*, Órgano oficial de la Sociedad de Ingenieros, Arquitectos, Constructores de obras y anexos, Año I-II, N° 47, Rosario, septiembre 1927, pp. 17-38, ilustraciones y planos.

44 Armando, Adriana, “Desnudos europeos, atributos americanos: *Chola desnuda* de Alfredo Guido”, *I Jornadas de Estudios sobre Rosario y su región* [CD-ROM], Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 2004.

prehispanicas, españolas e hispanoamericanas, comenzando por su fachada que representaba a un icono de la historia nacional, la demolida Casa de Tucumán donde se había declarado la Independencia del país.⁴⁵

La colección “Guido”

Su vida, toda ella, se contiene en dos fronteras definidoras: de creación una, de investigación otra. Un fluir expansivo le rige, multiplicándole en un esfuerzo diuturno. Escruta, organiza, viaja, construye edificios, publica obras orgánicas, dicta cursos universitarios, pronuncia conferencias aquí y en el extranjero, polemiza, escribe ensayos en revistas, artículos en periódicos, forma colecciones de arte, determinando su procedencia y estilo –tarea ardua entre todas, de saber alquitarado–; y entre esto y aquello, el urbanista afirmándose en un magnífico golpe de ala: aludo al plan regulador de Rosario de Santa Fe.

José León Pagano, “Prólogo”,
Concepto moderno de la historia del arte, de Ángel Guido, 1936

La preocupación por definir lo nacional ante la presencia masiva de la inmigración europea, la urbanización acelerada y la consecuente aparición de nuevas clases sociales continuaron siendo parte, en los años treinta, de los problemas sobre los cuales se tejieron las diversas vertientes del nacionalismo cultural. Sin embargo, esta década se inicia en la Argentina, mostrando los límites de la democracia liberal, con el golpe de Estado del 6 de septiembre de 1930, dando paso al predominio del nacionalismo más conservador con la reivindicación de las tradiciones hispánicas y de la actuación de la iglesia católica en América.

En tanto, los historiadores, los intelectuales, el Estado y los partidos políticos que reflexionaban sobre las características nacionales en trabajos que siempre

45 Ángel Guido y Ricardo Rojas cultivaron una estrecha amistad que se puede comprobar en la correspondencia que se halla en el archivo del Museo Casa Ricardo Rojas. La mutua estima se pone en evidencia en las diversas dedicatorias que se tributaron en sus publicaciones. En 1930 Rojas le dedicó su obra *Silabario de la decoración americana* “en testimonio de admiración y recuerdo de amistad”, nominándolo como el “arquitecto de Eurindia” y Guido en la segunda edición de *Redescubrimiento de América en el Arte*, además de colocarlo junto a Wölfflin como a uno de sus maestros, publicó a modo de prólogo una afectuosa carta que Rojas le envió para felicitarlo por el libro. La relación ocupó a ambas familias, Alfredo Guido ilustró la primera edición de *Eurindia* y trabajó junto a su hermano en la decoración de la casa. En 1939 Ángel Guido diseñó la escenografía y el vestuario de su obra de teatro *Ollantay. Tragedia de los Andes* y en 1943 de *La Salamanca*, ambas ejecutadas en el Teatro Nacional de Comedias.



[Anónimo]. *Ángel Guido y Ricardo Rojas en las obras de la casa de este último*, fotografía, Buenos Aires, ca. 1927.
Colección Adriana Martínez Vivot.

incluían el análisis histórico, parecían entender en estos años que el pasado podía tener respuestas sobre la crítica situación del presente. Así, se dio paso a la profesionalización e institucionalización de las prácticas historiográficas en las que el Estado ocupó un lugar central en el intento por definir su “memoria”, abriendo el camino para la creación de academias y museos históricos, la definición de los símbolos y fechas patrias y la revalorización de los restos y monumentos del pasado de la nación.⁴⁶

En este contexto, el nacionalismo cultural ocupó diversas tribunas, en las cuales puso a debatir e introducir sus ideas. El diario *La Prensa* de la ciudad de Buenos Aires, con su sección dominical ilustrada, constituyó uno de los órganos institucionalizados más importantes de la vida intelectual y artística argentina cumpliendo en el ámbito de nuestra cultura un papel orientador y formativo durante toda la década del treinta. Se incluían notas sobre la actualidad del campo artístico argentino, investigaciones históricas de renombrados investigadores nacionales e internacionales, imágenes de las colecciones artísticas públicas y privadas más destacadas del país, e iconografía de los principales patriotas, entre otros temas.⁴⁷

Con un marcado sesgo americanista, en sus páginas sobresalían los temas vinculados al arte prehispánico dando cuenta de los últimos rescates arqueológicos y al arte colonial con los aportes de sus más renombrados especialistas.⁴⁸ Entre

46 Cattaruzza, Alejandro, “Descifrando pasados: debates y representaciones de la historia nacional”, en Cattaruzza, Alejandro (Dirección del tomo). *Nueva historia argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Tomo VII, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001, pp. 429-476. Blasco, Elida, “Los museos históricos en la Argentina entre 1889 y 1943”, [CD-ROM] *IX Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Tucumán, 2007.

47 Desde las páginas de *La Prensa* se puede comprender la relevancia del coleccionismo de arte colonial de la década del 30 mediante las imágenes publicadas de las bibliotecas, los gabinetes numismáticos y arqueológicos, las secciones de oplotecología, las exposiciones y las colecciones de arte, mobiliario, imaginería y platería que reflejaban el problema de la identidad nacional enmarcada en la dimensión americana. La promoción del coleccionismo privado, como consumidor y medio para circular los bienes artísticos e históricos, ahora accesible a un público más amplio, convirtió a sus colecciones en modélicas, estimulando la expansión del mercado. Muchas de ellas, como sucedió con la de Julio Marc, se irían transformando en públicas por la acción de sus propietarios al colocarse al frente de las políticas estatales de creación de museos desde mediados de los 30. Cf. Pacheco, Marcelo, “Historia cronológica de Amigos del arte: 1924-1942”, en Artundo, Patricia y Pacheco, Marcelo (eds.), *Amigos de Arte 1924-1942*, Buenos Aires, Fundación Eduardo Constantini, 2008.

48 Además de las contribuciones de Guido sobre la arquitectura colonial del área surandina se encontraban las investigaciones sobre el arte prehispánico y colonial de Luis E. Valcárcel, José Uriel García, Héctor Gresbelín y Leo Pucher. Entre las colecciones privadas que evidenciaban un profundo apego por la platería, mobiliario, numismática, imaginería y pintura colonial sobresalían la de Victoria Aguirre, Luis

estos, el ensayista e historiador cuzqueño José Uriel García inició con sus colaboraciones la tarea de revalorización de la pintura colonial que se enmarcaba en un programa socio-político más amplio contenido en su obra *El Nuevo Indio*.⁴⁹ En sus notas buscó “apreciar bajo otro prisma” la importancia de la pintura colonial apelando a una oposición que creía reflejada en todos los aspectos culturales entre clases dirigentes de origen español y el pueblo de origen indígena. De allí la estimación de la “pintura del bajo pueblo” por sobre la pintura de “copistas e imitadores” y de la pintura “criolla”.⁵⁰

Las ideas del líder del movimiento neoindigenista peruano fueron tomadas por Ángel Guido, quien siguió, corrigió y amplió sus informes y apreciaciones apoyándose, a su vez, en el cuerpo doctrinario aportado por Ricardo Rojas. Así, en 1930 publicó un trabajo donde el mito de Eurindia fue explícitamente utilizado como herramienta historiográfica y que dio lugar a la demarcación de una categoría histórico-artística nueva, la de “estilo criollo” o “estilo mestizo”, cuyo centro se situaba en las costas del lago Titicaca mientras que su influencia se hacía llegar hasta Quito por el norte y Córdoba por el sur.⁵¹ Este arte que se gestaba a espaldas del arte oficial importado de España, en las capillas e iglesias de los pequeños poblados, fue examinado por Guido en sus formas decorativas aplicando el método visibilista de Wölfflin, por el cual descubría que, desde finales del siglo XVII y durante el XVIII, los artistas indígenas habían introducido un geometrismo, un “linealismo” autóctono en las formas “abiertas”, pintorescas, confusas, “no lineales” de la arquitectura barroca española. En esta contradicción que nacía de la “imitación simple o ingenua” para pasar a la “voluntad de forma criolla” residía para Guido la originalidad de las obras del estilo mestizo,

García Lawson, Gustavo M. Barreto, José Miguel, Mercedes Guerrico de Bunge, Alberto Gowland, Alfredo y Celina González Garaño. En tanto, los museos, como el Museo Municipal de Buenos Aires, el Museo Histórico Nacional, el Museo Isaac Fernández Blanco, el Museo Colonial e Histórico de Luján, mostraban en sus salas, exposiciones y adquisiciones un perfil claramente interesado en el arte colonial. Las instituciones eclesíásticas de Buenos Aires y los centros jesuitas de Córdoba, fueron erigidos como “monumentos” del período colonial por su arquitectura y sus amplias colecciones de “antigüedades”. Sobre estas colecciones ver: Navarro, Ángel y Tedín Uriburu, Teresa, *Lucrecia Oliveira Cézar de García Arias y el coleccionismo de arte en la Argentina*, Buenos Aires, FADAM, 2007.

49 Uriel García, José, *El nuevo indio. Ensayos indianistas sobre la tierra surperuana*, Cuzco, Editorial H. G. Rozas, 1930.

50 Uriel García, José, “Notas sobre la pintura colonial del Cuzco”, *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de mayo de 1937, segunda sección, p. 1.

51 Guido, Ángel, *Eurindia en la arquitectura americana*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1930.

“incipiente, terco e informe” en el siglo XVI, “más consciente, algo más flexible, pero aún indeciso” en el XVII, “brillante y excluyente” en el XVIII, para terminar tiñendo “el arte popular de tierra adentro” en el XIX.⁵²

Para desarrollar esta nueva categoría, Guido había realizado sucesivos viajes al área andina, tal como lo documentan sus grabados, dibujos y fotografías de las obras arquitectónicas más emblemáticas del estilo mestizo.⁵³ Acompañado por su hermano Alfredo –quien iba en busca de restos arqueológicos que le sirvieran de inspiración y modelo para desarrollar nuevas formas decorativas y temas para su pintura–, fue recolectando una serie de pintura colonial fuertemente influenciada por el estilo “mestizo popular” que intentaba definir y que a su llegada al país, además de darle la posibilidad de formar su propia colección de pintura y de vender algunas otras entre sus amigos, le permitiría ampliar sus estudios en pintura.⁵⁴

La primera exposición pública de esta colección de “Pintura Colonial Sud Americana” se realizó en agosto de 1932 en el salón de la CMBA de Rosario, donde se exhibieron 64 pinturas en las que se hallaban representadas las escuelas limeña, cuzqueña, quiteña, potosina y criolla de los siglos XVII y XVIII.⁵⁵ La muestra contenía un sentido pedagógico, como bien lo planteaba Guido en el catálogo de la misma, porque era difícil guiar al aficionado en ese “delicado problema

52 Guido, Ángel, “El estilo mestizo o criollo en el arte de la colonia”, en Academia Nacional de la Historia (Junta de Historia y Numismática Americana), *Actas del II Congreso Internacional de Historia de América*, Tomo III, Buenos Aires, 1938, pp. 475-476.

53 Así se evidencia en el aguafuerte realizado en 1927 del “Frontispicio de la iglesia de San Lorenzo de Potosí”, publicado en la obra de Miguel Solá, *Historia del arte hispano-americano*, Barcelona, Editorial Labor S.A., 1935, p. 182, fig. 82. También existe otro aguafuerte de la “Catedral del Puno” de 1930. Ambos en la colección del MHP.

54 En 1962, Elvira Rafuls, viuda del constructor de las obras más emblemáticas de Guido en la ciudad, Víctor M. Avallé ofrecía por 100.000 pesos a las autoridades del Museo Histórico un “cuadro colonial” del siglo XVIII que había pertenecido a la “pinacoteca” de su marido. Para demostrar su valor artístico confirmaba que la tela había sido traída “del Cuzco por el Ingeniero don Ángel Guido hace aproximadamente veinticinco años”, poniendo en evidencia que éste, además de coleccionarla y estudiarla, se encargó de la comercialización de la pintura colonial. El 28 de junio de 1987, por la testamentaria de su cuñada Dominga R. Cussino Evrard de Guido ingresaron al museo once pinturas coloniales correspondientes a las escuelas cuzqueña, potosina y quiteña del siglo XVIII que evidentemente fueron provistas por los Guido a finales de la década de 1920. Rafuls, Elvira, “Carta a las autoridades del Museo Histórico Provincial”, Rosario, 16 de noviembre de 1962. Archivo Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”. AMHPDJM.

55 El libro de actas de la CMBA aclara sobre la propiedad de las obras de la muestra que en su catálogo figuraban como de una colección particular, al señalar que se “resuelve hacer una exposición de cuadros coloniales provenientes de la colección de los Sres. Guido”, en Comisión Municipal de Bellas Artes, *Libro de actas. 1925-1933*, Acta N° 184. 09/08/1932, p. 178. Archivo Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” (AMMBA)BC).

de entender ampliamente el arte colonial” al traer consigo otras pautas interpretativas que lo convertían en “mal entendedor y peor observador” al juzgar esas obras “desde la cómoda y superficial postura del gusto habitual, excesivamente teñido de neo-clasicismo”. Sin embargo, con un pequeño esfuerzo el “buen gustador del arte” podría “atrapar el tono de aquel espectáculo estético de ver germinar en pleno Tahuatinsuyu (sic) y en predio social más indígena que europeo, aquel medievalismo hispano emboscado en el renacimiento y barroco”.⁵⁶

De allí que fuera necesario para Guido establecer en la presentación “un sintético breviario” que ayudase a interpretar esa “preciosa muestra pictórica americana” centrada en “el originalísimo maridaje del arte criollo”.⁵⁷ Siguiendo sus planteos, la prensa rosarina vio reflejada en esta “exposición educativa” el “sentido elevado de la primitiva cultura artística de nuestra América” remarcando el “interés artístico” y la importancia de la escuela criolla por ser “la base de la documentación del arte argentino” aportando con sus figuras “el realismo de la pintura mística española mezclado con el temperamento decorativo del inca, tan lleno de maravillosos defectos”.⁵⁸

Plantándose como “un verdadero acontecimiento” en la ciudad y en el país, por la gran cantidad de pinturas, que eran percibidas por su “alto valor artístico y documental”, la muestra cumplía para Guido con los objetivos propuestos: dar visibilidad a su colección de arte mestizo colonial y por ende ayudar al acercamiento y la estima del arte colonial entre “los gustadores del arte”.⁵⁹ A tal efecto, la exposición fue acompañada con un curso sobre el “Arte Americano del Siglo XVIII” dictado desde la tribuna de la filial rosarina del Colegio Libre de Estudios Superiores, donde intentó demostrar “en forma científica y no anecdótica, literaria o personalista” la ecuación planteada en el programa del curso: “arte español, más arte indio, igual arte criollo”.⁶⁰ A partir de proyecciones luminosas comparó las obras más representativas del movimiento “Ultrabarroco español” y del “estilo mestizo” mediante “los más modernos métodos investigativos de la

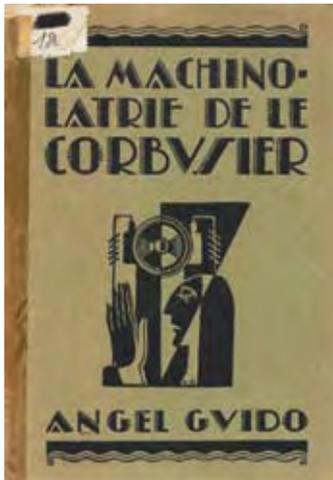
56 Guido, Ángel, “Presentación”, en Comisión de Bellas Artes Rosario, *Exposición de Pintura Colonial Sud Americana. Colección particular*, Rosario, agosto 1932. (cat. exp.)

57 *Ibidem*.

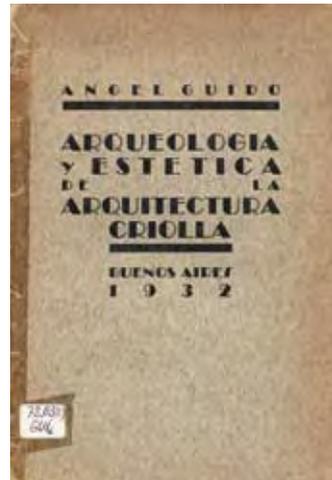
58 “Exposición de pintura colonial auspiciada por la Comisión de Bellas Artes”, *La Capital*, Rosario, miércoles 17 de agosto de 1932, p. 12.

59 “Exposición de Arte Cristiano Colonial. Se inaugura hoy con el auspicio de la Comisión Municipal de Bellas Artes”, *La Capital*, Rosario, domingo 14 de agosto de 1932, p. 12.

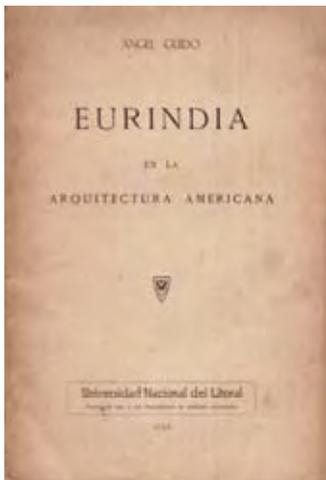
60 “Colegio Libre de Estudios Superiores. La cuarta conferencia sobre arte americano del siglo XVIII”, *Tribuna*, Rosario, miércoles 10 de agosto de 1932, p. 5.



Guido, Ángel, *La machinolatrie de Le Corbusier*, Rosario, edición del autor, 1930. Biblioteca Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino".



Guido, Ángel, *Arqueología y estética de la arquitectura criolla*, Buenos Aires, Colegio Libre de Estudios Superiores, 1932. Biblioteca Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino".



Guido, Ángel, *Eurindia en la arquitectura americana*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1930. Colección particular.



Guido, Ángel, *Concepto moderno de la historia del arte. Influencia de la "Einfühlung" en la historiografía moderna del arte*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1936. Prólogo de José León Pagano. Biblioteca Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc".

Historia del Arte” entre los que se contaban “el arqueológico, el psicofisiológico de Wölfflin y el de la voluntad de forma de Worringer”.⁶¹

Entretanto, Guido buscó para esta colección otro destino. En esta fecha, con el aval de Ricardo Rojas, Martín Noel, José Santos Gollán, Alejandro Christopher sen y el Rector de la Universidad Nacional del Litoral, obtenía la beca de estudio de la Fundación Guggenheim, cuyo plan consistía en revelar la aplicación del estilo colonial desde 1920 en Estados Unidos, estudiar las misiones jesuíticas de California y el empleo moderno de este estilo en el Departamento de Bellas Artes de la Universidad de California en la sede de Los Ángeles (UCLA). Evidentemente, como se lamentaba la prensa rosarina, esta colección que tenía para la ciudad “un alto valor educativo” iba a salir “de su país de origen para engrosar alguna colección norteamericana”.⁶² Guido pretendía utilizar todo su prestigio en el campo del arte colonial para tratar de colocar su colección entre los coleccionistas y aficionados estadounidenses, de allí que en la parte posterior del marco, muchas de estas pinturas lleven pegadas recortes con sus descripciones escritas en inglés, posiblemente de un catálogo de venta, con el título, la escuela, la datación y la procedencia, además de tener pintadas en la parte posterior la letra G.⁶³ Para todos estos fines, la colección —que según la crónica periodística había sido traída recientemente del norte— fue restaurada por el conservador del Museo Municipal de Bellas Artes, el pintor y ceramista vasco José B. de Bikandi, quien había “sabido conservar la pureza de cada obra”.⁶⁴

Sin embargo, por motivos que se desconocen, esta serie de pintura colonial quedó en el país, mientras que Guido escribía desde Estados Unidos sus colaboraciones para el diario *La Prensa*, mostrando la importancia de su arquitectura colonial y analizando la obra y el pensamiento de Frank Lloyd Wright.⁶⁵ En tanto, en 1935 nuevamente se acerca a la historia a través de su obra *Concepto moderno de*

61 “Colegio Libre de Estudios Superiores. La última conferencia del Ing. Guido”, *Tribuna*, Rosario, sábado 13 de agosto de 1932, p. 19.

62 “Exposición de pintura colonial auspiciada por la Comisión de Bellas Artes”, *loc. cit.*, p. 12.

63 Así lo testimonian las pinturas que luego pasaron al patrimonio del MHP. Por ejemplo, *La Misa de San Gregorio* contiene aún este recorte, en la parte posterior del marco, con las siguientes inscripciones: “Blessed Sacramentes. 17th. Century. The original of imagination and certain and candor are unusual in the country town school. (From the church of Potosí)”, y *Las postrimerías*: “Death, judgement, and hell and glory-year 1800- Popular ‘criolla’ painting (from collection of Potosí)”.

64 “Exposición de pintura colonial auspiciada por la Comisión de Bellas Artes”, *loc. cit.*, p. 12.

65 Guido, Ángel, “La arquitectura colonial en los Estados Unidos”, *La Prensa*, segunda sección, Buenos Aires, 28 de mayo de 1933, s/p. y “Frank Lloyd Wright. La tragedia intelectual de un gran arquitecto”, *La Prensa*, segunda sección, Buenos Aires, 22 de octubre de 1933, s/p.

la historia del arte, buscando convencer al historiador americano para que asuma una actitud “mediúmica” entre el investigador y la obra de arte, para superar la pasividad del historiador-arqueólogo positivista.⁶⁶

En el museo euríndico

No podría decir, sin extenderme demasiado, la nómina de todos los particulares que, en mucho en poco, pero siempre con el mismo cariño por nuestra ciudad, con el mismo afán de progreso, pueden, en cierto modo, considerarse autores del museo. Sin embargo, no debo dejar de señalar una colaboración esencial. Destaco, la del ingeniero Ángel Guido, a quien todos conocéis, por su talento y su prestigio de urbanista. Desde el primer día, yo encontré en él un colaborador incondicional, dispuesto a sacrificarme sus mejores horas, las que el ingeniero Guido, artista por sobre todos sus méritos y cualidades, poeta de las ciudades del mañana, de sus jardines y de sus paseos, dedica precisamente, al placer de su arte. Yo pienso que Ángel Guido vió desde el principio, en este Museo, algo de sus sueños del futuro, de lo pensado por él para el Rosario del futuro. Sólo así, con esa creencia, juzgando su esfuerzo como la satisfacción de un ideal propio, puedo considerarlo recompensado.

Julio Marc, “Discurso de apertura del Museo Histórico Provincial de Rosario”, 8 de julio de 1939

Con cierto retraso y luego de diversas gestiones que terminaron en fracaso, Rosario pudo obtener del gobierno provincial, recién en 1936, un decreto dando entidad a la Comisión Honoraria que estaría a cargo de “la creación de un Museo Científico en la ciudad, procurando que contenga secciones de historia natural, de etnografía y de historia”.⁶⁷ Detrás de su fundación había estado el Dr. Julio Marc, una figura notable dentro del espacio intelectual rosarino que se distinguió desde finales de la primera década del siglo XX, ocupando un lugar

66 Guido, Ángel, *Concepto moderno de la historia del arte. Influencia de la “Einfühlung” en la historiografía moderna de arte*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1936.

67 El 20 de julio de 1936 el Interventor Federal de la Provincia Dr. Carlos Bruchmann, a pedido de su secretario de Instrucción Pública y Fomento Dr. Ricardo Foster, dictó el decreto N° 479 para la creación de un Museo Científico en Rosario, llamando para lograr tal fin a una Comisión Honoraria integrada por Dr. Clemente Alvarez, Dr. Julio Marc, Carlos J. Díaz Guerra, Alberto Baldrich, Silvio Francesio, Ing. Juan Devoto e Ing. Ángel Guido para desarrollar el proyecto. Su vida fue efímera pues el 17 de noviembre se dio por terminada su misión designando al Dr. Julio Marc director *ad honorem* del Museo Científico, a quien se le otorgaron “todas las facultades necesarias” para desarrollar la nueva institución.

destacado en distintas instituciones históricas y culturales. Ligado al ámbito del derecho presidió la Cámara de Apelaciones de Rosario ejerciendo también el vicedecanato de la Facultad de Ciencias Económicas. Asimismo, Marc era el referente del coleccionismo de historia en Rosario, entendiendo esta función como una misión patriótica y pedagógica, y se ocupó de gestionar la organización del museo, siendo el encargado de buscar un sitio adecuado para la nueva institución y formar las colecciones que marcarían los ejes de la misma.

Su primer objetivo fue logrado gracias a la conflictiva cesión realizada por el gobierno municipal por mandato de la Intervención Provincial del edificio del museo de bellas artes que la CMBA había comenzado a levantar en el antiguo casco de la estancia de los Tiscornia en el Parque de la Independencia.⁶⁸ La readaptación del edificio, que en mayo de 1935 se encontraba muy avanzado “habiéndose techado el gran salón y terminado dos salas”, le fue otorgada a Guido planteando una nueva fachada con un “trabajo de volúmenes más abstractos, lisos, apenas adjetivados con rehundimientos tipo hornacinas para contener esculturas” y adelantándose al proyecto con el que ganará en 1940 junto al arquitecto Alejandro Bustillo y los escultores Alfredo Bigatti y José Fioravanti el concurso para el Monumento Nacional a la Bandera.⁶⁹ Así, el museo bajo el *Stile Littorio* era concebido como un templo a la nacionalidad, tal como lo reafirma en 1945 en el proyecto de ampliación y apertura de un nuevo frente en el norte al que sumará un propileo sin frontis con doce columnas rectangulares de similares características al del Monumento inaugurado recién en 1957.⁷⁰

La elección de las piezas y del patrimonio que alojaría hasta ese momento el llamado “Museo Científico”, le cupo a Marc con el asesoramiento y la colaboración de Guido como secretario del mismo. Apenas decretada la fundación del museo, iniciaron las gestiones para conseguir los recursos que posibilitaran la adquisición de la colección de pintura colonial de este último, evidenciando el interés por lo histórico y mostrando claramente los rasgos del discurso histórico-museográfico que contaría la futura institución.⁷¹ La importancia de la

68 Prieto, Verónica, “La sede del museo”, en *Museo Municipal de Bellas Artes Juan B Castagnino, Colección histórica del Museo Castagnino*, Rosario, Ediciones Castagnino+macro, 2007.

69 *Ibidem*, p. 181. Rigotti, Ana María y Adagio, Noemí, *op. cit.*, p. 133.

70 Rigotti, Ana María, “El río como argumento”, en Prieto, Agustina *et al.*, *Ciudad de Rosario*, Rosario, Museo de la Ciudad/Editorial Municipal de Rosario, 2010, p. 170.

71 La primera donación al museo fue realizada por Julio Marc, aportando su colección de numismática, en la cual las medallas del período colonial tenían un destacado valor, sobre todo las de las Juras Reales, sumando también su colección de platería americana del siglo XVIII y XIX. Otra donación de importan-

colección de pintura era indudable puesto que materializaba el programa cultural asentado en la tesis euríndica de Ricardo Rojas, con la que venían batallando desde principios de los años veinte.⁷² No obstante, la colección rivalizaba con otras que se encontraban a la venta como el conjunto de 120 pinturas coloniales que pertenecían al Salón Leonardo de Dante Mantovani. En 1937, luego de hacerla pública en la sección ilustrada del diario *La Prensa*, este marchante y crítico de arte del diario *La Capital* le envía al Dr. Marc un plan para interesar al intendente de Rosario con el propósito de que las pinturas fueran adquiridas por la Municipalidad y utilizadas por partida triple:

Ia. Una parte de ellos –los más arcaicos y, por consiguiente, lo que más tengan de documento que estético– para su criatura predilecta el Museo Histórico; IIa. Otra parte –los más absolutamente religiosos y místicos– para brindar con motivo de las inminentes pascuas de navidad a Monseñor Caggiano con destino a exornar el palacio obispal que, a ciencia cierta, no tiene más que paredes desnudas; IIIa. Lo restante –es decir los más artísticamente hermosos y de valía pictórica– para el Museo Juan B. Castagnino, próximo a inaugurarse.⁷³

Finalmente el municipio no se hizo cargo de tal operación y el museo siguió adelante con la adquisición de este gran lote de pintura colonial (62) que se concretó gracias a los aportes de Ramón y Ángel García (dueños de la Tienda *La*

cia fue la realizada por María Obligado de Soto y Calvo que consistía en mobiliario y pintura histórica y gauchesca de principios del siglo XX.

72 Montini, Pablo, “El espíritu de Ricardo Rojas en la formación del Museo Histórico Provincial de Rosario”, *I Jornadas de Estudios sobre Rosario y su región* [CD-ROM], Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 2004.

73 A su vez, Mantovani le envió una carta al intendente Miguel Culaciati para ofrecerle su colección donde se encontraba representada, en contraposición con la de Guido que estaba estructurada sobre el “estilo mestizo”, “la producción plástica de las cuatro grandes escuelas indo-hispánicas, como ser la de Bolivia, Perú, Ecuador y Méjico” y para la selección se había “tenido diligente y prolijo cuidado al organizarla en que las cuatro referidas escuelas –verdaderos centros espirituales– quedaran minuciosamente documentadas en cada una de sus respectivas fases, es decir: época arcaica o primitiva, primera, segunda y tercera época, que es la última y definitiva, y a la cual se la denomina ‘renacimiento colonial’”. Mantovani, Dante, “Carta al Dr. Julio Marc. Post Scriptum”, Buenos Aires, 2 de noviembre de 1937, AMHPDJM. “Obras representativas de las diversas escuelas de la pintura colonial americana de la colección de Dante Mantovani”. *La Prensa*, segunda sección, Buenos Aires, 1 de abril de 1937, s/p. Mantovani, Dante, “Carta al Sr. Dr. Miguel Culaciati. Intendente Municipal de Rosario”, Rosario, 6 de septiembre de 1931, p. 1. AMMBAJBC.



[Anónimo] *Julio Marc brindado su discurso en la inauguración del Museo Histórico Provincial de Rosario*, fotografía, Rosario, 8 de julio de 1939. Archivo Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.

Favorita) donado inmediatamente al museo para engrosar su colección. Por tanto, el arribo de la colección de pintura junto a otras de índole histórica, le permitió al Director dejar de lado la sección etnográfica y científica, solicitándole a finales de 1937 al gobierno provincial el cambio de denominación por “Museo Histórico Provincial”, bajo el amparo de los antecedentes dejados por los festejos del primer centenario de 1810 con su proyecto de museo cívico. Además, justificaba su petición sosteniendo que “las publicaciones hechas en periódicos y revistas, referentes a la creación del Museo en Rosario, han destacado su carácter histórico, en el orden colonial, argentino y arqueológico americano”. Para Marc, la especialización histórica profundizaba el “concepto de científico” y resaltaba que el lugar dado a los objetos y documentos que evocaban el pasado de la “República, Provincia y Ciudad” despertaban en el público “mayor interés y preocupación espiritual-nacionalista”, gozando de sus beneficios “todas las clases sociales sin distinción” como ocurría en los museos similares de Capital Federal y en el “Histórico Colonial de Luján”.⁷⁴

El MHP y sus colecciones ocuparon un lugar relevante dentro del programa historiográfico de Guido –como bien lo destacaba la prensa–, quien se transformó en el intelectual de mayor notoriedad que brindó un programa historiográfico y un desarrollo museográfico a las iniciativas de Marc:

Un colaborador inapreciable encontró el Doctor Marc en el ingeniero Guido que, además de la tarea que le correspondió al levantar el edificio, consagró a la nueva obra su refinado gusto artístico y su especialización en arte colonial. Desde la visión del conjunto hasta los menores detalles, nada fue descuidado; se atendía al sentido decorativo que debe tener un establecimiento de exhibición y al espíritu didáctico de una casa de estudio, y en todo estuvo el ingeniero Guido consagrado a lograr un propósito que la ciudad aplaude y que ha de agradecer en el futuro.⁷⁵

74 Marc, Julio, “Nota enviada al Ministro de Instrucción Pública y Fomento de Santa Fe Dr. Pio Pandolfo”, Rosario, 28 de octubre de 1937. AMHPRDJM.

75 “Rosario tendrá un Museo Histórico digno de su importancia”, *La Tribuna*, Rosario, 7 de julio de 1939, p. 12.

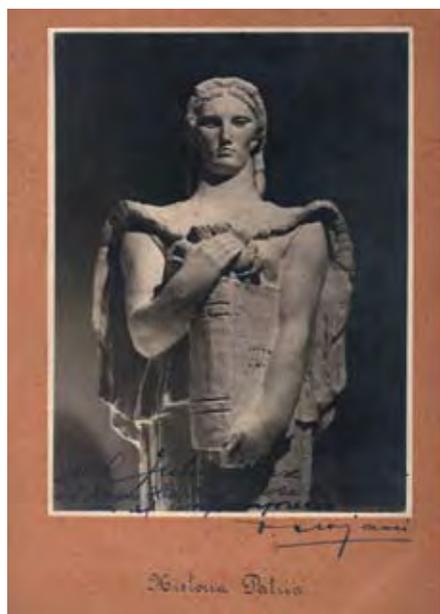
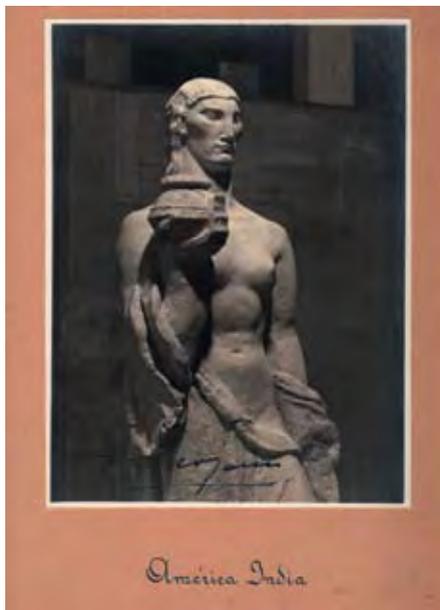
Sin dudas, del programa cultural lanzado por Rojas se tomaron los ejes que delinearon al museo, inaugurado finalmente el 8 de julio de 1939, sorprendiendo a los rosarinos que hasta ese momento no habían tenido oportunidad de asistir en la ciudad a exhibiciones históricas de rango museístico.⁷⁶ Los “animadores”, como los llamaba el diario *La Tribuna* al Dr. Julio Marc y al Ing. Ángel Guido, a finales de los años treinta también denunciaban con cierto retraso en Rosario como Rojas en el Centenario, los problemas generados por una ciudad portuaria en la que reinaba el espíritu cosmopolita contrario a la identidad nacional.⁷⁷ Al mismo tiempo, la ruptura del orden constitucional en el treinta y los cambios operados en la estructura social del país generaron una crisis en la percepción del pasado común. El nuevo museo buscaba reposicionar los mitos fundadores de la nacionalidad sustentando su propuesta en el programa intelectual nacido en el Centenario.⁷⁸

Evidentemente, los aspectos simbólicos de la nascente institución remarcaban sus matrices inspiradoras. Las leyendas y las estatuas del frontispicio del edificio en las que el escultor Troiano Troiani representó a la “América India”, a la “América Colonial” y a la “Historia Patria”, daban cuenta de la unión entre lo español y lo indígena creadora de la historia nacional. En una clara distinción con el Museo Histórico Nacional, que fue fundado con el objeto de evocar la gesta de mayo y las guerras de la independencia rechazando el pasado prehispánico y la historia colonial, el Museo Histórico Provincial identificaba en las formas y en los hechos americanos del siglo XVIII los gérmenes de un espíritu de independencia que llegaría un siglo más tarde con los movimientos independentistas. De esta forma, el museo rompía con la interpretación liberal de la historia nacional, no aceptaba el mero hecho político de la Revolución de Mayo como la generación espontánea de lo argentino. Reconsiderando los aportes étnicos y culturales del pasado indígena y colonial de nuestra nacionalidad, la institución

76 El interés y la curiosidad de los rosarinos por el nuevo museo y sus colecciones se evidencia en el número de visitantes que concurrieron de julio a noviembre de 1939: Público Gral.: 137.693, Público escolar: 5.050. Total: 142.743. Estos altos niveles de asistencia se mantuvieron hasta finales de la década del cincuenta en un promedio de 80.000 visitantes anuales. Museo Histórico Provincial De Rosario, *Libro de registro de público*, Rosario, 1939-1968. AMHPRDJM.

77 Guido lo señalaba en todas sus conferencias a lo largo de la década y Julio Marc siguió denunciando el cosmopolitismo en la década siguiente. Cf. Guido, Ángel, *Redescubrimiento de América en el Arte*, El Ateneo, Buenos Aires, 1945 y Marc, Julio, “Presentación”, en Museo Histórico Provincial de Rosario, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, Rosario, 1941.

78 Cf. Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983.



Troiani, Troiano, "América colonial",
fotografía, Buenos Aires, ca. 1938. Archivo
Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc".

Troiani, Troiano, "América India", fotografía,
Buenos Aires, ca. 1938. Archivo Museo
Histórico Provincial "Dr. Julio Marc".

Troiani, Troiano, "Historia Patria", fotografía,
Buenos Aires, ca. 1938. Con dedicatoria al
Dr. Julio Marc. Archivo Museo Histórico
Provincial "Dr. Julio Marc".

pretendía a través de la evidencia histórica modificar los males que Rojas diagnosticaba en *Blasón de Plata* (1911).

Precisamente, el legado de los pueblos prehispánicos y su arte se encontraba en el MHP en la sala de “Arte Americano” representado por una colección de textiles, cerámica y alfarería en la que preponderaba el arte de los pueblos andinos y mesoamericanos divididos a la manera de escuelas nacionales según sus estilos.⁷⁹ De esta forma, su exposición tomaba distancia de los preceptos positivistas decimonónicos que alejaban de los museos de ciencias naturales a las poblaciones indígenas, apartándolas del pasado nacional. Con el ingreso de la cultura material de los pueblos prehispánicos al museo, se rompía “con las razones ideológicas que procuraban y organizaban sus colecciones en base a una firme decisión y necesidad política de construir una historia natural, previa a la nacional/cultural, en la que los indios fueron una parte de lo dado, al igual que los gliptodontes, los pájaros o el paisaje”.⁸⁰

El ingreso de los indígenas al marco expositivo del museo se debía al protagonismo que tuvieron Ricardo Rojas y Ángel Guido en la “construcción” de la noción de “arte indígena” en el campo intelectual y artístico identificado con el nacionalismo nativista e indigenista de las primeras décadas del siglo XX. Para María Alba Bovisio y Marta Penhos ambos intelectuales “no sólo afirmaron la existencia de un arte indígena entendido como arte prehispánico, sino que lo reivindicaron como fuente para la construcción de un arte nacional y moderno, que consolidara una estética americana”.⁸¹ También operó en este sentido el desarrollo experimentado en el campo de los estudios arqueológicos. Fue el mismo Rojas quien propulsó el conocimiento estético del arte indígena mediante la arqueología, ya que esta disciplina, según sus apreciaciones, lograría desarrollar una sensibilidad estética americana integrada a la formación de una conciencia nacional. El arte indígena fue para él la referencia de lo telúrico, la

79 En la Sala de “Arte Americano” se encontraban objetos de “Estilo Nasca”, “Estilo Mochica”, “Estilo Tiahuanaco”, “Estilo Chimú”, “Estilo Paracas” y “Estilo Chancay”.

80 Bonnin, Mirta, “Pensando los museos arqueológicos”, *Repensando los museos históricos II. Simposio Nacional*, Alta Gracia, octubre de 2000, s/p.

81 Bovisio, María Alba y Penhos, Marta, “La invención del arte indígena en la Argentina”, en Bovisio, María Alba y Penhos, Marta (coords.), *Arte indígena. Categorías, prácticas y objetos*, Córdoba, Encuentro Grupo editor, Colección Contextos humanos, 2010, p. 42.

representación de la herencia americana de la que eran portadores los pueblos primitivos andinos.⁸²

De allí, que una de las primeras acciones del museo fue proporcionar los recursos, mediante un convenio con el Gobierno de Santiago del Estero, para que los arqueólogos Émile y Duncan Wagner a cargo del Museo Arqueológico Provincial de Santiago del Estero realicen exploraciones con el fin de obtener piezas de la “Civilización Chaco-Santiagueña” recientemente descubierta.⁸³ Del mismo modo, los trabajos de Guido mostraban una clara influencia de la arqueología, su uso en este caso servía para el rescate de las huellas del pasado indígena en las obras de arte y en la arquitectura surandina.⁸⁴ Los restos dejados por estos pueblos eran las evidencias que le permitían poder conjugarlos con los elementos hispanos para concretar “el feliz connubio estético”: el arte mestizo.

Sin dudas, la verdadera revelación del museo eran las salas dedicadas al “Arte Colonial”, donde estaban expuestas obras representativas de todas las “escuelas” de América del Sur durante la dominación española. Para *La Tribuna* era “la primera colección del país, por la cantidad de piezas reunidas y por su alto valor artístico e histórico”.⁸⁵ Al núcleo originario, aportado a través de la adquisición/donación de la colección de pintura de los hermanos Guido, se le fue sumando las adquisiciones, que incluían imaginería, pintura, platería y bibliografía, realizadas con los fondos dispensados por las jurisdicciones estatales (nación, provincia y municipio) junto a las donaciones efectuadas por los aficionados que acompañaron a Marc en su empresa.⁸⁶

82 Para comprender la importancia del pensamiento de Ricardo Rojas en el arte vinculado con las posturas indigenistas de la primera mitad del Siglo XX, ver Penhos, Marta, “Nativos al Salón. Artes Plásticas e identidad en la primera mitad del Siglo XX”, en Penhos, Marta y Wechsler (Coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Archivos del CAIA 2, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 111-152.

83 La colección de aproximadamente 450 piezas fueron clasificadas y descriptas por los hermanos Wagner siendo la única dentro de la sección arqueológica del museo que se puede precisar el lugar de procedencia. Wagner, Emilio, *Plan de Trabajo para el Museo Científico*, Santiago del Estero, 28 de julio de 1937. AMHPRDJM. Sobre la colección, ver Genoves, Nancy y Lettieri, Fabián, “Las colecciones arqueológicas del Museo Histórico Provincial ‘Dr. Julio Marc’”, en *I Jornadas de Estudios sobre Rosario y su región* [CD-ROM], Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 2004.

84 Guido, Ángel, *Redescubrimiento de América en el Arte*, op. cit.

85 “Rosario tendrá un Museo Histórico digno de su importancia”, loc. cit.

86 Entre los donantes que habían enriquecido el patrimonio del museo se destacaban Mons. Dr. Antonio Caggiano, Mons. Nicolás Grenón, Ramón y Ángel García, José García Tasso y Sra., Arturo Colombres, Juan Colombo Berra y Sra., Ricardo y Julio Marc, Guillermo Colombres y Ángel Guido. Este último apenas inaugurado el museo donó títulos de la deuda consolidada en año 1931 de la Municipalidad de Rosario por 4263,90 pesos, en diciembre de 1940 un “Cristo peruano del siglo XVII con rayos, corona



[Anónimo] *Virgen de Copacabana*, escuela criolla, siglo XVIII en Sala de Arte Colonial del Museo Histórico Provincial, fotografía, Rosario, ca. 1940. Archivo Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.

Para el director del museo, la síntesis euríndica de Ricardo Rojas estaba contemplada en estas colecciones porque “podían ser estudiadas, como en ningún otro museo del país, todas las escuelas, fundadas en las expresiones de un arte primitivo y cálido, impregnado de religiosidad, como se fundieron las razas y los hombres”.⁸⁷ En tanto, para Ángel Guido la colección de pintura colonial andina del museo era la base misma de sus estudios que junto al arquitecto Martín Noel y a José Uriel García venían realizando en la recuperación historiográfica del arte de los llamados “primitivos”.⁸⁸

Precisamente, una vez adquirida para el museo y hasta que se terminara el edificio, Ángel Guido gestionó en 1937 su préstamo al Museo Colonial de la ciudad de Buenos Aires. Este había sido creado en la casa de Carlos y Martín Noel vendida un año antes por un monto simbólico a la comuna junto a la mayor parte de sus colecciones de arte hispanoamericano y español.⁸⁹ El motivo de este préstamo, además de la estrecha amistad entre Guido y Noel, residía en dar visibilidad a la colección en el marco del “II Congreso Internacional de Historia de América” dado que ése era el ámbito donde se celebraban las secciones de “Historia artística”. A este congreso, organizado por la Academia Nacional de la Historia, habían llegado para presentar sus investigaciones los más notorios especialistas en arte colonial, entre los que se encontraban José Uriel García (Perú), José Torre Revello, Martín Noel, Guillermo Furlong (Argentina), Manuel Toussaint, Justino Fernández (México), José Gabriel Navarro (Ecuador) y el mismo Guido, quien realizó dos presentaciones. Una, destacando nuevamente la importancia del arte mestizo y la otra, sobre la obra de Antonio Francisco Lisboa, el *Aleijadinho*.⁹⁰

y guarnecidos en plata” en memoria de su madre, y luego 30 manuscritos e impresos sobre los Virreyes del Perú desde 1665 a 1808 y dos aguafuertes de su autoría.

87 Marc, Julio, “Discurso dado en la inauguración del Museo Histórico Provincial”, Rosario, 8 de julio de 1939, AMHPDJM.

88 Altamira, Luis Roberto, “Córdoba sus pintores y sus pinturas (Siglo XVI)”, *Instituto de Estudios Americanistas*, Número XIX, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1951.

89 Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, *80 años Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco*, Publicación oficial del MIFB, Año 5, N° 14, Asociación Amigos del MIFB, Buenos Aires, 2002.

90 Guido, Ángel, “El estilo mestizo o criollo en el arte de la colonia” y “El ‘Aleijadinho’, el gran escultor leproso del siglo XVIII en América”, en Academia Nacional de la Historia (Junta de Historia y Numismática Americana), *Actas del II Congreso Internacional de Historia de América*, Tomo III, Buenos Aires, 1938.



[Anónimo] *Julio Marc y Ángel Guido junto a autoridades civiles en el acto de inauguración de nuevas salas y habilitación del nuevo frente,* fotografía, octubre de 1951. Archivo Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc".



Guido, Ángel, *Estimativa moderna de la pintura colonial. Significación estética de la colección colonial del Museo Histórico de Rosario; Academia Nacional de la Historia, Publicaciones de la Filial Rosario N ° 5*, Rosario, 1942.
Biblioteca Museo Histórico Provincial
“Dr. Julio Marc”.



Guido, Ángel, *Supremacia del espíritu en el arte. Goya y el Alejandino*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1949. Colección Adriana
Martínez Vivot.

Entre las tareas realizadas por Guido para legitimar la importancia de la colección de pinturas del MHP, también se destacó la conferencia ofrecida el 17 de agosto de 1940 en la Biblioteca Argentina de Rosario en ocasión de su ingreso como miembro de la filial Rosario de la Academia Nacional de la Historia.⁹¹ Este trabajo, titulado *Estimativa Moderna de la pintura colonial*, nació con una crítica vehemente a la historiografía positivista del siglo XIX, que según Guido se perfilaba en dos actitudes: “nutrida información y torcida interpretación”, haciendo que el arte americano quedara indescubierto.⁹² Por esta razón planteaba con urgencia una apreciación moderna del arte de la Colonia, un “cuadro de anticipaciones para prevenir al hurgador de archivos; para orientar al investigador de artesanía europea; para divulgar los limpios y auténticos valores del gran arte colonial; para evitar, en fin, la estafa, no solamente en el justiprecio de la obra, sino la estafa intelectual de la desorientada crítica sobre arte colonial”.⁹³

Por lo tanto, para terminar de medir el arte americano con el “cartabón europeo”, se propuso presentar esta obra en tres capítulos: “Historia”, “Estética” y “Estimativa de la pintura colonial”. Apoyándose en las investigaciones del grupo de intelectuales que habían llevado adelante a través de una historia “documental” y “estimativa” el redescubrimiento del arte americano, presentó en “Historia” el origen, desarrollo y extensión geográfica de las escuelas artísticas más importantes del período colonial en América.⁹⁴ En “Estética”, intentó analizar “americanamente” forma y contenido de “aquel connubio singular entre lo español y lo indio”.⁹⁵ En el último capítulo “obstinado en establecer vías dúctiles y prácticas para una estimativa capaz de iniciar al no iniciado en estas disciplinas del Arte”, trazó un “Breviario de una estimativa de la pintura mestiza

91 Guido, Ángel, *Estimativa Moderna de la pintura colonial. Significación estética de la colección colonial del Museo Histórico de Rosario*, Academia Nacional de la Historia, Publicaciones de la Filial Rosario N° 5, Rosario, 1942.

92 *Ibidem*, p. 17.

93 *Ibidem*, p. 20.

94 En su clasificación estaban presentes la escuela mexicana, la limeña, la quiteña, la neogranadina y la cuzqueña a través de sus distintas corrientes e influencias. Además, destacaba los trabajos del grupo de investigadores llamados “americanistas” o “indigenistas” que hicieron su aparición en el campo historiográfico en la década del veinte. Entre ellos remarcó la importancia de los estudios aportados por José Uriel García y Cossio del Pomar. Guido, Ángel, “Historia”, *ibidem*, p. 23. Cf. Gutiérrez, Ramón, et. al., *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*, Lima, Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial, 2009.

95 Guido, Ángel, “Estética”, *ibidem*, p. 45.

americana”. Una suerte de síntesis sobre el peso y el desarrollo del mestizaje en el arte colonial, donde enumeró de forma precisa todos sus anteriores planteos con el fin de que sirviera de “guía práctica” para los interesados en el arte americano. Allí estaban interpretadas a partir de su “forma”, “contenido” y “temática” muchas de las obras de la colección del museo pertenecientes a la escuela mestiza popular y a sus antecedentes del siglo XVII.⁹⁶

Así, en cuanto al “contenido” de la pintura mestiza, Guido citaba las obras de la colección para determinar sus dos períodos, el primero, “durante el siglo XVII y con un carácter de estilo *pre-mestizo*” donde se registra “superposición iconográfica de lo español más lo incaico” y “estatismo ‘primitivo’, sin plenitud de estilo”; el segundo, desde fines del siglo XVII y durante el siglo XVIII –especialmente la primera mitad– cuando “el contenido adquiere auténtica fusión y es la expresión fiel de la imagen metafísica del mestizo, donde interfieren con toda placidez los dos mitos afectos a su espíritu”.⁹⁷

Las exposiciones y el gusto por lo colonial

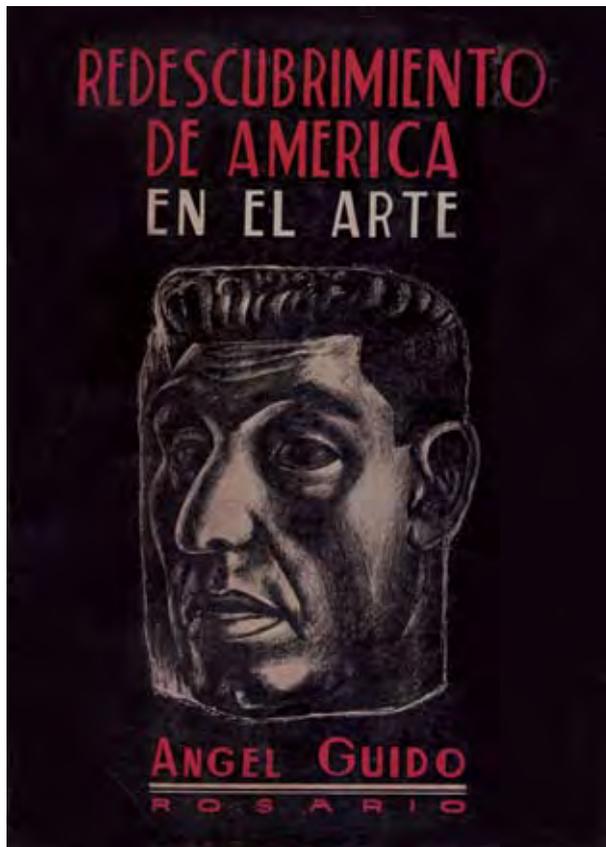
La riqueza acumulada en arte sagrado y propiedad del Museo Histórico Provincial es ya de suyo título eminente y consagratorio entre las instituciones de su género o similares en el Nuevo Mundo. Es justo destacarlo así. La colección llamada “Guido”, de singular mérito entre las mejores conocidas en su asunto y estilo, y que sido adquirida gracias al gesto ejemplarísimo de amor a esta ciudad, de sus donantes los hermanos Ramón y Ángel García, constituye, por su valor excepcional, un poema esplendente del arte colonial rubricado por el genio de la influencia hispánica y del abolengo espiritual nativo.

Manuel Nuñez Regueiro, “Arte Religioso Retrospectivo Americano”, *La Capital*, 25 de octubre de 1941

El museo le brindó a Ángel Guido otras oportunidades para la revalorización del arte del siglo XVIII. En este sentido, las exposiciones de Arte Religioso Retrospectivo realizadas en el MHP, en 1941 con motivo de la Coronación de la Virgen del Rosario y en 1950 a raíz del V Congreso Eucarístico Nacional fueron

96 Guido, Ángel, “Estimativa”, *ibidem*, p. 63.

97 Guido, Ángel, “Estimativa”, *ibidem*, pp. 65-66.



Guido, Ángel, *Redescubrimiento de América en el arte*, Rosario, 2da. edición, Universidad Nacional del Litoral, 1941. Pórtico de Ricardo Rojas. Biblioteca Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc".

la vía elegida por la Iglesia católica para rehabilitar el arte cristiano de la colección del museo y de los “hogares tradicionales” de Rosario.⁹⁸

La realización de estas exposiciones servían al interés de sus promotores. Mons. Dr. Antonio Caggiano, como representante de la Iglesia, mostraba cómo su institución buscaba a través del arte nuevos fieles, apoyándose en la extensa lista de coleccionistas rosarinos que poseían arte religioso tanto europeo como hispanoamericano. En cambio, Julio Marc como organizador intentaba mediante las exhibiciones conseguir recursos y visibilidad para el museo aspirando obtener de parte de los coleccionistas convocados la donación de las obras allí expuestas; y por último, Ángel Guido, como director artístico, se proponía promover el arte hispanoamericano colonial dentro de la burguesía rosarina proveyéndoles sus estudios sobre el tema, colocando como colección modélica la serie de pinturas vinculadas a la escuela mestiza.

Las muestras tuvieron una gran receptividad gracias a la propaganda que les brindó la prensa local, asociando las colecciones artísticas expuestas con tesoros. En estos términos, por ejemplo, se refería el editorialista del diario *La Capital*, Manuel Nuñez Regueiro:

La sorpresa que nos ha dado su propia revelación al levantar el velo que cubría secretamente sus ricos tesoros artísticos que “proceden exclusivamente de instituciones y personas de esta ciudad” nos causó pasmo sagrado. Nos hemos conmovido, dejando caer el alma de rodillas, ante el secreto recóndito e íntimo de una cultura no sospechada y celosamente guardada y defendida dentro del santuario oculto y familiar de las colecciones privadas. Al hacerse éstas por vez primera públicas cumplieron sus felices dueños con el deber altísimo de servir a la ciudad y a la cultura, a la “deificación de la vida” en Dios, Alfa y Omega de todas las cosas.⁹⁹

Básicamente, la dirección del museo buscaba ampliar los recursos y el patrimonio a través de las donaciones que pudieran realizar los coleccionistas rosarinos

98 Montini, Pablo, “El gusto por lo religioso: la exposición de arte religioso retrospectivo en el Museo Histórico Provincial. Rosario, 1941”, en Artundo, Patricia y Frid, Carina (eds.), *op. cit.*

99 Nuñez Regueiro, Manuel, “Arte Religioso Retrospectivo Americano”, *La Capital*, Rosario, sábado 25 de octubre de 1941, p. 4.

invitados a participar de los eventos. Para Marc, el progreso del museo dependía, “en gran parte, del apoyo de los particulares, que deben desprenderse, atendiendo al fin instructivo y cultural que aquel persigue, de los objetos y documentos históricos que posean”.¹⁰⁰ Estos objetivos fueron claramente comprendidos por Nuñez Regueiro con este llamado a favor de las donaciones:

Al detenernos frente a las obras y objetos de arte religioso retrospectivo pertenecientes a personas e instituciones particulares de Rosario, ha brotado en nuestro corazón seducido por el embrujo de tanta maravilla, junto con un “Hosanna en las alturas!”, el piadoso deseo de que fuese un día tesoro de tan alto linaje espiritual, fondo común y exclusivo del acervo oficial e inajenable del Museo Histórico Provincial. Cuanto honor y gloria para aquellos que, en algún modo, se esforzasen magnánimamente por alcanzar esta realización suprema, que sería triunfo excelso de la ilustre ciudad que es cuna de la bandera! Ojalá hubiese una ley sabia del corazón humano capaz de hacer inútil toda iniciativa o invocación de otra ley que tutelase un día el destino o preservación de los tesoros artísticos particulares a fin de defenderlos de los ataques o vaivenes inmisericordes de la vida y de la codicia impía o asalto de los profanos!¹⁰¹

En los catálogos de las muestras se destacaban los nombres de quienes habían ya donado obras al museo, haciendo más distinguido el acervo artístico de la institución.¹⁰² La promoción del arte virreinal se manifestó claramente en los planteos de Guido en los textos de los catálogos y en los guiones de ambas exposiciones de arte religioso. Abiertamente, el fomento del arte colonial se hizo presente en el “Estudio Histórico y Estético” realizado para el catálogo de la muestra de 1941. Los planteos historiográficos y expositivos de Guido partían de un claro

100 Marc, Julio, “Carta de agradecimiento de la donación realizada por la Señora Cora Barlett de Hertz”, Rosario, octubre de 1941. Legado Cora Barlett de Hertz. AMHPDJM.

101 Nuñez Regueiro, Manuel, *loc. cit.*

102 “Catálogo de las obras y objetos de arte pertenecientes a instituciones y a particulares de la ciudad de Rosario”, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, Rosario, Escuela Tipográfica del Colegio “San José de Artes y Oficios”, 1941, s/p.

MUNICIPALIDAD DE ROSARIO

10551

“Semana de Rosario”



MUSEO
HISTORICO PROVINCIAL

REAFECTURA, HABILITACION DEL NUEVO FRENTE
E INAUGURACION DE LAS NUEVAS SALAS

REPÚBLICA ARGENTINA

1951

Municipalidad de Rosario, “Semana de Rosario”. *Museo Histórico Provincial. Reapertura, habilitación del nuevo frente e inauguración de las nuevas salas*, Rosario, 28 de octubre de 1951. Biblioteca Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.

diagnóstico: la falta de comprensión y estima que sufría el arte colonial. Para él, el arte europeo, que contaba con una amplia sección en la exposición, no necesitaba mayores explicaciones, porque “el público culto en general, está acostumbrado a admirarla, gustarla y estimarla. La nutrida bibliografía, la crítica de arte, las exposiciones periódicas y finalmente las meritorias ediciones dominicales de los grandes rotativos, han contribuido a formar ese gusto, diríamos, popular”.¹⁰³

Sin embargo, el arte hispanoamericano, si bien poseía una “mayor unidad estilística” en dicha exhibición, era desconocido para el público coleccionista o conocedor. Las razones eran simples para el arquitecto rosarino: la falta de bibliografía “artística” y la escasez de exhibiciones. Aunque, el mayor inconveniente para la “captación popular del arte americano” estaba dado por “la estructura singular de su ‘estimativa’ distinta a la europea”, ya que no se podía “medir el ‘valor’ del arte hispanoamericano con la habitual unidad de medida estética europea”. De aquí que el propósito del catálogo estuviese centrado en orientar al público o al “gustador del arte” en la interpretación de la pintura colonial para que “como en el caso europeo, admire, guste y estime la belleza ‘sui generis’ de los ‘primitivos coloniales’” que se exhibían en la exposición de arte religioso.¹⁰⁴

Guido presentó didácticamente en pocas páginas una “suerte de manual práctico” o “baedeker”, que resumía el estudio sobre la colección del museo presentado en 1940 ante los historiadores rosarinos pertenecientes a la Academia Nacional de la Historia. Mientras que en la memoria de la exposición de 1950, desarrolló sus ideas sobre la relación entre la Conquista y la implantación del Barroco en América. Para él, era precisamente España –“la gran conductora de la Contrarreforma”– y su arte Barroco, los que habían llegado a América obteniendo la posibilidad de “consumar su más grande aventura”: el Barroco mestizo de Indias. Esta fusión que había dado lugar al “arte hispanoindígena” fue dividida en tres grupos. El primero, correspondía al poco valorado “Barroco hispano”, simplemente reeditado en América. El segundo, al “Barroco criollo”, que “se trata de aquellas obras de origen español o europeo ejecutadas por artistas y artesanos americanos con materiales de la región, adquiriendo un nuevo carácter peculiarísimo”. Y el tercero, al “Barroco mestizo”, gestado “a

103 Guido, Ángel, “Advertencia”, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, *op. cit.*, pp. 23-24.

104 *Ibidem*, p. 24.

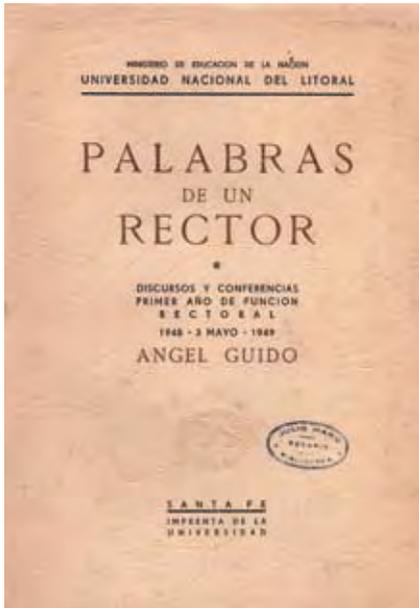
espaldas de las ciudades cabeceras de virreinos, lejos de la hegemonía dictatorial de virreyes”. Fue en esta etapa donde se había dado “una simbiosis espiritual euríndica” posibilitando la formación del “arte mestizo” ejecutado por los “indios imperiales que habían levantado, antes de la Conquista, en el Anahuac, ciudades como la de Tenochtitlán, Teotihuacan, Chichen-Itza. En el Alto Perú, los Incas, Hijos del Sol, poseedores de una cerámica maravillosa, habían creado ciudades como la del Cuzco, capital del Tahuantisuyu”.¹⁰⁵ Sin dudas, sus teorías sobre el arte colonial expresadas en los catálogos pretendían tomar distancia de “la angosta visión positivista de la historiografía del arte” buscando a través de un lenguaje grandilocuente y exaltado acercar a los espectadores de la muestra el arte hispanoamericano.¹⁰⁶

La actuación de Guido como director artístico de las exhibiciones de arte religioso permitió por primera vez ir instaurando dentro del campo museológico y artístico rosarino este nuevo trabajo especializado en el diseño de exposiciones. Ahora, historiografía y diseño museográfico se unían en los planteos históricos de los catálogos y en las operaciones expositivas “para mejor comprensión e ilustración del público”.¹⁰⁷ Desde esta perspectiva, en la muestra con motivo del Congreso Eucarístico Nacional, apenas se trasponía el umbral de ingreso del museo, se ubicó la imagen de la Virgen del Rosario, figura central de la celebración, en una puesta escénica que buscaba situar a los visitantes en el clima propicio para recorrer las diecisiete salas destinadas a la exposición. En una de las salas inmediatas a la entrada, estaban frente a frente la *Santa Catalina* de Bartolomé Murillo, cedida para esta oportunidad por Firma y Odilo Estévez, y *La huida a Egipto*, pintura colonial asignada a la escuela quiteña del XVII perteneciente a la colección del museo, expresando la doble orientación de la muestra. De allí partían las respectivas secciones. El arte europeo fue instalado como en una galería de arte, centrando la atención exclusivamente en las pinturas. En cambio, el arte hispanoamericano, que agrupaba toda la colección del museo, fue dispuesto a la manera de *period-rooms* buscando mostrar la religiosidad en la vida cotidiana de la colonia a través de ambientaciones, donde se unían el mobiliario, la pintura, la platería y la imaginería. La pintura colonial fue ordenada por escuelas,

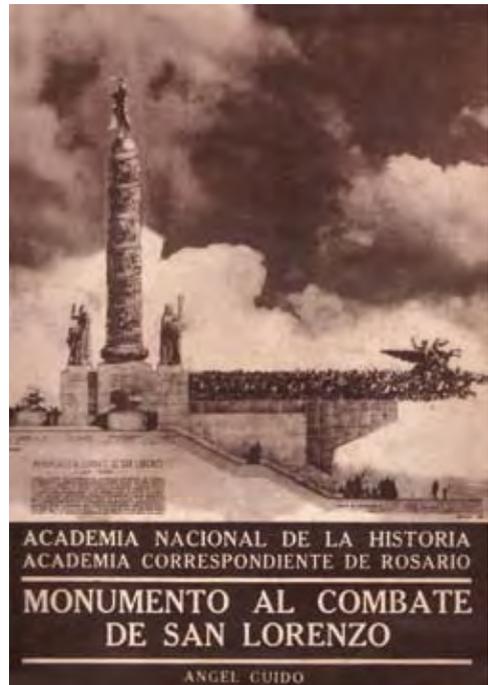
105 *Ibidem*, pp. 32-33.

106 Guido, Ángel, “Estética”, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, *op. cit.*, p. 40.

107 “Exposición de Arte Religioso Retrospectivo”, *La Capital*, Rosario, domingo 5 de octubre de 1941, p. 12.



Guido, Ángel, *Palabras de un rector: Discursos y conferencias. Primer año de función rectoral 1948- 3 de mayo-1949*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1949. Biblioteca Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc".



Guido, Ángel, *Monumento al Combate de San Lorenzo*, Rosario, Academia Nacional de la Historia, Filial Rosario, 1952. Colección particular.

referenciadas con cartelas que contenían el número de la pieza en el catálogo, el título, la datación, la escuela y el nombre del donante.

Sin dudas, las exposiciones de arte religioso constituyeron un hito en la historia del Museo Histórico Provincial. Tal fueron su aceptación y los beneficios reportados al museo, que a partir de ellas se desarrollaron una gran cantidad de muestras de arte religioso con los mismos presupuestos organizativos y estéticos, aunque sin lograr la calidad de las primeras. Sus marcas se hicieron evidentes en el patrimonio del museo, donde el arte religioso pasó a formar una parte fundamental de su acervo, gracias a las sucesivas donaciones efectuadas por los expositores. Tan estrechos fueron los lazos generados por la muestra entre los expositores y el museo, que tiempo después, muchos de los participantes formaron, por iniciativa de Julio Marc, la Asociación Amigos del Museo Histórico de Rosario.¹⁰⁸ La incorporación de nuevas piezas al patrimonio del museo, luego de las exhibiciones, ponía en evidencia cómo se había acrecentado la estima por el arte colonial entre los expositores y futuros miembros de la Asociación. Evidentemente, las ideas postuladas por Ángel Guido tuvieron una enorme importancia para que esto suceda, dándole así un claro perfil a la colección. El arte colonial obtuvo mayor peso en la fusión euríndica que planteaba el guión del museo, sobresaliendo principalmente en todas las compras y los ingresos realizados por vía de la Asociación de Amigos.¹⁰⁹

Precisamente, en octubre de 1952 su primera acción, en homenaje a la celebración del centenario de la declaración de ciudad a Rosario, fue la donación de un frontal de plata del siglo XVIII procedente de un convento franciscano de Lima y de un tabernáculo realizado en 1790 para una iglesia del Puno, con el objetivo

108 Los miembros de la primera Comisión Directiva de AAMH muestran un perfil social vinculado con la alta burguesía rosarina: Presidente: Dr. Pablo Borrás, Vice-Presidente 1º: Firma Mayor de Estévez, Vice-Presidente 2º: Ernesto Fábrega, Secretario: Julio Enz, Pro-secretario: Elena Fidanza de Castagnino, Tesorero: Eduardo Bruera, Pro-Tesorero: Domingo E. Minetti, Vocales: Federico Alabern, Ángela Castagnino de Cánepa, Ángel García, Ricardo L. Lagos, Eduardo López, Marcelo E. Martín, Jorge Martínez Díaz, Susana Colombes de Rouillón, Juan José Semino, Ciro Tonazzi. Las reuniones de la Asociación se realizaron en la residencia de Firma M. de Estévez a las que concurrían Julio Marc y Ángel Guido en calidad de asesores.

109 El peso del arte colonial es notorio en las adquisiciones, donaciones y contribuciones realizadas al museo por vía de la AAMH entre 1950 y 1971 (683 aproximadamente) no sólo en el volumen (110 estimativamente) sino también en la calidad de las piezas, en las que se incluían colecciones numismáticas, documentales y gráficas, platería, imaginería y mobiliario. Sin embargo, resulta importante destacar que en ningún caso el museo recibió de la Asociación pintura colonial probablemente por haber evaluado que la colección de pintura era una de las más completas que poseía la institución. Sobre las donaciones ver: Oliveira Cezar, Eduardo. *Relación de bienes incorporados al patrimonio del Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc" por donaciones y adquisiciones en el período 1950-1971*, Rosario, 2002, mimeo.

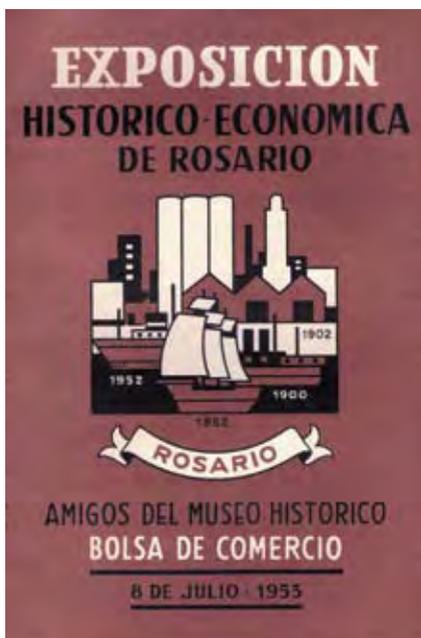
de acrecentar la colección de platería religiosa del período colonial del museo.¹¹⁰ Para lo cual, con el diseño museográfico de Guido, los miembros más notorios de la asociación donaron significativas piezas para la creación de la llamada “Sala del Altar de plata” que era puesta en relación con el espacio que contenía el retablo y frontal de madera policromada del siglo XVIII del área surandina adquirido en 1946 con fondos del gobierno municipal.¹¹¹ Entre ellos, Firma Mayor de Estévez donó dos chapas, una lámpara votiva para seis velas, un atril para misal de altar, cuatro candeleros y un cáliz –todos de plata del siglo XVIII– y Domingo E. Minetti, un tabernáculo de plata del siglo XVIII producido para la iglesia parroquial de Cochabamba, mientras que el resto de los miembros de la asociación, poco tiempo después, compraron “once kilos de chapas de plata coloniales, cinceladas procedentes de un altar del Alto Perú”.¹¹²

La relación de Guido con la labor de la AAMH continuó hasta su muerte en su rol de secretario del museo. Luego del breve paso por el rectorado de la Universidad Nacional del Litoral y tomando distancia del impacto que tuvieron en Rosario las políticas económicas implementadas por el gobierno de Juan D. Perón, acompañó a la Comisión Directiva de la Asociación en su política de dar mayor visibilidad al museo con el fin de conseguir fondos para su

110 “Asociación Amigos del Museo Histórico. Entrega de un altar”, *Ecos. Revista ilustrada de la actividad social*, Rosario, Año X, N° 117, octubre 1952, s/p. El frontal de altar limeño y la puerta de sagrario del Puno habían formado parte de la renombrada colección de Luis García Lawson que poco tiempo antes había sido subastada en la ciudad de Buenos Aires. Seguramente, como era habitual entre Marc y la Casa Pardo, ante la falta de dinero en efectivo para pujar en el remate Marc encargó a Román Pardo su compra para luego adquirírselos con el aporte de la AAMH. Con el asesoramiento de Marc y de Guido sus miembros compraron otras piezas de esa colección, como el tabernáculo hexagonal de plata del siglo XVIII procedente de Cochabamba, también había formado parte de la colección especializada en “antigüedades coloniales” de Gustavo M. Barreto, que fue donado por Domingo E. Minetti dando cuenta del peso de las colecciones privadas en la conformación del acervo del museo.

111 El interés en adquirir las distintas piezas para formar el “altar de plata” por parte de la AAMH y de la Dirección del museo se evidencia en su libro de actas a través de los debates sostenidos en las reuniones de la Comisión Directiva. En primer lugar, se destacan las gestiones realizadas para lograr un precio acorde al presupuesto de la Asociación con la Casa Pardo que estratégicamente, antes de su compra, envió al museo las piezas (altar y sagrario) para que los miembros de AAMH puedan apreciarlas y para que Guido pueda “proyectar adecuadamente el armado y la ornamentación del altar de plata”. Una vez adquiridas, se realizaron diversas reuniones con Guido para evaluar “la mejor conveniencia del montaje del altar de plata, de acuerdo al espacio y mejor orientación dentro del local del museo”. AAMH, *Libro de actas*, Tomo I, Rosario, 1950-1962, pp. 10-11. Cf. Colomar, Estela y Sánchez, Ana María, “La conservación del patrimonio como resguardo de la memoria. El retablo barroco andino de la colección del Museo Histórico Provincial de Rosario”, en Dávila, Beatriz (coord.) *et al.*, *V Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad [CD-ROM]*, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 2008.

112 Boleta de Casa Pardo por la compra realizada por la Asociación Amigos del Museo Histórico de “Once kilos de chapas de plata coloniales cinceladas, procedentes de un altar del Alto Perú por 6.000 pesos”. Buenos Aires, 11 de octubre de 1954. AMHPDJM, Legajo AAMH.



Asociación Amigos Museo Histórico-Bolsa de Comercio, *Exposición histórica-económica de Rosario*, Rosario, julio de 1953. Diseño de cubierta: Ángel Guido. (cat. exp.) Biblioteca Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc".



Asor, Onir [Guido, Ángel], *La ciudad del puerto petrificado. El extraño caso de Pedro Orfanus*, Rosario, Editorial Litoral, 1954. Colección particular.

mantenimiento y para realizar nuevas adquisiciones ante la merma de los aportes estatales.¹¹³ En 1953, conmemorando el 137 aniversario de la independencia nacional, la AAMH organizó una exposición titulada “Histórica-Económica de Rosario” en la Bolsa de Comercio, con la cual remarcaba su interés en la rehabilitación del modelo agroexportador.¹¹⁴ Con un guión poco usual para la época, basado en la historia económica de Rosario a partir de 1852, Guido fue el encargado de realizar el diseño del catálogo y brindar un discurso en el acto de clausura en el que adhería al rescate del “alma” de la ciudad vinculada a su puerto. Las ideas presentadas en su alegato fueron el antecedente de una de sus últimas publicaciones, la novela de tintes autobiográficos firmada bajo el seudónimo de Onir Asor (rosarino al revés) titulada *La ciudad del puerto petrificado* (1954).¹¹⁵

Conclusión

No se nos escapan las dificultades escabrosas con que se tropezará al llevar a la práctica nuestra tesis. No debemos extrañarnos ni admirarnos por el hecho de que se tilde esta teoría, de lírica e irreconciliable con la realidad. Tampoco debe arredrarnos el hecho de que la arquitectura moderna llamada colonial no haya tenido un éxito deslumbrante. Justo es confesar que los esfuerzos en tal sentido han sido aislados, individuales, ha faltado el nexo que lo elevara a la categoría de escuela... También se ha cometido un error al pretender hacer ya arquitectura colonial monumental. La historia de la arquitectura monumental siempre está precedida de un proceso de evolución a través de arquitecturas menores. El ascendimiento hacia las formas grandiosas siempre es paulatino, por etapas.

Ángel Guido, *Orientación espiritual de la arquitectura de América*, 1927

Al poco tiempo de la muerte de Ángel Guido, ocurrida en 1960, el historiador y arquitecto, Mario J. Buschiazzo publicó un artículo donde hacía referencia a todos los problemas que entrañaba la categoría de arte mestizo aplicada al

113 Para la búsqueda de socios, la AAMH presentó las nuevas adquisiciones que se realizaban para la institución por su intermedio en locales comerciales del centro de la ciudad como la tienda La Favorita, la librería Álvarez y la galería de arte y fotografía Fidelibus.

114 Amigos del Museo Histórico, *Exposición Histórico-Económica de Rosario*, Bolsa de Comercio, Rosario, 8 de julio de 1953 (cat. exp.).

115 Asor, Onir, *La ciudad del puerto petrificado. El extraño caso de Pedro Orfanus*, Rosario, Editorial Litoral, 1954.

contexto artístico virreinal. En esta crítica historiográfica, Buschiazzo, aunque respetuosamente y sin restarle importancia a sus aportes, desarticulaba uno a uno los planteos de Guido y de los historiadores del arte “americanistas” que lo acompañaron en la tarea de revalorizar sólo “desde el lado formal”, el arte y la arquitectura de los tiempos coloniales. La falta de preocupación en las cuestiones inherentes a la documentación de los autores y las obras era uno de los fallos más señalados en este grupo de historiadores, que “aceptaron ciertas versiones como si fuesen verdades reveladas, sin preocuparse de buscar la certificación probatoria y fehaciente, acaso porque así convenía a la postura crítica adoptada”.¹¹⁶

La reprobación de Buschiazzo estaba dirigida a los planteos socio-políticos, que habían hecho perder a estos historiadores “indigenistas” el equilibrio que debe guiar al juicio crítico, haciéndolos ver formas y motivos americanos que no son tales, suponer actitudes rebeldes y creer en influjos que no hubo. Sin embargo, el arquitecto rosarino más allá de sus errores, prejuicios estéticos e ideológicos, según el análisis de Marta Penhos y María Alba Bovisio, buscaba, a través de la incorporación del estilo mestizo y de la idea de mezcla, alivianar la tensión entre “indigenismo” e “hispanismo” que se producía en el campo historiográfico de la época.¹¹⁷

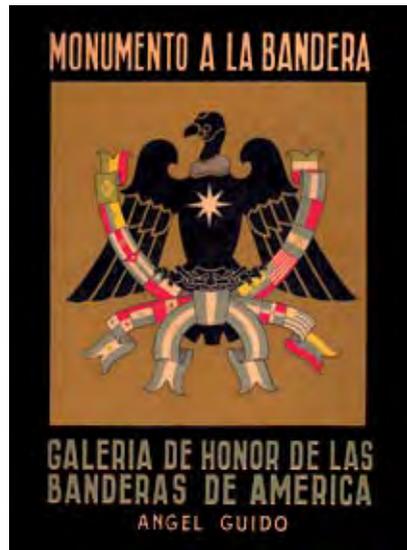
Las polémicas que desde hace más de ochenta años se vienen produciendo por esta categoría estilística del arte y la arquitectura del siglo XVIII, no deben hacernos olvidar que Guido fue uno de los primeros historiadores argentinos en ocuparse de investigar y revalorizar la pintura del período de dominación hispana en América. No obstante, en el caso que nos ocupa, debemos seguir a Buschiazzo en sus planteos, en cuanto a la poca importancia otorgada a las cuestiones documentales en el ámbito del museo y de su colección de arte, donde las piezas fueron escasamente catalogadas, documentadas y menos aún estudiadas en sus aspectos formales e iconográficos. Esto se debía, en parte, a la escasa profesionalización de las tareas museísticas, ya que hasta hace pocos años el

116 Buschiazzo, Mario J., “El problema del arte mestizo: contribución a su esclarecimiento”, en *XXXVII Congreso Internacional de Americanistas*, Vol. 4, UBA, Buenos Aires, 1966, pp. 229-244.

117 Penhos, Marta y Bovisio, María Alba, “La construcción de América en la obra de Ricardo Rojas y Ángel Guido”, en *Actas III Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea* [CD-ROM], Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 2002.



Guido, Ángel, *Monumento a la bandera. Gran parque nacional de la bandera*, Rosario, Club de Leones de Rosario, junio 1957. Biblioteca Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc".



Guido, Ángel, *Monumento a la bandera. Galería de honor de las banderas de América*, Rosario, edición del autor, junio 1957. (Dirección artística: Ángel Guido. Fotografías: Antonio Carrillo) Biblioteca Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc".

personal rentado del museo sólo se ocupaba de la administración, limpieza, mantenimiento y recomposición de algunas obras.

Como promotor del coleccionismo público, Marc sólo parecía ocupado en la expansión de las colecciones sin importarle demasiado la investigación y la clasificación de las mismas.¹¹⁸ En tanto Guido buscó en todas sus acciones relacionadas con el museo y sus colecciones legitimar y valorizar el arte colonial permitiendo su ingreso en los cánones de la historia del arte universal. De allí que la importante colección de pintura colonial haya quedado indescubierta, recién con esta investigación que presentamos aquí hemos podido saber de su procedencia descartando varias de las teorías tejidas en torno a sus orígenes.¹¹⁹ La investigación de la historia de la colección y la relectura de los vínculos establecidos por Ángel Guido con el Museo Histórico de Rosario han sido estudiadas como una etapa más en la comprensión de la identidad artística americana, ya que como él mismo lo planteaba ese “apasionante capítulo del arte americano... aún está por completarse”.¹²⁰

118 El afán por acrecentar las colecciones o poseer ciertas piezas de importancia llevó a Marc a los límites de la ilegalidad, mostrando que su pasión de coleccionista era más fuerte que su rol en la justicia federal. Los comentarios de uno de sus discípulos, Eduardo de Oliveira Cezar parecen confirmar esta situación: “decía que cuando viéramos algo útil, debíamos pedirlo, si no lo daban, había que ofrecer comprarlo, y si no lo vendían, teníamos que robarlo, porque robar para el museo no era delito”. Oliveira Cezar, Eduardo, *op. cit.*, p. 26.

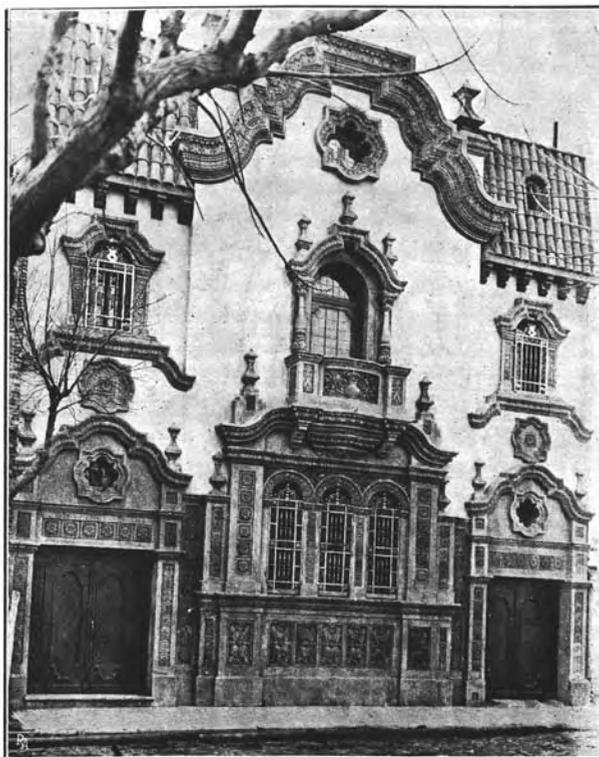
119 Cf. Travella, Eugenio, *20 años en el Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”*, Rosario, Ediciones “Del Paraná”, 2004, p. 152.

120 Guido, Ángel, *Redescubrimiento de América en el Arte*, *op. cit.*, p. 229.

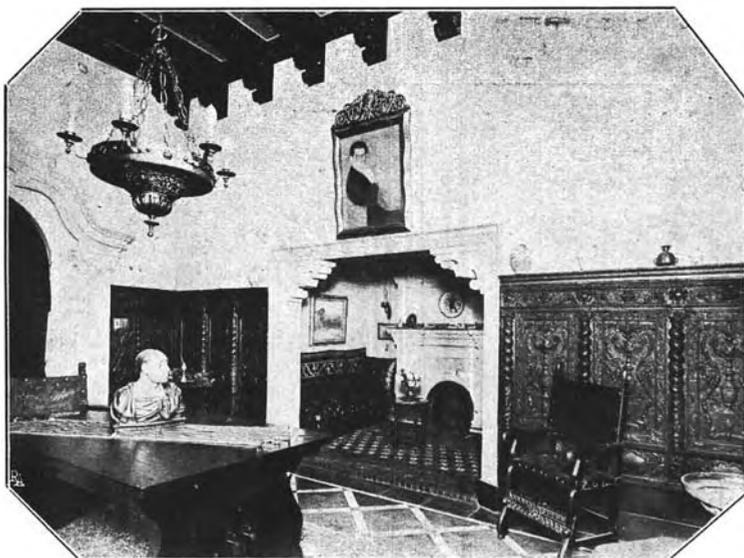
APÉNDICE IMÁGENES

LA COLECCIÓN





Fachada en estilo colonial modernizado, inspirada en la arquitectura hispano-incaica desarrollada en Perú y Bolivia durante los siglos XVII y XVIII. Obra del Arq. Ángel Guido, en "Residencias rosarinas: la casa particular del Ing. Ángel Guido", *Arquitectura. Revista del Centro de arquitectos*, a. 1, n. 4, Rosario, abril de 1927, p. 22. Biblioteca Hilarión Hernández Largaía, FAPyD, UNR.



Interior del comedor, en “Residencias rosarinas: la casa particular del Ing. Ángel Guido”, *Arquitectura. Revista del Centro de arquitectos*, a. 1, n. 4, Rosario, abril de 1927, p. 32. Biblioteca Hilarion Hernández Larguía, FAPyD, UNR.



Óleo, marco, mesa y bargueño peruanos del siglo XVII, en “Residencias rosarinas: la casa particular del Ing. Ángel Guido”, *Arquitectura. Revista del Centro de arquitectos*, a. 1, n. 4, Rosario, abril de 1927, p. 31. Biblioteca Hilarión Hernández Larguía, FAPyD, UNR.



[Anónimo]. *La Virgen y el Niño*. Óleo sobre tela, Cuzco, escuela española, siglo XVII. 48 x 52 cm. Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc". Donación Ramón y Ángel García.



Comisión Municipal de Bellas Artes. *Exposición de Pintura Colonial Sud Americana. Colección particular*. Rosario, agosto de 1932. (cat. exp). Texto de presentación Ángel Guido. Biblioteca Museo Municipal Bellas Artes "Juan B. Castagnino.



[Anónimo]. *La Santísima Trinidad*. Óleo sobre tela, escuela mestiza, primera mitad del siglo XVIII. Potosí, 94 x 109 cm.
Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.
Donación Ramón y Ángel García.

BXU - R

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

G





Detalle de la etiqueta pegada sobre el bastidor de
La Santísima Trinidad.

PÁGINA IZQUIERDA
Detalle del dorso de la tela de *La Santísima Trinidad*,
con la inscripción de la letra G como marca de
pertenencia de los hermanos Guido.



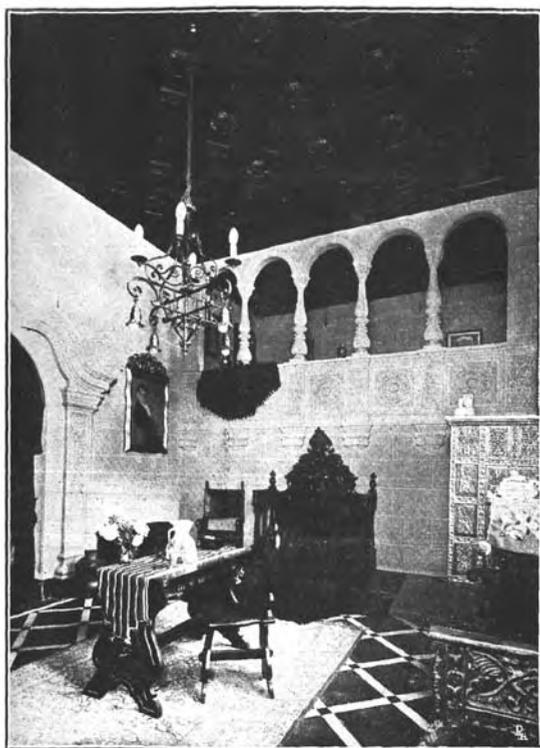
Ángel Guido. *Estimativa moderna de la pintura colonial. Significación estética de la colección del Museo Histórico de Rosario*. Academia Nacional de la Historia, Filial Rosario, Publicación n. 5, Rosario, 1942. Biblioteca Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.



Melchor Pérez de Holguín [atribuido]. *Los cuatro Doctores de la Iglesia Latina y la Eucaristía*. Óleo sobre tela, Alto Perú, escuela quiteña, fines del siglo XVII-primer tercio del XVIII. 149 x 98 cm. Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc". Donación Ramón y Ángel García. Restaurado en 1993/94 por Fundación TAREA.



[Anónimo]. *Señor de los temblores*. Óleo sobre tela, escuela cuzqueña, siglo XVIII. 201 x 161,5 cm. Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”. Donación Ramón y Ángel García. Restaurado en 1993/94 por Fundación TAREA.



Interior del living room con vista de la loggia,
en “Residencias rosarinas: la casa particular
del Ing. Ángel Guido”, *Arquitectura. Revista del
Centro de arquitectos*, a. 1, n. 4, Rosario, abril de
1927, p. 31. Biblioteca Hilarión Hernández
Larguía, FAPyD, UNR.



Interior de un dormitorio, en “Residencias rosarinas: la casa particular del Ing. Ángel Guido”, *Arquitectura. Revista del Centro de arquitectos*, a. 1, n. 4, Rosario, abril de 1927, p. 36. Biblioteca Hilarión Hernández Larguía, FAPyD, UNR.



[Anónimo]. *Cabeza de Cristo*. Óleo sobre tela, Cuzco, escuela española, siglo XVII. Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc". Donación Ramón y Ángel García. En Museo Histórico Provincial. Exposición de Arte Religioso Retrospectivo, Rosario, octubre-noviembre 1950, s/p. (cat. exp.).





ANGEL GUSTAVI
M. BETA



Examen realizado en noviembre de 2010 por el equipo de conservación e investigación del museo sobre la obra *Cabeza de Cristo*. Se descubre una tela de mayor tamaño que revela una iconografía diferente (San Juan Bautista), la misma adosada y plegada sobre un soporte rígido (cartón). Este da cuenta del proyecto arquitectónico (fragmento) realizado por Ángel Guido para su residencia particular en 1924.

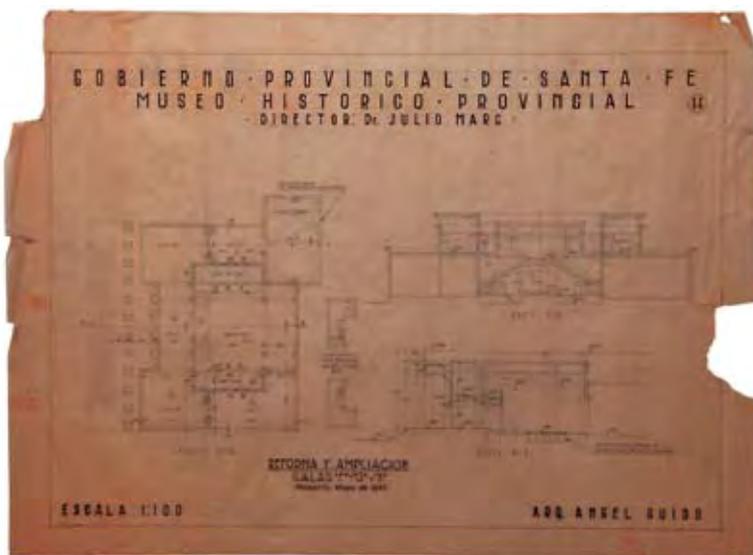
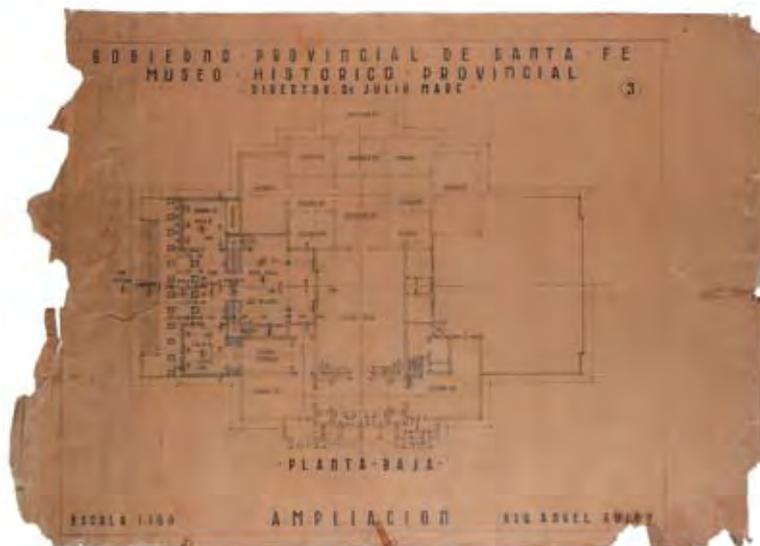
**ARQUITECTURA Y
MUSEOGRAFÍA**





[Anónimo]. *Museo Histórico Provincial de Rosario*. Fotografía, Rosario, 1950. Archivo Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.

[Anónimo]. *Museo Histórico Provincial de Rosario*. Fotografía, Rosario, 1952. Archivo Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.



Ángel Guido. *Proyecto de ampliación Museo Histórico Provincial de Rosario*. Planos, Rosario, 1945. Archivo Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”.



[Anónimo]. *Sala de arte hispanoamericano*. Fotografía, Rosario, ca. 1940. Archivo Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.

[Anónimo]. *Sala de arte hispanoamericano*. Fotografía, Rosario, ca. 1941. Archivo Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.



[Anónimo]. *Sala de arte hispanoamericano*. Fotografía, Rosario, ca. 1950.
Archivo Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.

[Anónimo]. *Sala del retablo surandino del siglo XVIII*. Fotografía, Rosario,
1950. archivo Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.



Ángel Guido. *Proyecto Sala Altar de Plata. Museo Histórico Provincial de Rosario*. Dibujo coloreado, Rosario, ca. 1950. Archivo Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.

LAS DONACIONES





[Anónimo]. *Cristo*. Madera policromada, plata, hilos de oro, Potosí, escuela mestiza, primera mitad del siglo XVIII. 117 x 114 cm. Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”. Donación Ángel Guido en nombre de Magdalena C. de Guido.



[Anónimo]. *Cristo*. Madera policromada, plata, Perú, escuela mestiza, siglo XVII. 76,5 x 50 cm. Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”. Donación Ángel Guido.



Ángel Guido. *Catedral de Puno*. Aguafuerte, Puno (Perú), 1930. 46,5 x 42,5 cm. Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc". Donación Ángel Guido.



Ángel Guido. *San Luis de Potosí*. Aguafuerte, Potosí (Bolivia), 1927. 46,5 x 42,5 cm. Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc". Donación Ángel Guido.

ANGEL GUIDO Nº 930.-
 Rosario, 19 de diciembre de 1940
 Dr. Julio Marc
 Director del Museo Provincial de
 Rosario

Distinguido Director y amigo:
 Solicito la
 presente se me ayude hacer donación al Dr.
 Director y por su intermedio al Museo His-
 tórico de Rosario, de un "viejito portador
 del siglo XVIII, con rayas, coronas y cornu-
 ción de plata".

Esta donación,
 la heple en concepto de el número cuatro,
 Máximo C. de Guido, profesor, para el
 tal sentido documentada.

De todo dejar
 de señalar, que hasta se comente esta do-
 nación, el manuscrito, que he estado constan-
 temente en contacto con el Dr. Director,
 durante la redacción y cumplimiento de
 nuestro Museo Histórico de Rosario, en oc-

ción oportuna y poner el mismo, insin-
 tivamente y patrióticamente en manos de
 un ejemplar fervor, para estar
 a servicio de un Museo digno de la aten-
 ción de la Nación.

Por esta causa,
 me es grato confiar que una profunda in-
 stitución de Rosarios se una obra de
 arte, para el tal propósito, en homenaje a
 esta insigne institución que la
 misma los rosarinos por la admirable
 obra, que ya ha comenzado su, con ardiente
 éxito.

Aprobado para
 enviar afectuosamente al Dr. Director

Ángel Guido

Ángel Guido. Carta al Director del Museo Provincial de Rosario
 Dr. Julio Marc. Rosario, 19 de diciembre de 1940. Archivo
 Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc".

BANCO DE LA NACION ARGENTINA 1
OFICINA DE TITULOS
 LIQUIDACION DE VENTA

para el Señor **ANGEL GUIDO**
 Colón 1346 **ROSARIO**

Impuesto de la venta de \$ CINCO MIL.....monedas
 en virtud Donación Generalizada año 1931 de la Municipalidad de Rosario
 Serie Primera (Ampliación).-

de acuerdo con el acta de fecha 15 del corriente.-
 SON a 4.275.-

MENOS:
 Impuesto local 1°..... \$ 0,42
 Comedia
 Comisión 1/2% 10,68 \$ 11,10 \$ 4.282,90

	11,10	4.282,90
--	-------	----------

Rosario ~~Rosario~~ 19 Julio de 1940
 por C. C.

REP. DE LA OFICINA DE TITULOS

Certificado de deuda de la Municipalidad de Rosario (Serie
 primera). Rosario, 1931. Donación Ángel Guido. Archivo
 Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc".

LAS EXPOSICIONES





EXPOSICION
DE
ARTE RELIGIOSO
RETROSPECTIVO

CORONACION
DE LA VIRGEN
DEL ROSARIO

MUSEO HISTORICO
PROVINCIAL
4 - Octubre - 19



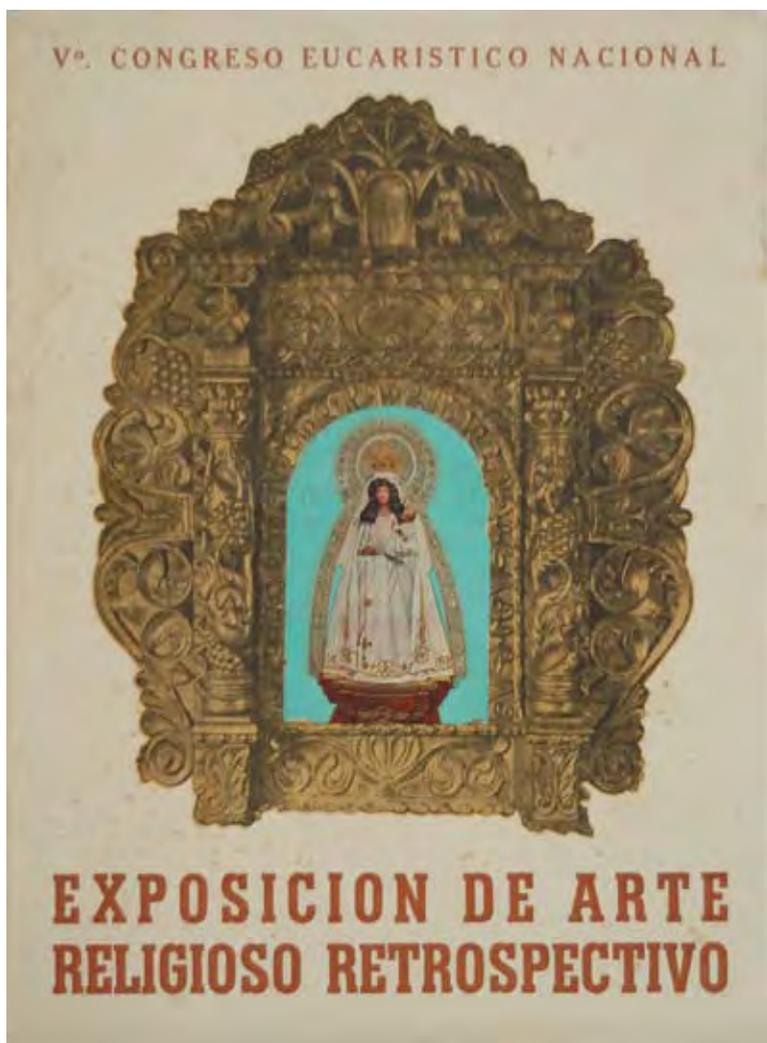
Museo Histórico Provincial. *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo con motivo de la Coronación de la Virgen del Rosario*. Rosario, octubre-noviembre 1941. Diseño Ángel Guido. (cat. exp.)

PÁGINA IZQUIERDA

Póster de la *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo con motivo de la Coronación de la Virgen del Rosario*. Rosario, octubre-noviembre 1941. Diseño Ángel Guido. Museo de la Ciudad de Rosario.



Ángel Guido. Logo del Museo Histórico Provincial de Rosario diseñado para la *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo con motivo de la Coronación de la Virgen del Rosario*. Rosario, 1941.



Museo Histórico Provincial. *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo con motivo del Vº Congreso Eucarístico Nacional. Rosario*, octubre-noviembre 1950. Diseño Ángel Guido. (cat. exp.)





Juan Esnaola. *Vista de la presentación de la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo bajo la dirección artística de Ángel Guido.* Fotografía, Rosario, octubre de 1950. Archivo Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.

PÁGINA IZQUIERDA

Juan Esnaola. *Vistas de la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo bajo la dirección artística de Ángel Guido.* Fotografía, Rosario, octubre de 1950. Archivo Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.



Juan Esnaola. *Vista del salón dedicado al arte hispanoamericano bajo la dirección artística de Ángel Guido*. Fotografía, Rosario, octubre de 1950. Archivo Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.

PÁGINA DERECHA

Juan Esnaola. *Vistas del salón dedicado al arte europeo religioso bajo la dirección artística de Ángel Guido, Colección del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”*. Fotografía, Rosario, octubre de 1950. Archivo Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”.





Juan Esnaola. *Detalle de la exposición*. Fotografía, Rosario, octubre de 1950. Archivo Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc".

IMÁGENES, PALABRAS Y MENSAJES
EN DOS LIENZOS DEL MUSEO HISTÓRICO
PROVINCIAL “DR. JULIO MARC”





[Anónimo]. *La Misa de San Gregorio*. Óleo sobre tela, siglo XVIII. 98 x 111,5 cm. Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc". Donación Ramón y Ángel García. Restaurado en 2008 por TAREA-UNSAM.

IMÁGENES, PALABRAS Y MENSAJES EN DOS LIENZOS DEL MUSEO HISTÓRICO PROVINCIAL “DR. JULIO MARC”¹

Gabriela Siracusano²

El presente trabajo tiene el fin de abordar brevemente algunas cuestiones relativas a los trabajos de investigación realizados por el Centro de Producción e Investigación en Restauración y Conservación del Patrimonio Artístico y Bibliográfico (CEIRCAB-Tarea) de la Universidad Nacional de San Martín, sobre dos piezas del patrimonio del Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”.³

No soy conservadora, ni química, ni museóloga. Soy una historiadora del arte que, desde hace algunos años –para ser precisa desde 1995–, estoy interesada en el cruce de todas estas disciplinas en pos de una renovación de la mirada sobre las producciones artísticas americanas del período conocido como colonial. El origen de este interés puede rastrearse en las labores realizadas durante diez años en lo que fue la Fundación TAREA en el mismo sitio donde hoy se encuentra el CEIRCAB-Tarea. Así como en el proyecto de la Fundación TAREA se dio inicio a este encuentro de miradas de distintas disciplinas como la conservación, la historia del arte y la química, con el fin de rescatar y poner en valor un número considerable de piezas de gran valor patrimonial y artístico, en el Centro TAREA-UNSAM se continúa con dicha tradición transdisciplinaria, en manos de un grupo tan heterogéneo como compacto de conservadores, químicos, historiadores del arte y físicos, a los que se suman los integrantes de

1 Conferencia brindada el 4 de junio de 2009 en el Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc” con motivo de la presentación de las obras del museo restauradas por CEIRCAB-Tarea (UNSAM) con el patrocinio de la Fundación del Nuevo Banco de Santa Fe y del Gobierno de la Provincia de Santa Fe.

2 Doctora en Historia del Arte (UBA), CONICET-UNSAM, directora académica del CEIRCAB-Tarea (UNSAM), Profesora titular ordinaria de Arte Argentino y Americano I (UNSAM).

3 Algunas de las reflexiones de este escrito recuperan los trabajos de investigación publicados en Siracusano, Gabriela (ed.), *La paleta del espanto. Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*, San Martín, UNSAM Edita, 2010. Estos trabajos formaron parte de la Programación UBACyT 2004-2007. Proyecto “Arte, ciencia y tecnología. Espacios simbólicos del color en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina (siglos XVII-XVIII)”. Cód: F090. Directora: Dra. Gabriela Siracusano.

distintos proyectos actualmente en curso, radicados en nuestro centro y subsidiados por instituciones de prestigio internacional como el CONICET, la Agencia de Promoción Científica y el Getty Foundation de Los Ángeles.

¿Cuál es entonces la manera en que la historia del arte encara los problemas que día a día van apareciendo en el Centro? ¿De qué forma podemos abordar los dos casos que hoy estamos presentando?

En primer lugar creo conveniente avanzar sobre ciertas cuestiones de índole teórica y metodológica. Sabemos que, para los historiadores del arte, todo aquello que abarca el análisis de las formas y sus significados conforma una de las primeras aproximaciones para comprender el sentido de las imágenes. Esto es así. Sin embargo, desde hace años hemos comenzado a transitar un camino que intenta incluir estos aspectos en un conjunto tramado y denso de prácticas e ideas involucradas en el proceso creativo. Prácticas materiales e ideales que se hallan implícitas en el “cuerpo” de las imágenes.

La materialidad de una imagen guarda en sí misma las señas, las marcas de intencionalidades y significaciones otorgadas a ella en un tiempo pasado por las voluntades de muchas personas que intervinieron directa o indirectamente en su fabricación, su difusión o su consumo. Un concierto de voces que se elevan ni bien comenzamos a convertir estas presencias materiales en restos arqueológicos del “hacer”, en disposiciones efectivas de gestos e intencionalidades, en índices materiales de prácticas concretas e ideales, es decir, cuando convertimos a la materia en “documento”. Un documento que se pone a la par y dialoga, en tanto le hagamos preguntas interesadas, con voces que proceden de los registros escritos, orales y visuales.⁴

Una práctica atenta a poner en juego todos estos enunciados para, en su contrastación y mediante un método cuasi detectivesco e indicial, construir nuevos sentidos sobre la base de sus afinidades, desfasajes y oposiciones.

De acuerdo a estas premisas, ¿qué hipótesis podemos arrojar respecto de estas dos piezas? Las acciones de conservación y restauración, así como su puesta en valor histórico-artístico, sólo pudieron ser posibles y lograr efectividad luego de analizar profundamente lo que en el informe presentado oportunamente aparece en su primera parte: estado de conservación-registros fotográficos y

4 Siracusano, Gabriela y Maier, Marta. “Del obrador al laboratorio, el archivo y la biblioteca”, en Martínez, Juan Manuel (ed.), *Arte Americano, contextos y formas de ver. Terceras jornadas de historia del arte*, Santiago de Chile, Universidad Adolfo Ibáñez-CREA-Museo Histórico Nacional, 2006, p. 73.

radiológicos, y antecedentes históricos. Todos ellos contribuyeron a identificar estas voces que antes mencionaba y que no se agotan en las preguntas acerca de su autoría o datación. Así se pueden encontrar puntos en común entre ambas pinturas. Por ejemplo, ambas fueron realizadas sobre un soporte de tela de lino, material muy utilizado en América durante todo el período colonial. En el caso de *La Misa de San Gregorio*, la presencia de costuras originales habla de una práctica muy común durante el período: la reutilización de telas de fardos empleados anteriormente con fines comerciales, dato que, a su vez, da cuenta de la enorme necesidad de difundir estas imágenes con fines evangelizadores. En el caso de *Las Postrimerías*, las marcas de roturas coincidentes con los dos ejes que dividen la composición permitieron suponer posibles traslados y usos, a la vez que explicar la presencia de un soporte rígido de madera aplicado posteriormente. La eliminación de este soporte de madera, para devolverle a la obra su flexibilidad original, fue realizada por la Prof. Alejandra Gomez –conservadora-restauradora y docente del Centro–, acción que supuso una larga y ardua tarea de remoción e identificación de xilófagos que anidaban en el mismo.

Asimismo, resulta interesante prestar atención a ciertos datos marginales que, por lo general, se encuentran en los reversos de las obras. Las inscripciones, firmas y etiquetas, a veces, pueden acercarnos a procedencias y autorías, pero otras, como en estos casos, nos introducen en un ámbito de estudio fascinante como es el del coleccionismo. Ambas piezas exhiben vestigios que las identifican como pertenecientes a la colección de Ángel Guido, uno de los promotores de los estudios del arte hispanoamericano en la primera mitad del siglo XX. En el caso de *La misa de San Gregorio*, esta marca aparecía claramente en el soporte y, de manera oculta, en uno de sus parches posteriores, provenientes a su vez de una pintura de su colección. En el otro, fue posible identificarla gracias a las tareas de conservación. En el caso de las etiquetas que exhibían las dos piezas en su bastidor –dos recortadas de un impreso en idioma inglés y la otra tipeada en castellano–, ellas funcionan más como el testimonio de un intento por arrimar una procedencia y una datación por parte del coleccionista para, mediante esta operación, legitimar la obra, que como indicadores de datos fehacientes. Digo esto porque ninguna de las dos designa estrictamente la iconografía del lienzo: una se refiere a “The Blessed Sacraments”, de procedencia potosina, y la otra a



[Anónimo]. *Las postrimerías*. Óleo sobre tela, Potosí, 1800. 79 x 70, 3 cm. Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc". Donación Ramón y Ángel García. Restaurado en 2008 por TAREA-UNSAM.

“La Santísima Trinidad” de la escuela cuzqueña. Los estudios realizados por Pablo Montini contribuyen a pensar estas estrategias elaboradas por Guido.⁵

El otro punto en común entre ambas imágenes, ya adentrándonos en el mundo de las ideas y las representaciones, es la interacción entre palabra e imagen. En el contexto de las producciones virreinales, la imagen afianzó, de la mano de la palabra, las acciones de coerción e imposición que debieron acompañar el proceso de conquista y evangelización. Un binomio, el de la palabra y la imagen que, en estas producciones, bien contribuía a la claridad y precisión del mensaje, como evidenciaba encargos y peticiones de los comitentes. Si bien ambas pinturas corresponden a dos momentos muy distintos desde el punto de vista histórico, político y social —una ubicable a fines del siglo XVII y la otra, a principios del XIX—, los textos exhibidos permiten, además de su datación y procedencia como se da en el caso de *Las Postrimerías*, adentrarnos en el circuito de ideas que sostuvieron la vigencia de estas iconografías. En el caso de *La Misa de San Gregorio*, su cartela ofrece las Oraciones de San Gregorio Magno a la Pasión de Cristo rogando que su santa cruz lo librara del demonio, en clara alusión a las misas gregorianas por los difuntos. En *Las Postrimerías*, una leyenda que atraviesa el lienzo recupera la antigua frase del *Eclesiastés*: “*In omnibus operibus tuis memorare novissima tua, et in aeternum non peccabis*”.⁶

Pero ¿existe alguna relación entre estas dos frases? ¿Podrían ellas llevarnos a encontrar un nexo significativo entre estas dos imágenes tan disímiles? La respuesta es afirmativa. Si bien distantes entre sí en el tiempo, ambas responden a un problema que resultó fundamental para la vida de los hombres y mujeres educados en territorio americano bajo la fe católica: me refiero a la salvación del alma después de la muerte. El programa de las Postrimerías o *Novísimos*, las que revelaban los cuatro últimos pasos del hombre —Muerte, Juicio Final, Infierno y Gloria—, provenía de la tradición medieval y se instaló en la América hispana de manera contundente a partir del siglo XVII, como una forma de advertencia frente a la persistencia de posibles cultos nativos entendidos como idolátricos. Sobre la base del temor, campesinos, reyes y curacas, comerciantes, encomenderos y papas, españoles, indígenas, negros y mestizos, debían aceptar que todo bien apreciado en la vida terrena, se volvía en su contra, ya que de nada servirían

5 Montini, Pablo, “Coleccionismo e historiografía. Ángel Guido y la colección de arte colonial del Museo Histórico Provincial de Rosario”, en esta misma edición.

6 “En todas tus acciones, acuérdate de tus postrimerías y nunca jamás pecarás”, Ecl. 7:40.

durante el proceso que conllevaría al Juicio Final. Recordar estas postrimerías, tal como ya dijimos lo señalaba el *Eclesiastés* y lo recuperaba Fray Luis de Granada, era el reaseguro de un final feliz, es decir, la salvación eterna: “Acuérdate de tus Postrimerías, y nunca jamás pecarás”.⁷ El infierno, con sus lenguas de fuego, la gran boca abierta del Leviatán, aullidos de dolor, crujir de dientes y hedores nauseabundos, era el escenario ideal para generar el temor necesario para desterrar la persistencia de las idolatrías y la Gloria, el espacio en el que estos horrendos tormentos se transformaban en música celestial. Presentes en las capillas de pueblos de indios —aislados de los grandes centros poblados y reducidos para su mejor control—, estas imágenes fueron la herramienta necesaria como estrategia visual para el accionar doctrinal en aquellas zonas señaladas como proclives a la persistencia de antiguos rituales, según la mirada de los evangelizadores. Sus objetivos quedaban claros en las palabras e imágenes Guamán Poma de Ayala en 1615: “y en cada yglesia ayga un juicio pintado allí muestre la venida del Sor. Al juicio —el cielo— y el mundo y las penas del ynfierno para que sea testigo del cristiano pecador”.⁸

Estos relatos iconográficos nos remiten a una antigua tradición que hunde sus raíces en los registros textuales e icónicos medievales.⁹ En el Virreinato del Perú, este imaginario expuso una de las vías para acompañar el proceso de evangelización iniciado desde los primeros años de la conquista.¹⁰ La lucha entre el bien y el mal, entre lo verdadero y lo falso, y un mensaje anclado en la relación pecado-castigo, se manifestaron como una estrategia visual efectiva para llevar a cabo lo que Serge Gruzinski denominó como “la colonización de lo imaginario”, fenómeno que evidencia no sólo rasgos de resistencia cultural sino también de adaptación y apropiación por quienes ocupaban, mediante sus prácticas y creencias, el lugar de lo pecaminoso: los nativos.¹¹ Las prácticas entendidas desde la mirada

7 Fay Luis de Granada, *Guía de pecadores: en la cual se trata copiosamente de las grandes riquezas y hermosura de la virtud y del camino que se ha de seguir para alcanzarla* [1ra. ed. 1567]. Publicación de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Edición digital a partir de Cristóbal Cuevas (ed.), *Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, Vol. 1, Libro I, cap. VII, secc. 1, p. 49.

8 Guamán Poma de Ayala, Felipe, *Nueva Corónica y buen gobierno* [1615]. Versión en Internet del manuscrito original, Kongelige Bibliotek. Gl. Kgl.S. 2232, 4º, Copenhagen, Biblioteca Real de Dinamarca, [en línea] <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es /frontpage.htm>.

9 Gisbert, Teresa, *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural editores, 1999.

10 En los últimos años se ha desarrollado un corpus bibliográfico interesante sobre este tema.

11 Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI- XVII*, México, FCE, 1991.

del conquistador como “idolátricas” guardaban en sí mismas la persistencia de una religiosidad que, todavía en el siglo XVIII, no parecía estar dispuesta a desaparecer en los cultos privados o domésticos.¹² Lo malo, lo demoníaco y lo falso, presente en las imágenes antediluvianas y apocalípticas, ofrecían una lectura visual que habilitaba su identificación con la presencia del indígena, sus objetos de culto y sus prácticas rituales. Ante las apacibles imágenes del Edén, el discurso moralizante de los predicadores sacó mayor provecho a los crueles castigos reservados a los olvidados de Dios que a los inciertos premios asociados a un bienestar impensable para el ser humano, acostumbrado a las penurias de lo real. Es así que el infierno constituyó una herramienta fundamental de la catequesis y prédica europea y americana.

Esta artillería visual de pecados, horror, castigo y salvación se desplegó a lo largo de varios siglos en el territorio del Virreinato del Perú en numerosos muros y lienzos de iglesias y capillas. Dentro de las más significativas, Curahuara de Carangas (Oruro, 1608-1777), Carabuco (1684) y Caquiaviri (1739) en el actual territorio boliviano, o Andahuaylillas (ca. 1626) y Huaru (ca. 1802) en el actual territorio peruano, revelan la presencia de esta iconografía, muchas veces inspirada en pinturas o grabados que acompañaban las páginas de textos circulantes, como los de los jesuitas Eusebio Nieremberg o Jerónimo Nadal. Nuestras últimas investigaciones nos han permitido identificar una estampa creada por el grabador francés Philippe Tomassin como la que dio origen a gran parte de las imágenes de postrimerías que circularon por el área andina.¹³ Asimismo, cabe recordar que pintores como Diego Quispe Tito y Melchor Pérez Holguín también recurrieron a esta iconografía.

Las Postrimerías del Julio Marc condensan precisamente este programa iconográfico, cuya lectura visual comienza por La Muerte, implacable e igualitaria, y continúa por el cuadrante superior izquierdo, en el que advertimos la llegada de Cristo entronizado sobre el arco iris y a San Miguel arcángel, en el momento preciso del Juicio Final a las almas que bregan por su salvación, mientras María y San Juan interceden por ellas. A partir de allí, sólo existían dos caminos posibles: el descenso a los infiernos, a las fauces de la gran boca que engulle a los

12 Siracusano, Gabriela, *El poder de los colores*, Buenos Aires, FCE, 2005, cap. V.

13 Biblioteca Nacional de Francia, Departamento de Estampas, DA-74(A). Ver también Rodríguez Romero, Agustina y Siracusano, Gabriela, “El pintor, el cura, el grabador, el cardenal, el rey y la muerte. Los rumbos de una imagen del Juicio Final en el siglo XVII”, *Eadem Utraque Europa. Revista de historia cultural e intelectual*, año 6, números 10-11, junio-diciembre de 2010, Buenos Aires.

condenados, quienes sufrirían eternamente todas las torturas y castigos posibles, o, por el contrario, el espacio de La Gloria, donde las almas pías y buenas serían recibidas con trompetas y gozarían de la salvación eterna. Un recorrido visual y conceptual que en algunos casos se desplegaba en el tránsito de las naves de las iglesias, y en otros se resumía en lienzos, como el de Laja, aunque con una disposición horizontal, en el siglo XVII en Bolivia.

Cuando en el lienzo de *La Misa de San Gregorio* leíamos “ruegote Señor por tu Santa Cruz me libres de el Angel malo”, estas palabras y la imagen que acompañaban se vinculan con lo antedicho. La misa celebrada por San Gregorio que, según la leyenda, mostraba el momento en el que, como respuesta a la incredulidad de uno de los de su congregación, se hizo presente Cristo crucificado y los instrumentos de su pasión, era una de las maneras en que la salvación de las almas era invocada. Aquí, aunque no representada, otra instancia de las postrimerías estaba aludida: el Purgatorio. Ese lugar de tránsito del que muchas almas esperaban liberarse, gracias al sacrificio de reiteradas misas, las llamadas misas gregorianas.

Los pintores de estos lienzos, probablemente altoperuanos, aunque con casi más de un siglo de diferencia, conocían las normas iconográficas por las que debían regirse para elaborar el sentido correcto, y dan cuenta de la supervivencia que tuvieron estos sentimientos. El coleccionista y eximio concededor de las producciones virreinales andinas a partir de sus conocidos viajes por las altas tierras de Perú y Bolivia, seguramente fue consciente del vínculo entre ellas. Sus conocimientos del arte europeo pueden también haberlo conducido a realizar esta asociación. Dentro del conjunto extenso de imágenes que vienen a mi cabeza, una muy tenue, hoy casi imperceptible por su estado de conservación, se presenta como un ejemplo. Se trata del tímpano de la fachada de la iglesia gótica del siglo XIV de Santa María del Mar, en Barcelona. En él, flanqueando la figura de Cristo entronizado, dos pinturas murales muestran una, la misa de San Gregorio, y otra, la liberación de las almas del Purgatorio, junto a la boca del Leviatán, la gran boca abierta del infierno. Circunstancias pasadas y remotas, que fueron trasladadas al horizonte americano. Preocupaciones de la vida de los hombres que crearon y observaron estas imágenes que hoy recuperan parte de estos sentidos en su condición material, pero también en su dimensión histórica y cultural.

ANEXO DOCUMENTAL

ÁNGEL GUIDO



PRESENTACIÓN¹

El clima de arte de la pintura colonial de los siglos XVII y XVIII, está urdido, mediante encontradas corrientes estéticas y espirituales, que lo hacen algo frondoso y no pocas veces obscuro, para la breve observación del gustador del arte del pasado.

Difícil es, por supuesto, en pocas palabras –necesitaríase el voluminoso ensayo que aún no se ha escrito– guiar al aficionado en este delicado problema de entender ampliamente el arte colonial; pero vayan estos pocos conceptos a manera de sintético brevario para ayudarle a admirar esta preciosa muestra pictórica americana.

Como es sabido, España penetra en el siglo XVI, con espíritu aún medieval. Este medievalismo que se mitiga apenas con el Renacimiento –tono que Italia dio a todo el arte cincocentista– avanza denso aun de aquel espíritu, en pleno barroquismo seis y setecentista. De allí, su extremismo estético, ese deshelenismo “sui-generis” español. Pues bien: ese clima de arte más conceptual que formal, ese estadio de arte aun más obsecuente al espíritu que a la forma, invade el Tahuantinsuyu y prodúcese el originalísimo maridaje del arte “criollo”. Este cruce favorece la tendenciosa exacerbación de lo “conceptual” en desmedro de lo “formal” en grado a veces extraordinario y surgen, entonces, las numerosas escuelas conocidas, como ser: la Cuzqueña, la Quiteña, la Potosina y la Criolla, esta última de un curioso primitivismo estético.

Mal entendedor y peor observador será, pues, quien quiera juzgar estas obras, desde la cómoda y superficial postura del gusto habitual, excesivamente teñido de neo-clasicismo que nos legó el siglo pasado. Mas, si con un pequeño esfuerzo, es posible atrapar el tono de aquel espectáculo estético de ver germinar en pleno Tahuatinsuyu y en predio social más indígena que europeo, aquel medievalismo hispano emboscado en el renacimiento y en el barroco, estas extraordinarias pinturas coloniales obsequiarán mas de una satisfacción estética al avisado y buen gustador del arte.

Ángel Guido

1 En Comisión Municipal de Bellas Artes. *Exposición de Pintura Colonial Sud Americana*. Rosario, agosto 1932. (cat. exp.).

ESTUDIO HISTÓRICO Y ESTÉTICO POR EL ING. CIVIL Y ARQUITECTO ÁNGEL GUIDO²

Advertencia

Esta exposición de arte Religioso Retrospectivo organizada por la feliz iniciativa del Exmo. Obispo de Rosario Monseñor Dr. Antonio Caggiano y del Director de este Museo Histórico Provincial Doctor Julio Marc, ofrece al público dos nutridas muestras de arte, dispares entre sí estéticamente, pero de un idéntico contenido espiritual: la fe cristiana.

La primera de aquellas dos muestras –la de mayor unidad estilística– es la del arte cristiano hispanoamericano. La segunda es la del arte cristiano europeo. Respecto a la pintura europea, el público culto en general, está acostumbrada a admirarla, gustarla y estimarla. La nutrida bibliografía, la crítica de arte, las exposiciones periódicas y finalmente las meritorias ediciones dominicales de los grandes rotativos, han contribuido a formar ese gusto diríamos popular.

Pero con la pintura americana, no acontece lo mismo. La razón es simple: el arte colonial ha comenzado recientemente a justipreciarse. Posiblemente sean aquellas ediciones extraordinarias de los grandes rotativos, quienes con sus anchas y generosas páginas hayan contribuido en buena parte al redescubrimiento estético de nuestro arte hispanoamericano.

Mas, la bibliografía artística colonial es aún relativamente reducida. Las exhibiciones no han sido muy habituales por cierto. Además, otra dificultad se interfiere en esta captación popular del arte americano: la estructura singular de su “estimativa” distinta a la europea. Es decir, dicho en palabras no técnicas: no se puede medir el “valor” del arte hispanoamericano con la habitual unidad de medida estética europea. Como no es posible estimar el arte griego con una “estimativa” egipcia, pongamos por caso, y viceversa, tampoco cabe estimar el arte hispanoamericano con una “estimativa” renacentista o barroca europeas.

De aquí, pues, que nos hayamos propuesto en este catalogo, orientar al público muy especialmente en la interpretación de la pintura colonial.

2 En Museo Histórico Provincial. *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo. Coronación de la Virgen del Rosario*. Rosario, octubre 1941; pp. 21-58. (cat. exp.).

Ahora bien ¿de qué “forma” y de qué “contenido” estará compuesta esta flamante “estimativa hispanoamericana”? ¿De qué metro estético se hará uso para dimensionar el mayor o el menor valor de una pintura colonial? ¿Cómo orientar al público para que, como en el caso europeo, admire, guste y estime la belleza “sui generis” de los “primitivos coloniales” que se exhiben en esta Exposición de Arte Retrospectivo?

Tarea escabrosa es, sin duda, para cualquier especialista, presentar en pocas páginas esta suerte de manual práctico o “Baedeker” de la pintura colonial. Sin embargo tengo la esperanza que el trabajo expuesto a continuación, contribuirá a iniciar al gustador del arte, en este nuevo mundo estético americano. Se trata de una síntesis, parte de la cual ya he hecho conocer a través de la Academia Nacional de la Historia (filial Rosario) y del prestigioso diario “La Prensa” de Buenos Aires.

Con esa intención prácticamente didáctica, he dividido este trabajo en tres capítulos fundamentales: Historia, Estética y Estimativa de la pintura colonial. En “Historia” expongo el origen, desarrollo y extensión geográfica de la pintura durante la Colonia. En “Estética” se analizan “forma y contenido” de aquel connubio singular entre lo español y lo indio. En el “contenido” se estudia aquel proceso espiritual extraordinario, suerte de medievalismo mestizo. En la “forma”, se analiza la estructura técnica de la grafía del cuadro.

En “Estimativa”, finalmente, presentamos un práctico “Breviario de una estimativa de la pintura colonial”, que esperamos constituya –con sus mutilaciones y defectos– aquel “Baedeker” prometido.

No quiero terminar estas breves palabras liminares, sin antes dejar constancia de mi reconocimiento al Exmo. Obispo de Rosario Monseñor Dr. Antonio Caggiano, quien mucho me distinguió al invitarme a colaborar en este menester de arte tan afecto a mi vocación. También expreso mi agradecimiento al Dr. Marc, por haberme dado otra ocasión de acompañarle en esta nueva jornada de arte del Museo Histórico Provincial de Rosario.

Historia

La historia documental de la pintura colonial ha comenzado a clasificarse eficazmente merced a la labor de algunos investigadores. Del Perú, recordamos a Uriel García y Cossio del Pomar. Del Ecuador, a Gabriel Navarro. De Nueva

Granada, a Pizano Restrepo y Hernández de Alba. De México, a Tablada, Revilla, Tousaint, Atl. En España ha trabajado Lampérez y Romea, Ballesteros y Barreta y otros. Entre nosotros, la celebrada síntesis de Miguel Solá (“Historia del arte hispano-americano”).

Hemos de señalar, entre estos estudiosos a Uriel García y Cossio del Pomar, como los iniciadores de una labor de investigación documental y estimativa. Efectivamente, los anteriores investigadores se han concretado a llevar a cabo una documentación cronológicamente estructurada, de la labor pictórica de la colonia en sus respectivos países. Va sin decir que se trata de una obra de indudable utilidad para estos estudios de nuestro arte colonial recién abordada con disciplina. Pero aquellos dos investigadores señalados han añadido un capítulo más a su tarea de documentación y clasificación históricoestética. Han ensayado una interpretación filosófico-social del arte investigado. Uriel García, en su profunda y recia obra “El nuevo indio”, aborda el agudo problema caracterológico del neoindianismo y su proyección en las artes. Cossio del Pomar en su “Pintura cuzqueña” también hace marchar paralelamente la investigación documental y la interpretación psichistórica.

Éste es el estado presente de las investigaciones sobre la redescubierta pintura de la colonia en América. A continuación haremos un breve relato sobre las distintas escuelas desarrolladas en los grandes centros de producción artística, tales como México, Cuzco, Lima, Quito y Nueva Granada.

La Escuela Mexicana

Los primeros cuadros españoles importados en América y la primera manifestación pictórica europea en el Nuevo Mundo tuvo por destino que consumarse en tierra de gran tradición artística indígena: México.

Efectivamente, en los valles aztecas y el trópico maya, ya los “tlaquillos” o pintores indígenas habían cumplido una extraordinaria labor no esclarecida aún totalmente. Grandes frescos murales, notables decoraciones cerámicas, policromos mosaicos de plumas, obras de los “amantecas”, ya conocían y realizaban notablemente aquellos indios americanos tan artistas. Iniciados estaban, pues, nuestros indios de América para asimilar inmediatamente aquella lección de Europa. Y a poco andar, ya no fueron los españoles, italianos, portugueses y flamencos quienes realizaron la mejor pintura en América, sino indios, mestizos y criollos,

como veremos más adelante. México y Perú fueron, pues, los que continuaron con dignidad artística aquel arte importado de Europa. Veamos un poco el caso de México.

De acuerdo a las investigaciones realizadas hasta la fecha, es seguramente exacto que los primeros óleos importados de España fueron traídos por Cortés. También Cortés parece ser quien trajo consigo al primer pintor español: Cifuentes. Hay una fecha respecto a este pintor: en 1528 establece en México, con otro pintor, fray Pedro de Gante, la primera escuela de pintura del nuevo continente. Cifuentes es autor del celebrado cuadro “Hernán Cortés orando ante San Hipólito” (Museo Nacional de México). Es autor de varios retratos, entre los cuales el del mismo Cortés.

Otros pintores europeos –según Tablada– dignos de mención, en México, del siglo XVI: Alonso Vázquez, español, contemporáneo de Cifuentes, autor del “Martirio de Santa Margarita” (Academia de Bellas Artes); Juan de Rúa, discípulo de Vázquez, autor de “Vida de la Virgen”; en San Francisco Cuantlinchan (Puebla); el flamenco Simón Pereins, retratista y autor de algunos cuadros religiosos; el sevillano Andrés de Concha, autor de los cuadros que decoran el templo de Santo Domingo en Yanhuiblan (Oaxaca).

Finalmente, durante el siglo XVI, cabe recordar los interesantes frescos de San Agustín Acolman y los de Epazoyucan, estudiados éstos por primera vez por el arquitecto Federico Mariscal.

Durante el siglo XVII la pintura mexicana se desarrolla en la misma forma que lo hiciera la arquitectura (“Arqueología y Estética de la Arquitectura Criolla” - 1930- del autor). Es decir adoptando la doble corriente: de imitación y de emancipación. Imitación de la pintura española contemporánea la primera y comienzo de la intervención vernáculo en la segunda.

De este siglo podemos citar –de acuerdo con Tablada– a Baltasar de Echave El Viejo, cuyas pinturas adornan las galerías de la Academia Nacional de Bellas Artes. Son estos cuadros “La adoración del huerto”, “La visitación”, “Aparición ante San Francisco y la Virgen”, “San Ponciano Martirizado” y una “Adoración de los Reyes Magos”, cuadros, como se ve, exclusivamente religiosos.

Luis Juárez o Ludovico Xuárez, que tiene también cuadros en la Academia de Bellas Artes. Son éstos: “Aparición a San Antonio del Niño Jesús”, “Depositarios de Santa Catalina”, “Aparición de la Virgen a San Ildefonso”.

Sebastián de Arteaga, también representado en la Academia de Bellas Artes por dos obras: “Los despositarios de la Virgen” y el celebrado “Santo Tomás ante Cristo”.

Juan Herrera, que tiene en la Catedral doce pequeños cuadros. José Xuárez, contemporáneo de Ludovico, representado en la Academia de Bellas Artes con el lienzo “Vida de San Francisco”.

Finalmente, siguiendo siempre a Tablada (“Historia del arte de México”), cabe citar a Juan Rodríguez Xuárez, representado también en la Academia de Bellas Artes por un autorretrato; Cristóbal de Villalpando, igualmente representado en la misma academia; Juan Correa, decorador de la sacristía de la Catedral, Baltasar de Echave El Joven, hijo del predecesor y representado también en la Academia de Bellas Artes; Juan Tinoco, de quien se conservan varios cuadros en la academia de la ciudad de Puebla; el padre Manuel, de la Compañía de Jesús, representado también en la citada Academia de Bellas Artes de México.

El siglo XVIII constituye para la pintura mexicana —como para su arquitectura— el afianzamiento de la intervención vernácula. Aparece, pues, la escuela mestiza, admirablemente representada por pintores indios, mestizos y criollos. El siglo XVIII trae una figura cumbre en pintura colonial: el indio zapoteca Miguel Cabrera. Es, sin duda, Cabrera, como lo afirma Tablada, el más famoso pintor del siglo XVIII, y posiblemente de toda la Colonia, de México. Fue un indio zapoteca nacido en la antigua provincia de Antequera, la moderna Oaxaca, el 27 de mayo de 1695. Murió el 16 de mayo de 1768.

Pintor de gran vuelo y de una extraordinaria fecundidad, realizó una obra múltiple en templos, conventos e instituciones como la Universidad. El arzobispo Rubio y Salinas nombrólo pintor de cámara. La Universidad le encomendó numerosos trabajos. Las obras de este artista que expresan las grandes excelencias de su arte son: “La visión de el Apocalipsis”, conservada en la Academia de Bellas Artes, y “La Virgen del Rosario”, que posee el arzobispo de San Martín en Tepozotlán; se conserva también el gran lienzo de este pintor “La Virgen protegiendo a la Compañía de Jesús”, de singular importancia. Finalmente, sobre la vida de San Ignacio pintó 34 lienzos de grandes dimensiones. Sus contemporáneos llamaron a los cuadros de Cabrera “maravillas americanas”. Fué nombrado el primero y perpetuo director de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Otros pintores dignos de mención del siglo XVIII fueron: José de Páez, Francisco Antonio Vallejos, fray Miguel de Herrera, Juan Patricio Moflete Ruiz, José Alcibar, Miguel Jerónimo Jendejas, Luis Rodríguez Aconedo.

Tal es el panorama de la pintura colonial mexicana no anónima. Como podrá inferirse, los pintores italianos, flamencos, portugueses y españoles que vinieron a América no fueron brillantes por cierto. Aplicando a sus pinturas una estimativa europea, muy especialmente se encontrará una obra de gran calidad. Y anotemos de paso este hecho singular: el pintor más completo y de mayor personalidad en el México colonial es el indio zapoteca Cabrera.

Respecto a la pintura de las capitánías generales de Guatemala y Venezuela, podemos decir que fue en cantidad y calidad, por supuesto, muy inferior a la de México. Exactamente como aconteció en arquitectura, también fué México centro de gravedad y de influencia de todo el arte desde el Caribe y Atlántico hasta el Pacífico.

Escuela Limeña

En el siglo XVI con los nuevos conquistadores se trajo “La Purísima” de autor español, actualmente en la capilla La Sola de la Catedral de Lima. Probablemente sea éste el cuadro más antiguo llegado al Perú. A fines del siglo llegan a Lima el napolitano Angélico Teodoro, autor de varios lienzos de la capilla de Las Ánimas de la Catedral y de otros como “El Salvador”, de colección particular. Llega también a Lima el corso Mateo de Alessio, pintor de cámara de Gregorio XIII. De este italiano es el “San Pedro y San Pablo” de la capilla de San Bartolomé en la Catedral y la “Santa Lucía” en el monasterio Del Prado.

Durante los siglos XVII y XVIII se destacan en Lima los pintores sevillanos Leonardo Jaramillo y Andrés Luis de Saravia; el criollo agustino fray Francisco Vejarano; el hijo de Alessio, fray Adrián de Alessio; el limeño Lozano, considerado el más notable pintor limeño de su siglo; el trujillano Bermejo, el chilcano Juan Julián Jaiyo, el huamanguino Coronado y los limeños Pedro Díaz y Simón Inca. (Ceán Bermúdez, Ballesteros y Berretta, Riva Agüero, P. Cappa y otros).

Escuela Quiteña

En Quito se desarrolla una escuela singularmente superior a la limeña y de una jerarquía artística comparable con la cuzqueña. Según Cossio del Pomar, esta escuela fué superior a la cuzqueña.

En Quito nace a fines del siglo XVI la famosa escuela quiteña y el más antiguo de sus pintores no fué español, como en Lima o México, sino quiteño: fray Pedro Bedón, criollo para unos y mestizo para otros. Pintó “Nuestra Señora de la Escalera” y otros cuadros en el claustro de la Recoleta de Quito. De Quito pasó al Nuevo Reino de Granada, donde pintó el refectorio del convento Dominico de Santa Fe y luego el de Tunja.

Quito, como todas las grandes ciudades del virreinato, fue centro de importación de cuadros y artistas de la metrópoli. Se conservan aún en Quito, por ejemplo, una “Inmaculada Concepción” y una “Santa Teresa de Jesús” de Murillo; un “San Francisco” de Zurbarán, dos telas de Velásquez en poder de los dominicos; otra de Rafael que guardan los jesuitas, hallándose documentada la existencia de dos cuadros del Tiziano, ya desaparecidos (Miguel Solá –“Historia del arte hispano-americano”).

A mediados del siglo XVII aparecen los pintores quiteños Juan de Illecas, Luis de Ribera, el padre Hernando de la Cruz. Cierra el ciclo de pintores del siglo XVII la figura más eminente de la pintura quiteña, Miguel de Santiago.

Miguel de Santiago fué un mestizo nacido en Quito en fecha no establecida aún. Murió en la misma ciudad en el año 1673. Fué éste el más famoso pintor de su siglo, no solamente por su capacidad extraordinaria de trabajo, sino por el vuelo y fuerza de expresión que daba a las figuras pintadas en sus lienzos. En los claustros de San Agustín existen 14 cuadros suyos. Se destacan “La genealogía del santo obispo de Hipona”, “El milagro del peso de la cera”, donde figura un autorretrato del pintor; el cuadro “Santo Tomás de Villanueva”, uno de los pocos firmados por el artista. En la catedral de Quito existe el “Cristo de la Agonía”, y en la iglesia de San Agustín el gran lienzo titulado “La Regla”. Luego, la “Asunción de la Virgen”, “La Flagelación de Cristo”, y la “Inmaculada Concepción” en San Francisco. En el convento de San Francisco también existe su notable cuadro “La decapitación de San Juan Bautista”.

De este gran pintor mestizo corren numerosas anécdotas a propósito de su carácter irascible y soberbio. El cruel trato dispensado su discípulo y sobrino Goribar –pintor también eminente y el más notable después de nuestro artista– delata el agriado temperamento de Santiago. Luego, el drama verídico de su “Cristo de la Agonía”. Efectivamente, parece ser exacto que al estar pintando dicho cuadro atravesó una lanza a un discípulo que servíale de modelo, con el objeto de sorprender la expresión agónica mientras expiraba.

La tumba de este gran pintor mestizo se encuentra al pie del altar de San Miguel en la capilla del Sagrario.

Formó Santiago toda una familia de pintores: su hija Isabel de Santiago, su sobrino Goribar, su yerno Antonio Egas Benegas de Córdoba. Discípulos de Santiago fueron: Bernabé Lobato, Simón de Valenzuela, Bernardo Rodríguez, Vela y Morales.

Durante el siglo XVIII, la pintura no anónima está reducida a los siguientes pintores: Samaniego, Antonio de Astudillo, Juan de Benavides, José Ramírez, Sánchez Barrionuevo, Antonio Silva, Francisco Villarreal, Antonio Salas y otros.

La Escuela Neogranadina

En Santa Fe de Bogotá se desarrolló una escuela de menor envergadura que la cuzqueña y quiteña. Panorámicamente observada esta pintura es menos mestiza, más europeizada. Una figura extraordinaria se destaca netamente: la del criollo Gregorio Vásquez de Arce Ceballos. Nació en Santa Fe de Bogotá el 9 de mayo de 1628 y muere en la misma ciudad en 1711. La vida y la obra de este gran pintor ha sido estudiada detenidamente por Roberto Pizano Restrepo. (“Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos”. 1926). Discípulo fué de un mediocre pintor criollo, don Baltasar de Figueroa, de quien ha escrito últimamente Guillermo Hernández de Alba. (“Teatro del arte colonial”. 1938).

La característica de este pintor santafereño es su extraordinaria asimilación de la tónica de la pintura española de su tiempo. El caso de Vásquez es similar al del Aleijadinho. (“El Aleijadinho” –obra del autor– 1930). Sin haber conocido absolutamente los grandes lienzos de pintores europeos, es desconcertante su semejanza –dentro de la relatividad consecuente con la pintura desarrollada en América– con Zurbarán y Ribera en las escenas dramáticas, con Tintoretto en sus lienzos históricos y con Murillo en sus cuadros delicados y tranquilos (Murillo fue contemporáneo suyo). El mulato Aleijadinho tampoco había traspuesto las fronteras de Minas y, sin embargo, también desconcierta el barroquismo borrominesco de su arquitectura valiente y personal.

Este pintor europeizado aprendió, sin embargo, de los indígenas de América el empleo de colorantes aborígenes, como ser: el elemí, resina de tono amarillo, la goma guta regional, las tierras amarillas, rojas, tostadas, usadas por los indígenas; el añil americano; el carmín extraído de la cochinilla; etcétera.

Muy largo sería citar la extraordinaria y fecundísima labor de Gregorio Vásquez. Sólo podemos citar que sus numerosos cuadros se encuentran en la capilla del Sagrario, catedral, colegio de Nuestra Señora del Rosario, colegio de San Bartolomé, hospital de San Juan de Dios, iglesia de la Candelaria, iglesia de las Capuchinas, iglesia de San Francisco, iglesia de San Ignacio, iglesia de Santa Bárbara, iglesia de Santo Domingo, monasterio de las monjas salesianas, Museo Histórico Nacional, Seminario Conciliar, etc.

Tal es la obra del neogranadino Gregorio Vásquez, que, como cabe observar, ha sido realmente extraordinaria en “cantidad”. Respecto a la dimensión de su “calidad” cabe medirla mediante una “estimativa” europea, ya que la influencia indígena en este artista criollo fue nada más que cumplida en lo que respecta a los materiales y en la técnica de ejecución de sus lienzos. En este sentido consideramos a Gregorio Vásquez un eminente artista continuador de la pintura española, pero sin la fuerza de un Zurbarán, ni la dramaticidad de un Ribera, ni la espontánea y dulce gracia de Murillo.

Escuela Cuzqueña

Al Cuzco, como en el caso de Lima, también llegaron pintores extranjeros que fueron los primeros maestros de criollos e indios. Entre ellos y en el siglo XVIII llegó al Cuzco nada menos que un hijo de Murillo, discreto pintor, pero por supuesto, sin el genio de su padre. Entre los pintores locales figuran algunos nombres, según Uriel García y Cossio del Pomar. Son éstos: Juan de Espinosa (padre), Juan de Espinosa de los Monteros, Francisco Juárez, Basilio Pacheco, Ignacio Chacón, Antonio Vilca, Mariano Zapata, Diego Quispe Titto, Juan Osorio, José de Valdéz, Manuel Torres, Pedro de Saldaña y otros.

En términos generales, como en el caso de la arquitectura, América no puede ofrecer durante la colonia obras de jerarquía de artistas españoles o extranjeros capaces de soportar una severa crítica mediante el cartabón estimativo del arte europeo. Por eso, pinturas y catedrales renacentistas o barrocas en América son, podríamos decir en general, inferiores a las levantadas en el continente europeo, siempre que se las estime dentro del Barroco y Renacimiento europeos.

Pues bien; en el Cuzco como en algunas grandes ciudades cabezas de virreinato, se formaron con la llegada de la pintura española dos corrientes estéticas de las que me ocupara en otras oportunidades (“Arqueología y estética de la

arquitectura criolla”, 1930; “El estilo mestizo”, 1936, etcétera). Me refiero a la primera corriente de imitación europea y a la segunda de intervención vernácula.

Respecto a la primera corriente citada, en el Cuzco se imitó con diversa fortuna a los grandes europeos desde Zurbarán, Ribera y Tintoretto hasta Van Dick y Murillo. La segunda, el Cuzco por su tradición incaica, imprime un sello propio a su producción pictórica dándole un carácter notablemente particular.

La pintura oficial de la primera corriente –apreciada, repetimos desde una estimativa europea– no posee esa gracia “sui generis” de la pintura seis y setecentista. Tampoco revela un conocimiento profundo del desnudo, un ajuste decisivo en su composición. A esta corriente pertenece, por ejemplo, como las más felices producciones cuzqueñas el llamado “Cristo de Velázquez” de la Compañía y el “Cristo de Van Dick” de la Catedral.

La segunda corriente, la mestiza, en su gran parte anónima, constituye para nosotros la más interesante producción cuzqueña y digna de ocupar un capítulo más en la historia de la pintura universal. Se trata de ejecución de lienzos que se cuentan por cientos desde el Cuzco hasta Potosí y que fueron ejecutados por criollos, indios y mestizos. Nos referimos exactamente a esa pintura “mestiza”, connubio feliz de la tónica española con la tónica indígena. Tema, por otro lado, que he venido persiguiendo ampliamente en la arquitectura y en el arte decorativo del arte indoespañol desde hace varios lustros a esta parte (“Arequipa colonial”, 1923; “San Lorenzo de Potosí”, 1923; “Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial”, 1924).

A esta corriente “mestiza” pertenecen cabalmente los llamados “primitivos coloniales”, calificación no alejada, sin duda, de su justa apreciación históricoes-tética.

Estos cuadros, en su mayoría anónimos, tocados de una suerte de “medievalismo mestizo” (ver “Estimativa de la pintura colonial”, del autor, 1940), florecieron rústicamente en las capillas de las aldeas del valle cuzqueño, en las iglesucas de la cuenca del Titicaca, en las humildes estancias y tambos. Más tarde también se desprenderá otra corriente popular o plebeya menos religiosa, más anecdótica que llegará hasta la chichería (“El nuevo indio”, Uriel García, 1930).

Esta “Escuela cuzqueña” irradió su influencia hacia los cuatro puntos cardinales. Influyó la “limeña”. Se fusionó con la “quiteña”. Alimentó la “potosina”

dando lugar a una escuela propia en aquella fabulosa ciudad. Llegó hasta Chile y nuestro norte argentino.

Tal es, en síntesis, el panorama histórico de la pintura hispanoamericana. La corriente más notable por su originalidad, por su “contenido” espiritual singularísimo, por su “forma” “sui generis”, por sus proyecciones sociales y, finalmente, por haber influenciado el presente folklore decorativo de Hispanoamérica es, repito, la pintura indoespañola o “mestiza”.

A esta escuela, cabalmente, pertenecen la mayoría de los cuadros coloniales que se exhiben en esta importante muestra de Arte Religioso Retrospectivo en el Museo Histórico Provincial de Rosario.

Estética

El “pathos” social y estético del arte colonial más vigoroso (fines del siglo XVII y todo el XVIII) procede de aquel primer choque espiritual entre el conquistador renacentista y el indígena imperial. Pero, cabe preguntar: ¿cuál fué la psicología estética del conquistador español durante el Renacimiento? ¿El hombre-hispano en Europa, fué el mismo hombre-hispano en América?

Este tema, epicentro de la estimación estética de todo el arte de la Colonia, se ha estudiado, entendemos, muy poco “americanamente”. Es decir, sin lastre de excesiva o menguada hispanidad.

Dicho sea sin ambages, la dificultad de dimensionar al Renacimiento español proviene de la sobreestimación renacentista de un siglo subterráneamente medieval. La angosta visión positivista de la historiografía de arte de finales del siglo pasado, no había separado el subsuelo medieval del siglo XVI español, el de la conquista. Ya lo dijimos en otra ocasión: en la España del siglo XVI, lo dominante fué, lo medievalista y lo recesivo lo “clasicista”. El humanismo, el erasmismo, el clasicismo romano, fueron poca cosa más que indumentaria –llámesele “moda”– de un ser que en carne y huesos era un testadura medieval. Y vaya esto de lo medieval dicho en el sentido jerárquico del vocablo. Se infiere con esto, que no formulamos crítica, sino justipreciamos a esa testadurez medievalista del español. Hace algunos años lo medieval sonaba a abismal hueco de la historia del hombre occidental. El error era tomar los siglos anteriores al XI, como canon de referencia. Hoy entendemos mejor la Edad Media. Comenzamos a admirar sus virtudes y hay hasta autores –Huitzinga, entre otros– que

contraponen con éxito esta época de la “verdad revelada”, a la época de la “verdad razonada” que fué el Renacimiento y en efecto, difícilmente logró el hombre occidental una aventura mayor del espíritu como en aquella época medieval. ¿No sería acaso, de suyo interesante, un estudio caracterológico que revelara la extraordinaria riqueza emocional que ha legado a América latina esta tozudez fáustica medieval del español?

La verdad es, que de este medievalismo obstinado no pudo francamente desprenderse el español renacentista. El realismo de los imagineros españoles del Renacimiento, es un realismo dramático trágico, antiapolíneo. Es decir, medieval. Carlos V, el menos medieval, logró a pesar de su erasmismo aquella frase en su tiempo: “Cristo fundó la Iglesia, Carlos V la restauró”.

En Arte, lo “clásico”, en el sentido cabal del concepto, nunca lo soportó el renacentista español. Una sola obra plástica limpiamente española, en “clásico”, no existió en el siglo XVI. Los órdenes clásicos tratados por el español resultan en su generalidad, ortopédicos. Esta falta de artesanía para lo clásico será luego, virtud, como veremos, para el Barroco.

El español medio, el español arquetipo del Renacimiento, no entendió claramente la gran revolución renacentista. En la trastienda del breve Renacimiento español, corre emboscada, una Edad Media tenaz, obstinada, inclemente.

Probablemente, de todo esto, poco se ha esclarecido en altorrelieve, debido a que la caracterología psico-social estuvo enfocada en lo literario. Por excepción en lo plástico. La literatura es más individualista. La arquitectura es más social. Efectivamente ¡cuán verídico es el arte plástico de una época! ¡Qué expresión social limpia –sin estafas– cabe recabar de la arquitectura, pintura o escultura del pasado! La dimensión del concepto de estado, familia, desequilibrio de clases ¿no la ofrece, acaso, en ocasiones, admirablemente, la arquitectura, el urbanismo? El primer ensayo de dignificación de la igualdad de todos los hombres ¿no se establece, acaso, meridianamente en Grecia, con la acrópolis solamente para dioses y la hipópolis para hombres? Hasta donde fué realidad o utopía la República de Platón ¿no dan la medida exacta la arquitectura y el urbanismo de Atenas, de Pericles a Aristóteles? Y luego ¿qué mejor documento vivo que una catedral gótica?

Por nuestra parte, fácil es medir el tamaño de hispanidad del arte renacentista español, a través de su arquitectura y pintura oficiales, no populares por cierto.

En arquitectura, por ejemplo, el Plateresco es de origen alemán y flamenco. “Artistas nacidos en Alemania –dice Schubert– fueron los que desarrollaron el Plateresco, alabado generalmente como una manifestación típica del alma española”. Luego el estilo “de las consistoriales” ¿no proceden acaso de un cruce de aquel Plateresco con el Renacimiento italiano de Siena o Pavía?

Finalmente, la auténtica hispanidad quedó totalmente traspuesta con el último del Renacimiento: el palacio de Carlos V de Machuca, arquitecto español italianizado “que no advirtió que se encontraba nada menos que en Granada” y de quien Palomino dice: “Floreció en Granada siguiendo la manera de Rafael”. Efectivamente el palacio de Carlos V en Granada sigue el mismo partido que la “Villa Madama” de Rafael, aparte que, sigue a Bramante y Vignola (Schubert). En una palabra, el palacio de Carlos V, en Granada, no es español.

¿Y la hispanidad de la arquitectura renacentista? Preguntamos. El hecho es, que esta hispanidad continúa testaduramente medievalista y no se aviene a lo clásico. Florecerá, triunfalmente, recién con Churriguera. Pero veamos algo de lo que ocurre en pintura.

Carlos V, pongamos por caso, menospreció a los pintores vernáculos. “Le bastaba el Tiziano o Pompeyo Leoni” dice un crítico. Más español, por ejemplo, era el Divino Morales, aunque eyckiano y veydeniano; pero, el erasmismo, estaba de moda y la moda exigía, también, que un emperador del tamaño de Carlos V, se rodeara de pintores italianos.

Felipe II, no fué menos exotista en pintura. Tuvo a su lado al ya anciano Tiziano y también al holandés Mohor. Sus preferencias se inclinaron, además, por Durero y Jerónimo Bosch. Los pintores vernáculos del Rey, como Alonso Sánchez Coehlo, tuvieron, a su pesar, que terminar no pocos cuadros iniciados por aquellos pintores maestros. Respecto a la menguada simpatía de Felipe II por el Greco, baste recordar el episodio histórico del cuadro que pintó éste, por encargo de su rey, en el altar de San Mauricio. Terminada la obra, disgustó a Felipe II en tal forma que ordenó se destruyera (Schubert).

En verdad sea dicho, el arte oficial de la España renacentista, no expresa su íntima idiosincrasia, que es, fatalmente medievalista. Ésta tuvo que recluirse en el arte popular, en el campesino, en el folklore. El artista español del Renacimiento, se debatió entre su medievalismo congénito y el clasicismo impuesto por la dictadura humanista del momento histórico europeo. Deben correr muchos

años antes que el clima histórico sea propicio a su “voluntad de forma” extremista (“Arqueología y Estética de la Arquitectura Criolla”, 1932, de autor). Y ésta se dará cita en Churriguera en arquitectura, en Goya en pintura. Efectivamente, más español es Churriguera que Herrera. Más español es Goya, que Velásquez. Más Cervantes y Góngora que Vives. Entonces España da el tono más alto del Arte de toda Europa.

Por esta causa, con el advenimiento del Barroco, el español se sintió más en quicio con su destino de “extremista”, en el cuadro de la cultura europea. Está por aclararse todavía, hasta qué punto contribuyó en el desarrollo del Barroco, un gran español: San Ignacio de Loyola, con su orden de a Compañía de Jesús. No olvidemos que durante dos siglos se llamó al estilo de las iglesias barrocas, estilo “jesuítico”. En síntesis, el medievalismo español se desplazó en la trastienda del Renacimiento y no logró franqueza y espontaneidad, debido al acose tenaz del clasicismo tremendo y excluyente, por otra parte, en toda Europa cincocentista.

Pero, y a esto queríamos llegar, nos interesa plantear esta ecuación trascendental para el arte de la Colonia: ¿Qué suerte tuvo aquel medievalismo hispano al transplantarse en América? ¿Cómo se comporta, desde su repertorio de “valores” –filosóficamente hablando– el conquistador al pisar tierra americana?

Contestamos sin ambages: el conquistador –libre ya de aquella tenaz inclemencia del Humanismo y la Reforma– se desplaza como un ente medieval. Si los celos palaciegos despertados, por ejemplo, por aquellos Médicis de la Florencia magnífica, habían atravesado las fronteras de Italia y se habían instalado en todas las cortes de Europa, en América el conquistador había dado la espalda a todo aquello. A sus anchas podía desplazarse como un medieval. Auténtico en ocasiones y en otras caricaturesco, el mito del “cruzado” lo persiguió obstinadamente. ¿No se sintió acaso un cruzado del siglo XII, Pizarro, cuando herido, muere besando la cruz trazada por él mismo con su propia sangre? Y Almagro que no sabía firmar ¿no se comporta acaso como un caballero de la Edad Media al ingerir la tercera parte de la hostia, como acta de distribución en tres partes iguales de tierras conquistadas con Pizarro y Luque? ¿Y las 13.500 iglesias levantadas en México en nada más que dos siglos y medio? ¿Y la extraordinaria producción pictórica de la Colonia, exclusivamente religiosa? Y por otro flanco, la crueldad y la codicia de la Colonia ¿no fueron acaso crueldades y codicias de

corte medieval? ¡Ocho millones de mitayos sucumbieron en los socavones del cerro de Potosí! ¡Pero se recogieron dieciséis mil millones de pesos en las cinco mil bocaminas del cerro trágico!

Heroicidad medievalista: la de Cortés. Crueldad medievalista: los quemaderos de indios vivos. Codicia medievalista: la arenga de Pizarro a sus huestes: “Por aquí se va a Perú a ser rico, por aquí se vuelve a Panamá a ser pobre”. Fe medievalista: la del padre Las Casas.

Efectivamente, aquel medievalismo español emboscado y acosado por el erasmismo clandestino de Carlos V y el clasicismo italiano, no menos postizo, de Felipe II, refloreció virulento en estas tierras de América, siempre generosas para cualquier aventura en grande. La aventura americana hizo posible la actuación espontánea de aquel limpio y auténtico ser hiperheroico, hiperreligioso, hipercruel según el término de Blanco Fombana. Casi podría aceptarse la tesis, que el español del siglo XVI fué más denso de hispanidad en América, que en la península.

En América, un Atlántico de por medio lo separaba del módulo romano, del canon leonardesco, de lo apolíneo griego. En la España se levantan palacios y ayuntamientos. En América iglesias. En España el palacio del Infantado en Guadalajara, el Hospital de la Santa Cruz en Toledo, el Alcázar de Sevilla, el palacio de Monterrey en Salamanca, el palacio de Carlos V en Granada, el escorial de Felipe II. Ni una gran Catedral, ni una iglesia importante. La gran arquitectura está dedicada a edificios civiles. En América, antagónicamente, el siglo XVI, es del siglo de las fundaciones de las grandes catedrales.

¡Qué a gusto se habrían desplazado aquellos conquistadores barbados –cruces de Calatrava o de Santiago al pecho– marchando a paso rítmico en las procesiones de Corpus en el Cuzco, tal como los retablos anónimos de Santa Ana!

¡Qué lejos estaba la zumbona abeja de Grecia, que con su miel pagana había trastornado las minorías selectas de la península!

¡Qué distantes aquellos maestros del escorzo y lo apolíneo –invenciones griegas– y qué gran satisfacción poder continuar el estatismo deshumanizado de lo medieval!

Pues bien, veamos ahora qué suerte tuvo este “pathos” medievalista en América, durante los tres siglos de la conquista y su influencia en la pintura.

Medievalismo americano

El arte colonial en América –ya lo hemos repetido en varias ocasiones– adopta dos posturas o corrientes vinculadas o desvinculadas entre sí, según los casos. Nos referimos a las corrientes del arte oficial y del arte rústico, popular o campesino. La primera, orientada por las autoridades virreinales. La segunda, por el pueblo.

La corriente oficial corresponde a toda esa producción, sea en arquitectura como escultura o pintura, que evolucionó imitando constantemente el arte de la metrópoli, cuya falacia en lo relativo a hispanidad ya hemos demostrado. En su obstinación de estar al día con la pintura o arquitectura de España, produjo un arte –en su gran mayoría– de falso academicismo en la pintura y de ortopédica composición en la arquitectura.

La “popular”, por el contrario, gestada en el siglo XVII y triunfal en el siglo XVIII, tiene la gracia “sui generis” de toda creación espontánea y la frescura de todo arte que es original sin pretender serlo.

Pues bien, aquel medievalismo de que habláramos, se imbrica en ambas producciones. En la primera solamente en “cantidad”, la enorme producción de las escuelas de Lima y México, por ejemplo. La segunda en “cantidad y calidad”, como veremos más adelante.

Esta última, es la que da lugar a uno de los episodios estéticos más notables de la Historia del Arte: nos referimos al arte resultante de lo que en otra ocasión dimos en llamar “medievalismo mestizo”, suma metafísica del patetismo cristiano del español, más el patetismo panteísta de indio.

Mientras que las autoridades de la Colonia de Lima o México traían pintores españoles, italianos y portugueses y se copiaban cuadros religiosos de Van Dick, Rubens o Rafael, en el interior de América, en los pequeños poblados primero y luego, hasta en ciudades cabales, como Cuzco y Potosí –por ejemplo– se continuaba, paciente y silenciosamente, aquel medievalismo ya no hispano sino amestizado.

La intervención del indio y del mestizo tergiversaron lo únicamente español y nace aquel medievalismo mestizo, suerte de “síntesis” hegeliana de la “tesis” hispana y de la “antítesis” india. Y todo esto, triunfalmente en el siglo XVIII.

¡Curiosa aventura la de la hispanidad en América, libertada a su albedrío solo en el siglo XVI! –Por esta causa Ortega y Gasset dijo, agudamente como todo lo suyo, una vez: “La independencia de América comienza con la conquista”.

Un símbolo

Un símbolo certero –de cierta grandilocuencia, por cierto– de la citada corriente mestiza, lo constituye, cabalmente, un retablo anónimo del siglo XVIII, que exorna los muros de la Compañía de Jesús en el Cuzco y que representa los esponsales de don Martín de Loyola, Gobernador de Chile con doña Beatriz Ñusta. La descripción de este cuadro extraordinario está escrita en un medallón sostenido por un indio estilizado, del mismo retablo. Dice así: “Don Martín de Loyola Gobernador de Chile, sobrino de nuestro padre San Ignacio, hijo de su hermano mayor don Beltrán de Loyola. Casó con doña Beatriz Ñusta, heredera y Princesa del Perú como hija de don Diego Inca su último Rey por haber muerto sin hijos su hermano don Felipe. De don Martín y dona Ñusta nació Lorenza Ñusta de Loyola que pasó a España por orden de nuestros Reyes Católicos y la casaron en Madrid con el Exmo. señor don Juan de Borja hijo de San Francisco de Borja y embajador del señor Rey Felipe II de Alemania y Portugal. Con este matrimonio emparentaron entre sí y con la real casa de los Reyes Incas del Perú las dos casas de Loyola y Borja cuya sucesión está hoy en los Exmos. señores Marqueses de Alcañices, grandes de primera clase”.

El múltiple y personal escritor peruano Cossio del Pomar en su documentada obra “Pintura Colonial”, libro escrito con limpio fervor americano, hace la siguiente descripción de este gran retablo: “Componen el lienzo tres grupos independientes el uno del otro, en lo que respecta a la acción, situados en tres planos sucesivos. En el primero aparecen don Martín de Loyola con su esposa, acompañado por San Francisco de Borja y su ilustre tío San Ignacio y la hija de éstos doña Ana María Coya con su marido el gran caballero don Juan Enríquez de Borja, luciendo la cruz de Calatrava en el costado de la capa. Viste don Martín lujoso traje de gala de la época, medias de seda, jubón y capa, en la diestra el bastón signo de autoridad y en el cinto de la espada, atributo de nobleza. La Ñusta Beatriz, su esposa, lleva una curiosa indumentaria de telas indígenas, en la que la ‘lliclla’ toma forma de capa española; en la saya larga, el artista ha querido prestar más importancia a los motivos ornamentales que la cubren, que la

técnica misma del ropaje, que aparece de pliegues duros, cual llevado por un maniquí. Lo mejor en ese grupo es el retrato de San Ignacio, de factura elegante y realista”.

“En el grupo de segundo plan, se encuentra el Inca Sairí Tupac, segundo soberano del Señorío de Vicabamba y su hermano Tupac Amarú, sosteniendo el escudo de armas. Llevan una indumentaria incaico-colonial de vivos colores, pintorescamente interpretada; sentada al lado de ellos la hija del primero, doña Beatriz Ñusta, sostiene un loro en la mano, a la manera como se retrataban las antiguas castellanas, mientras un grupo de indios, revestidos de genuina indumentaria incaica, sostienen sobre las cabezas de los soberanos los ‘achihuas’ o parasoles de plumas”.

He aquí el primer connubio euríndico, de acuerdo al mito de Ricardo Rojas. El primer mestizaje de sangre, protocolizado solemnemente. Éste es, cabalmente el punto de partida de la transfiguración de aquel medievalismo hispano. Esta mezcla de sangre hispana cristiana e inca imperial, traerá pronto un extraordinario arte rebelde: el arte mestizo libertado ya del español. Y más tarde traerá un clima social rebelde: el de la emancipación. No en balde Ortega lanzó aquella flecha en el blanco: “La emancipación comienza con la conquista”.

Y entramos ya, en la escuela cuzqueña mestiza, expresión espontánea de aquel feliz connubio: el católico patetismo hispano y el panteísta patetismo incaico.

El medievalismo mestizo de la pintura colonial

Como ya lo he delatado desde hace casi veinte años a esta parte, (“Arequipa Colonial” -1923- “San Lorenzo de Potosí” -1923), al margen del arte oficial se desarrolló la extraordinaria escuela popular mestiza, en su casi totalidad anónima. Lo demostré en arquitectura, lo sugerí para la escultura y pintura. Esta pintura singular tocada de esa suerte de medievalismo popular, no procreó, repito, en las grandes iglesias, catedrales y casonas de nobles adinerados. Antes al contrario esta pintura floreció rústicamente en las capillas de las aldeas del valle cuzqueño, de las iglesucas de la cuenca de Titicaca, en las más humildes estancias y tambos. Más tarde, también, se desprenderá una corriente menos religiosa, más anecdótica, que llegará hasta la chichería como bien lo señala Uriel García.

Pues bien, esta corriente rústica y popular, que no solamente ha provocado la admiración de críticos e historiadores del Arte sino a grandes artistas –Diego Rivera, el gran pintor mexicano, la califica como “única producción artística de

la Colonia digna de consideración”– cumple con toda encuesta de valores de una gran escuela. Es decir: duración (siglo y medio aproximadamente), espontaneidad, auténtica “voluntad de forma”, ciclo progresivo de afianzamiento de “forma y contenido”.

¡Sin embargo, excepcionalmente el artista tuvo la vanidad de firmar! Si algunas decenas de nombres corren ya en algunas monografías, no lo es en general por la firma al pie, sino por contratos, recibos y otros documentos exhumados de viejos anaqueles de los vetustos conventos e iglesias del Alto Perú.

Efectivamente, como en la Edad Media, el medievalismo mestizo no creó arte para vanidad o gloria personales, sino como humilde homenaje al Señor. Y a buen seguro que en la mentalidad mestiza, esta concepción metafísica imbricaba, ingenuamente, sin antagonismo alguno, el Dios cristiano y el Inti incaico. Y ese imbricamiento, lejos de ser polémico o antagonico, fué espontáneo, ingenuo, hasta en ocasiones infantil.

Este estado de espíritu popular, fué energía creadora casi inverosímil. Los cerros y valles andinos se sembraron en poco más de un siglo y medio de centenares de capillas e iglesias con sus muros materialmente tapizados de retablos.

Contrariamente, en las esferas virreynales, en los cenáculos aristocráticos palaciegos, en las “modas” de arte incorporadas para engañar el hastío o capricho de ciertas virreinas, existió constantemente la preocupación por traer pintores españoles e italianos para usarlos o imitarlos. El pueblo, ajeno a las inquietudes y caprichos de los virreyes, creaba un arte propio. Aquel arte de “imitación”, difícilmente soporta una encuesta rigurosa desde una estimativa europea. Este arte mestizo, por el contrario, con sus anónimos “primitivos”, abre uno de los capítulos más interesantes de la Historia del Arte Universal.

¡Qué gracia criolla en la composición de estos “primitivos mestizos”! ¡Qué inusitada espontaneidad en las composiciones florales rodeando santos; en las prolijas leyendas; en las curiosas inscripciones! ¡Qué frescura de expresión en los ademanes de ciertas vírgenes morenas! ¡Qué afán de reemplazar el paisaje objetivo, por el paisaje tangible de floreros o lluvias de margaritas silvestres en el manto de la virgen!

“Bizantinismo”, “sienismo”, “pisanismo”, “arabismo”, dijeron algunos críticos ingenuos o mal informados. “Incapacidad”, “torpeza”, dijeron otros críticos no menos ingenuos, pero también revenidos o resentidos contra el indio americano.

Ambos erraron, por supuesto. “Para comprender la Colonia –dice el agudo escritor venezolano Mariano Picón Salas– es preciso no hacer la mueca liberalota de nuestros escritores del siglo XIX, que la confundieron en la fórmula simple de “tosquedad” e “ignorancia”. “La Colonia es el capítulo de historia americana menos claramente conocido; ha inspirado hasta ahora –continúa– sólo nociones pintorescas e interpretaciones volterianas a la graciosa manera de Ricardo Palma. Su esencia espiritual permanece virgen y hallaría allí, la naciente sociología americana, un rico venero de estudio”. Y más adelante, corroborando la opinión de Uriel García y del autor de estas líneas –vertidas antes– dice: “La comparación con la Edad Media, quizás sea un punto de partida para esclarecer esta época”.

Uriel García, el vigoroso escritor cuzqueño, en su “El Nuevo Indio”, honda obra de doctrina americanista –no justipreciada aún en su gran valor– dice: “La pintura de la Colonia, más valiosa, está en esos cuadros simplistas de los pintores indomestizos que desecharon la tradición de la técnica española occidental”.

Éste es, en definitiva, el subsuelo estético, donde se desplaza toda la pintura mestiza y criolla de la Colonia. Su estimativa fracasará si usa una unidad de medida europea. La vara de medir la dimensión estética de este arte singular –raíz arqueológica de nuestro folklore actual– deberá fabricarse –si se nos permite la expresión– con rigurosa conciencia de este “nuevo orden” artístico, indoespañol.

Oportunamente, he de ocuparme de la delimitación de fronteras de esta estimativa singular. Por el momento, quede esclarecido el primer paso en la demostración de aquella citada ecuación de arte del “contenido” de los admirables “primitivos” coloniales. Es decir, del contenido como suma metafísica de dos patetismos: el cristiano español y el panteísmo indio.

Estimativa

Breviario de una estimativa de la pintura mestiza americana

La extraordinaria variedad de las escuelas locales de la pintura desarrollada desde Quito hasta Potosí, hacen escabrosa, sin duda, una filiación estilística de “forma y contenido”. Pero obstinado en establecer vías dúctiles y prácticas, para una estimativa capaz de iniciar al no iniciado en estas disciplinas del Arte, he creído

útil, terminar este trabajo, con una suerte de brevariario para la digna estimación de la pintura de la Colonia. Se corre el riesgo, por supuesto, de automutilar escorzos o esguinces por los cuales correría, entendemos, cómodo sin duda, el amplio comentar. Pero, se me perdonará, en homenaje a la brevedad y el afán de ser ante todo eficaz, en el esclarecimiento de un arte tan unido a la emoción estética de toda América colonial. Veamos un poco a continuación este ensayo de brevariario de la estimativa prometida, y que podrá servir de guía práctica para el visitante de esta Exposición de Arte Religioso Retrospectivo.

1°. Toda estimativa de la pintura colonial debe iniciarse, ante todo, con una reestimación moderna del arte del Renacimiento español. Toda obra de arte clásico en la península debe ser sospechada de “hispanidad” auténtica. Mengulado renacentismo y medievalismo tenaz, subterráneo, justifican el exacerbado arte nada más que religioso durante la conquista.

2°. El medievalismo hispano emboscado detrás de la falacia renacentista procrea virulento en América. Llegan pintores españoles, italianos, flamencos. Su producción es enteramente religiosa. El Atlántico separa a América del humanismo, erasmismo, del clasicismo, de lo apolíneo griego triunfante ya en la Europa renacentista.

3°. Aquel medievalismo hispano se desplaza más cómodamente en América que en España, durante el siglo XVI. En el siglo XVII comienza a perder carácter, dado su derivación en dos corrientes: la oficial y la popular. La oficial, obstinada en no separarse del ritmo de la pintura europea, pierde “continuidad”, por lo que se hace falsa, académica, flaca de fuerza. La popular, casi anónima, a espaldas de la oficial, surge en el siglo XVII y se desplaza como notable escuela en el siglo XVIII.

4°. Dentro de la pintura no anónima, los pintores mejor dotados no son europeos. Son indios, como el zapoteca Cabrera; mestizos, como el quiteño Santiago; criollos como el santafereño Vázquez Arce.

5°. La corriente popular, anónima en su mayor parte, da lugar a la escuela mestiza cuzqueña, quiteña y potosina. Su “contenido” lo constituye aquella fusión de patetismos: el cristiano español más el panteísmo incaico.

6°. Durante el siglo XVII, se aprecian: a) Superposición iconográfica de lo español más lo incaico. Ejemplo: el retablo “Procesión del Corpus presidida por el Inca Saírí Tupac”, en la iglesia de Santa Ana de Cuzco. b) Estatismo “primitivo”,

sin plenitud de estilo. (De la colección del Museo Histórico de Rosario, pertenecen a esta escuela, por ejemplo: cuadro 1, “Cristo, la Virgen y Santa Magdalena”; cuadro 2, “Consagración de la Virgen”; cuadro 3, “Martirio de Cristo”; cuadro 9, “Cristo de los temblores”; cuadro 25, “Cristo en la cruz”; cuadro 44, “Martirio de Cristo”; cuadro 59, “Pietà” y otros).

7°. A fines del siglo XVII y durante el XVIII, el “contenido” adquiere auténtica fusión, y es expresión fiel, imagen metafísica del mestizo, donde interfieren con toda placidez, dos mitos afectos a su espíritu. (A esta admirable escuela pertenecen numerosos cuadros de la colección colonial de nuestro Museo. Algunos ejemplos: cuadro 15, “Retablo”; cuadro 17, “San José y el Niño Jesús”; cuadro 19, “Muerte, Juicio, Infierno y Gloria”; cuadro 20, “Virgen de Copacabana”; cuadro 36, “La Virgen María”; cuadro 37, “La Virgen y el Niño”; cuadro 41, “la Divina Trinidad”; cuadro 42, “El Juicio”; cuadro 45, “Niño Jesús con el pajarillo”; cuadro 51, “La Divina Trinidad”; cuadro 56, “Cristo de los Templares” y otros).

8°. Respecto a la “forma”, el pintor indio o mestizo no entiende, ni desea, ni tiene vocación por lo “apolíneo”. El “escorzo” y la “perspectiva”, son arbitrarios. No depara mucho en anatomía, ni en las proporciones, ni en la escala humana. Durante el siglo XVII se debate en lucha franca contra la Academia y es la producción menos feliz. En el siglo XVIII logra “voluntad de forma” personal (“Concepto Moderno de la Historia del Arte” del autor- 1936). Una perspectiva personal, una anatomía propia, un escorzo “sui generis”, se amalgaman mediante una notable y singularísima estilización. Tal es el “estatismo” o “frontalismo”, que campea en la topografía de estos “primitivos” coloniales.

9°. El “paisaje” pictórico, a la manera europea, no fué entendido por el artista mestizo. Telúrico, por antonomasia, reemplazará el paisaje por flores profusamente distribuidas en el cuadro. El coronamiento floral de vírgenes y santos, como también los habituales sendos floreros a los flancos de los cuadros, son rasgos típicos de la escuela mestiza popular.

La pintura flamenca importada por algunos padres llegados a Quito, puede haber colaborado –no decimos influenciado– en este elogio floral de la pintura mestiza.

Similar a la arquitectura mestiza, donde la flora regional se imbrica en la ornamentación de piedra, en la pintura mestiza, flores silvestres coronan ángeles y santos o salpican las “lliclla” –más que mantos– de las vírgenes populares.

10°. Finalmente, la “temática” de esta escuela popular, es, por supuesto, religiosa, conforme a su medievalismo mestizo. Su temática puede ser: “teologal”, pintura de Cristo y sus atributos; “hagiográfica”, pintura de episodios, éxtasis y martirios de la vida de los santos; “folklórica-religiosa”, los cuadros de los famosos “altares”; “popular-religiosa”, pinturas de votos, apariciones, hechos, curaciones milagrosas, milagros, expiaciones.

Conclusión

Esta es pues, la estimativa que nos habíamos propuesto ofrecer. Reconocemos, sin duda, sus lagunas, sus mutilaciones, sus defectos. Probablemente los historiadores del arte, observarán que está ausente el tema “composición”. Pero estos mismos profesores de arte comprenderán que este capítulo –profundo si se trata seriamente, aplicación de las leyes de Wölfflin, etc.– escapa a las características de este trabajo o lo menos lo haría demasiado extenso.

Esperamos, pues, que nuestro propósito se haya cumplido en la medida de nuestro esfuerzo. Quedó hecha, finalmente, la presentación de este arte singularísimo y fiel exponente de un momento de extraordinaria y brillante creación artística en América.

Ángel Guido

PALABRAS DE ELOGIO DEDICADAS AL ARTECRISTIANO DE AMÉRICA³

ARTE CRISTIANO RETROSPECTIVO ROSARIO

La Comisión Organizadora del Vº Congreso Eucarístico Nacional que preside tan dignamente S.E. Rvdma. Cardenal y Obispo de Rosario, Dr. Antonio Caggiano ha incorporado al programa de actos de tan magno acontecimiento, esta Exposición de Arte Religioso Retrospectivo. Se lleva a cabo esta exposición en el Museo Histórico Provincial que dirige. Con su reconocida autoridad, el Dr. Julio Marc.

El trascendente acontecimiento católico de la consagración eucarística, congregará a millares de creyentes y la ciudad de Rosario añadirá a su acervo histórico, un hecho de alta significación espiritual en el que no podía ser ajeno el Arte.

Efectivamente, Rosario ha sabido interpretar este episodio dignísimo de su historia y ha ofrecido, generosamente, sus obras de arte cristianas para ser exhibidas en esta admirable Exposición que el público ha de celebrar elogiosamente. Ello ha demostrado el acendrado espíritu católico que anima al pueblo rosarino.

Ahora bien, por singular designio, Rosario la ciudad quizás de menor acervo tradicional —la más europea, la más sarmientesca diríamos— posee el conjunto de Arte Colonial y Cristiano, más importante del país. Rosario, que casi no tuvo historia virreinal, tiene en el Museo Histórico Provincial una expresión señera de aquella época de América que tanta influencia tuviera en nuestra emancipación.

Conviene, pues, decir algunas explicativas sobre esta magnífica colección de cuadros, tallas, esculturas y platería para orientar al público en su estimación.

En este sentido, durante la anterior exposición de Arte Religioso Retrospectivo llevada a cabo en el mes de Octubre de 1941, con motivo de la coronación de la Virgen del Rosario, tuvimos la satisfacción y el honor de dirigir y redactar la parte técnica y artística del catálogo destinado a la misma. En tal ocasión presenta-

3 En Museo Histórico Provincial. *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo. Vº Congreso Eucarístico Nacional*. Rosario, octubre 1950; pp. 25-34. (cat. exp.)

mos una suerte de práctico “Breviario de una estimación de la pintura colonial”, especie de “baedeker” de este arte singular.

Para quien desee penetrar detalladamente en ese mundo del arte de la Colonia, aconsejamos dicho trabajo resumido, en el cual podrá encontrar la explicación estimativa buscada desde el punto de vista histórico y estético.

Mientras tanto, diremos algunas palabras de elogio dedicadas a este gran arte cristiano distribuido en miles de iglesias, capillas, y conventos de América. Hemos creído útil para el público, exponer algunos conceptos sencillos sobre la obra de cultura artística, sembrada por aquellos admirables y esforzados jesuitas, dominicos, y franciscanos llegados de la Madre Patria a esta América arisca para propagar la fe en Cristo, Nuestro Señor.

América, continente de la Contrarreforma

Ya en otra ocasión he demostrado el singular episodio histórico de que la conquista de América se cumpliera en su época constructiva –siglos XVII y XVIII– durante la vigencia de la Contrarreforma. Y esto tiene una proyección artística definida: el Barroco. Fuimos conquistados, los americanos, durante la época del Barroco y, como dijera oportunamente, debemos congratularnos de que así fuera. El Barroco es un arte permeable, flexible, capaz de recoger en su meándrica y a veces imbricada arquitectura, los matices más señeros de la idiosincrasia de un pueblo y del magnetismo telúrico lugareño. Al desplazarse, pródigamente, en América, fue recogiendo, en efecto, todas aquellas expresiones del Hombre y de la Tierra de cada región, dejando una multitud de obras artísticas de personalísimo carácter local.

Cabalmente, si la conquista se hubiera consumado durante el Renacimiento, el Arte Latinoamericano no hubiera atrapado aquellos matices de la tierra y del hombre-social arquetípico de las diversas regiones del continente. El Clásico es un arte demasiado rígido, obstinadamente severo, excesivamente codificado para que aquellas manifestaciones espontáneas y líricas populares, puedan interferirlo y remodelarlo. El barroco –pintura, escultura, arquitectura– por el contrario, estilo libérrimo por antonomasia, permitió generosamente esa permeabilidad y en sus andanzas por el mundo occidental fue recogiendo la emoción folklórica de los pueblos que cruzaba. El Renacimiento, antagónicamente, enclaustrado en sus cánones rigurosos, constituyó siempre la frontera que detenía

aquellas manifestaciones espontáneas de las artes populares. El módulo artístico de un Palladio o de un Vignola, corría parejo con el módulo civil de los humanistas y, también, con el propio código de la vida cortesana de que nos habla Castiglione.

Justo era, pues que frente a ese rigor y a aquella disciplina, las manifestaciones populares del folklore no pudieran hender la encapsulada prestancia de aquel arte de ancha tradición y, sin duda admirable.

Contrariamente, el Barroco, apasionado, exuberante y sin fronteras, pudo recoger en su pródiga vitalidad aquellos zumos de la cepa popular, que en lo profundo era cristiana y católica.

En el cancionero, como en la pintura y en la arquitectura, se pueden apreciar claramente aquellas interferencias folklóricas. La lírica popular europea, por ejemplo, se enriqueció durante el Barroco, de giros, expresiones, fonéticas y temáticas lugareñas realmente notables. Canciones y coplas medievales y renacentistas, adquieren durante los siglos XVII y XVIII –como en nuestra América– una remodelación similar a la de la arquitectura. La Contrarreforma dióle una nueva vibración cristiana a estas expansiones populares.

España del Barroco y de la Contrarreforma

España, la conductora espiritual de la Contrarreforma, dio un ejemplo elocuente con la gran aventura de su Barroco. En verdad, el Renacimiento no arraigó en la península. Hubo un medievalismo congénito que hizo aceptar el Renacimiento con reticencia. El Humanismo, el erasmismo y los órdenes clásicos fueron recibidos nada más que en la vida cortesana, pero nunca aceptados en el folklore popular. El palacio de Carlos V –el emperador que quiso erasmizar la vida cortesana de su tiempo– en Granada, obra de Machuca, prueba la desvinculación del Renacimiento clasicista con el auténtico espíritu español. Lo hispánico es antimodular por excelencia. De ahí que el advenimiento del Barroco fuera recibido con el más cálido fervor imaginable. Hízose permeable por el barroquismo, aquel medievalismo trascendente de la Contrarreforma, que iniciara con singular dignidad Felipe II. Y no es coincidencia que, San Ignacio Loyola, el fundador de la Orden de los Jesuitas, fuera el animador magnífico de la Contrarreforma y fuera España el país que más dignificó el Barroco.

En pintura, el Barroco tuvo en el Greco el precursor con sus santos flamígeros y agoticados. En el XVII, el barroquismo de los claroscuros dramáticos de un Ribera y un Zurbarán y los esmaltes rosagrises y verdegrises de Murillo.

Luego, el barroquismo trágico, profundamente hispánico, de Goya. Últimamente una expresión hispánico barroca, a fines del siglo pasado, fue la del catalán Gaudí, con su celebrado e inconcluso Templo de la Sagrada Familia.

En literatura, la frondosidad cataratal y arrebatada de Santa Teresa, Quevedo y Góngora, es de estirpe barroca. También la imaginación genial de Cervantes en el Quijote, es una postura estéticamente barroca. El gongorismo español literario se materializa en piedra en el churriguerismo, arquitectura gongórica por antonomasia. La especialidad atmosférica es arrebatada por ese raptó exacerbado del barroquismo, en la misma forma que en la literatura las imágenes se multiplican y suceden obstinada y pródigamente.

El Barroco y la Contrarreforma en América

Pues bien, éste es el Barroco europeo que llegó a América. Se justifica, pues, que al convivir en esa “tierra firme” adquiriera de inmediato el calor, la emoción y la magia telúrica del Hombre y de la Tierra de esta América aún indescubierta en espíritu. Por ello, frente a la grandeza singular de América, el Barroco tuvo la más propicia ocasión de consumir su más grande aventura. Y esta aventura es la del Barroco mestizo de Indias, que diera lugar a ese arte hispanoindígena que, recién desde hace muy pocos años a esta parte, se ha comenzado a estimar en su justo y verdadero valor.

Pues bien, el acervo de Arte Colonial que posee el Museo Histórico Provincial de Rosario y que constituye gran parte de esta Exposición, pertenece a este Arte mestizo. La Contrarreforma, pues en América, floreció en estos cuadros, tallas, esculturas y arquitectura mayor y menor, sembrando este continente —que yo he llamado en otra ocasión de la Contrarreforma— con las obras más admirables realizadas en íntimo connubio entre esforzados misioneros de la fe católica y los artesanos y mansos indios vernáculos.

Efectivamente, la invasión barroca en la “tierra firme” americana tuvo multiplicados matices cuya discriminación, por supuesto, es singularmente compleja. Desde la simple reedición del barroco español, hasta la transformación total —donde desaparece su propia esencia pintoresca en el sentido de Woelfffin— es

posible registrar en el arte hispanoamericano, un sinnúmero de modalidades diversas entre sí.

Barroco Hispano, Barroco Criollo y Barroco Mestizo

Sin embargo, con el objeto de mostrar un cuadro en cierto sentido didáctico, es posible reducir en tres grupos la adaptabilidad del barroco en nuestro continente. El primero es el “Barroco hispano”, simplemente reeditado en América. De este grupo existen algunos ejemplos en esta Exposición de Arte Religioso. En el catálogo están debidamente calificados y clasificados los cuadros, tallas, o esculturas americanas de escuela claramente española.

Al segundo grupo pertenece el “Barroco criollo” o adaptación americana consumada en el trasplante. Se trata de aquellas obras de origen español o europeo —conviene no olvidar que los religiosos llegados a América no eran solamente españoles o portugueses, sino también italianos, alemanes, flamencos, franceses— ejecutados por artistas y artesanos americanos con materiales de la región, adquiriendo un nuevo carácter peculiarísimo. También en esta exposición existen pinturas, tallas, estofas, y platerías de esta escuela criolla, donde se podrá apreciar el sabor lugareño, sin perder los cánones de su origen europeo, especialmente español.

Finalmente, el tercer grupo, el más interesante por cierto, es el del “Barroco mestizo”, consumado a espaldas de las ciudades cabeceras de virreinos, lejos de la hegemonía dictatorial de virreyes. En el corazón de los Andes del Tahuantinsuyu, en el interior del valle mexicano o entre la selva tropical del Yucatán, se lanzó el Barroco hispano a probar fortuna. La aventura fue trascendente. Las manos de los artesanos realizadores ya no fueron criollas ni de indios incultos. Trataron ese barroco venido de más allá del Atlántico, indios imperiales que habían levantado, antes de la Conquista, en el Anahuac, ciudades como la de Tenochtitlán, Teotihuacan, Chichen-Itza. En el Alto Perú, los Incas, Hijos del Sol, poseedores de una cerámica maravillosa, habían creado ciudades como la del Cuzco, capital del Tahuantinsuyu.

El Barroco importado, entonces, adquiere en manos de esos artífices indígenas, una transformación estructural insospechada. En las postrimerías del siglo XVII y durante el XVIII, se consuma ese feliz connubio entre lo español y lo indio. Y el mismo mestizaje que se observa en la sangre —la más digna consa-

gración de este mestizaje se advierte en el matrimonio de don Martín de Loyola, sobrino de San Ignacio, Gobernador de Chile, con la princesa Beatriz Ñusta— se puede observar en el Arte mestizo.

Pero más que fisiológica, fue una simbiosis espiritual euríndica, producida espontáneamente en todos los resquicios de la vida colonial setecentista. Fue el deslumbramiento de encontrarse frente a un nuevo destino, un cabalgar sobre un nuevo corcel de la vida americana que no era ni española ni indígena, pero sí feliz simbiosis de ambas. La gleba recién roturada de la negra tierra de esta América virgen, había hecho germinar esa semilla lanzada desde Europa, para crear un continente destinado a cumplir una gran misión en la cultura de Occidente. En lo espiritual, la Contrarreforma acompañó, indesplazablemente, este nuevo mundo de hechos sociales, políticos y económicos. En el arte desemboca en el Barroco mestizo, liberado del español. Y no debemos olvidar la influencia que tuvieron los Jesuitas en la emancipación americana, a pesar de su expulsión.

De ahí, que señaláramos en otra oportunidad a la América de la época colonial, como “continente de la Contrarreforma”. Pues bien, a esta Escuela “mestiza”, pertenecen numerosas y notables obras y objetos de arte del patrimonio del Museo Histórico Provincial. Estas pinturas, tallas, platerías, esculturas mestizas, forman parte de esta magnífica Exposición de Arte Religioso Retrospectivo en ocasión de cumplirse el Vº Congreso Eucarístico Nacional.

Palabras finales

Estas son, pues, las breves palabras dedicadas a elogiar la obra de arte cristiano, llevada a cabo especialmente, durante los dos siglos XVII y XVIII de la Colonia. Difícilmente nuestro concepto podrá alcanzar la alta apología que merece la obra cumplida por aquellos esforzados padres y misioneros que llevaron la Fe católica a los cuatro horizontes de América.

Esta Exposición de Arte Religioso Retrospectivo, constituye, apenas, un índice de la magnitud extraordinaria que alcanzara este arte original en Latinoamérica. Pero, de cualquier manera, el público podrá admirar no pocas notables obras artísticas ejecutadas durante la Colonia en esta América, continente de la Contrarreforma.

Por último, antes de terminar estas breves palabras de sencillo elogio al Arte Cristiano de América, deseo expresar mi reconocimiento a S. E. Rvdma. Car-

denal y Obispo de Rosario, Monseñor Doctor Antonio Caggiano, por haberme distinguido al solicitarme esta colaboración, que ofrezco como humilde homenaje, al Vº Congreso Eucarístico Nacional.

Ángel Guido



Nicolás Antonio de San Luis. *Retrato de Ángel Guido*.
Bronce, Rosario, 1937. 38 x 21 x 26 cm. Firmado y
fechado en el reverso a la izquierda. Colección Museo
Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino".



MUSEO HISTÓRICO PROVINCIAL
DE ROSARIO DR. JULIO MARC



GOBIERNO DE SANTA FE
MINISTERIO DE INNOVACIÓN Y CULTURA

Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario se vincula a la historia de la conformación del Museo. Su origen se remonta a la demanda solicitada por su entonces director Julio Marc a poco de inaugurado el museo, cuyo objetivo era difundir las actividades e investigaciones desarrolladas en la institución para “el mejor cumplimiento de sus fines culturales”, poniendo en valor sus colecciones. Pero por diversas razones nunca se pudo concretar el proyecto de las ediciones.

Con el apoyo del Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe, el Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc” da comienzo a esta serie de publicaciones que intenta reflejar la importancia de su acervo, a través de la divulgación de los estudios relacionados con su historia y con los trabajos de conservación, investigación y catalogación de sus colecciones. Su objetivo no es otro que mantener viva a la institución museística y apuntalar uno de sus propósitos fundamentales: ser un centro de educación e información.

Esta primera entrega está dedicada al especialista en arquitectura y arte colonial, Ing. Ángel Guido, quien conformó la colección de arte hispanoamericano que constituye la más importante del patrimonio del Museo, y da cuenta del nacimiento del “estilo mestizo” nueva categoría histórico-artística de la historia del arte colonial en los inicios de la década de 1930.