

# Coleccionismo y patrimonio: el caso del Museo Juan B. Castagnino de Rosario

## *Collections and heritage: the case of the Castagnino Museum of Rosario City*

### **Julieta Cebollada**

Universidad de Rosario  
Rosario, Argentina  
[julieta.cebollada@gmail.com](mailto:julieta.cebollada@gmail.com)

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/r1atrcdga>

### **Resumen**

Entre 1910 y 1940 se asentaron las bases para la institucionalización del campo artístico rosarino. El punto álgido de este proceso lo constituyó la inauguración del Museo Municipal de Bellas Artes Juan Bautista Castagnino en 1937, tras el fallecimiento del coleccionista. Castagnino fue un referente en materia artística, tanto por sus conocimientos como por formar parte de un prestigioso grupo de personas que fomentaron la formalización del campo artístico local a través de diversas iniciativas culturales. En el presente trabajo se procura explicar los orígenes de la colección que forma parte del patrimonio del museo, y los procesos sociales y políticos involucrados en su conformación.

### **Palabras claves**

Museo, Patrimonio, Institucionalización, Coleccionismo, Capital cultural

### **Abstract**

Between 1910 and 1940 the foundations for the institutionalization of the Rosario artistic field were laid. The high point of this process was the inauguration of the Juan Bautista Castagnino Municipal Museum of Fine Arts in 1937, after the collector's death. Castagnino was a benchmark in artistic matters, both for his knowledge and

for being part of a prestigious group of people who promoted the formalization of the local artistic field through various cultural initiatives. The present work attempts to explain the origins of the collection that is part of the museum's heritage, and the social and political processes involved in its conformation.

**Key words**

Museum, Heritage, Institucionalization, Collecting, Cultural capital

## Introducción

La constitución del Museo Castagnino fue un enclave fundamental para afianzar la institucionalización del campo artístico rosarino. Juan B. Castagnino cedió su colección de piezas artísticas que, junto con las adquisiciones de los primeros salones de bellas artes de la ciudad, comenzaron a dar forma al patrimonio del museo.

Cabe destacar que el campo artístico de la ciudad a principios del siglo XX empezaba a institucionalizarse paulatinamente a través de iniciativas como la creación de la Biblioteca Municipal en 1910; a partir de la cual se dio origen a “El Círculo de la Biblioteca”. Esta asociación cultural, denominada posteriormente “El Círculo”, sirvió como base para la construcción institucional del campo cultural de Rosario, lo que luego promovió la creación del Primer Salón de Otoño de Pintura y Escultura en 1917. Dentro de este contexto no existían prácticamente ni coleccionistas ni museos; apenas algunas academias de dibujo y pintura. Recién a partir de la realización de dicho evento, tuvo origen la Comisión Municipal de Bellas Artes y, poco tiempo después, en 1920, se inauguró el Museo Municipal de Bellas Artes. Tal como se reconoce en Simonetta y Zapata (2010), en la Rosario de principios del siglo XX no existió un mecenazgo oficial hasta que se consolidó el campo artístico.

Sumado a esto, Rosario era una ciudad cuya mentalidad estaba centrada en el comercio debido a su próspera actividad económica, razón por la cual resultó un desafío sembrar el interés por las artes plásticas en la ciudadanía. Para Sandra Fernández (1999), a fines de la década del setenta del siglo XIX, en Rosario –ciudad sin fundación ni trayectoria colonial– se consolidó un grupo de comerciantes locales, tras el desarrollo de la ciudad como epicentro de las actividades exportadoras cerealeras y la construcción de una línea de ferrocarril con el objetivo de unirla con Córdoba. El impulso de las obras portuarias produjo un auge económico y un flujo comercial que se tradujo en la necesidad de modernizar la actividad a través de nuevas tecnologías (Garcillazo, 2014).

Fue la burguesía rosarina la que tomó a su cargo la misión de fomentar e institucionalizar las actividades artísticas locales, en base a su hegemonía socioeconómica y un liderazgo de corte paternalista bajo el argumento de educar a los miembros de la sociedad a través de las artes plásticas, la música y la literatura. La creación de “El Círculo de la Biblioteca” obró en este sentido.

En lo referido específicamente al ámbito que nos compete, un grupo de miembros de la sociedad rosarina que ostentaban prestigio se propuso con determinación impulsar y organizar eventos artísticos con el fin de colocar a la ciudad dentro del mapa cultural del país; sus esfuerzos iniciales se centraron particularmente entre los años 1910 y 1920. Dicho objetivo no estaba exento de intereses por fuera del arte en sí; por un lado, se buscaba alejar a Rosario de la imagen de urbe centrada exclusivamente en el comercio, al mismo tiempo que se constituía una extensión de su poder social hacia el ámbito cultural.

Para acompañar este proceso, la adquisición de obras pictóricas que dio origen a la actividad coleccionista, mostró el uso de esta actividad como modo de diferenciarse de las demás clases sociales (Simonetta y Zapata, 2010). Además, este círculo de la sociedad rosarina desarrolló formas de sociabilidad a través de eventos culturales y empresariales, y prácticas asociacionistas con el objetivo de forjar estrategias, como alianzas matrimoniales, por ejemplo, para obtener “resultados de carácter político y económico en el breve y mediano plazo” (Fernández, 2012, p. 33). Esto permitía la reproducción del capital social y simbólico de su grupo de pertenencia.

Este escrito se organiza en tres apartados tras su introducción: el primero hace referencia al proceso de institucionalización del campo artístico rosarino; el segundo describe la constitución del patrimonio y el espacio físico del museo Castagnino; y el tercero analiza la actividad coleccionista de Juan Bautista Castagnino enmarcado en los conceptos de patrimonio, coleccionismo y capital cultural.

Con esto se busca hacer un análisis histórico que permita enlazar, y pensar cómo incidieron, algunos factores sociales, políticos, económicos y culturales de principios del siglo XX con la creación del Museo Juan B. Castagnino de la ciudad de Rosario y la constitución de su patrimonio.

## **La institucionalización del campo artístico rosarino: primeros pasos**

A principios del siglo XX tuvo lugar en Rosario un importante crecimiento económico posibilitado por el tejido del ferrocarril y la reestructuración del puerto, con la consecuente

mejoría en su funcionamiento, y la posición privilegiada de la ciudad dentro del modelo agroexportador que primaba en ese entonces. Una vez resueltas estas cuestiones a nivel personal, quedaba espacio y tiempo para el disfrute de aquello que no era utilitario, como las artes visuales. Es por eso que en medio de una fuerte inversión inmobiliaria seguida de un auge constructivo, algunos artistas y artesanos fueron contratados por familias de clase acomodada para realizar la decoración de sus casas, para pintar retratos o simplemente para vender alguna pieza de su producción.

La construcción del campo artístico local era un punto clave para lograr posicionar a Rosario como una referencia más dentro del campo artístico argentino, y sacarla de la imagen que se tenía en el resto del país: una ciudad fenicia carente de eventos culturales relevantes. Ciudades como Córdoba y Buenos Aires se encontraban en proceso de formalización de su propio campo artístico desde hacía algunas décadas atrás. A nivel regional las tres ciudades tenían algunos aspectos en común, como la influencia del desarrollo del ferrocarril en las actividades económicas, las tensiones entre los procesos de modernización y la conservación de determinadas tradiciones (lo que se tradujo también en lo iconográfico, especialmente cuando las influencias de las vanguardias heroicas se hicieron sentir en algunos referentes del arte), y la situación precaria de muchos artistas, dado que quienes no poseían un soporte monetario de origen familiar dependían de encargos –retratos, por ejemplo– o de la enseñanza para su supervivencia (Malosetti Costa, 1999). Además, se cultivó en dichas urbes el género costumbrista, así como el de retrato y el de paisaje, aunque cada localidad contó con sus particularidades; en Córdoba, por ejemplo, hubo un profuso desarrollo del arte religioso (Nusenovich, 2015). Asimismo, puede observarse cierto afán de competencia entre Rosario y Buenos Aires, principalmente a través de artículos de los diarios *La Capital* y *La Nación*, respectivamente. Los primeros, buscaban glorificar los eventos artísticos oficiales y superar a Buenos Aires en este sentido; los segundos, minimizaban la importancia de los salones rosarinos y sus artistas. Esta situación es descrita con más detalle en “De salones, instituciones y críticos: los procesos de legitimación artística en Rosario en el contexto del primer centenario” (Cebollada, 2015/2016).

En consecuencia, la institucionalización del campo artístico de Rosario era fundamental para no “quedarse atrás”: parte de este proceso era someterlo a instancias de legitimación, a través de la creación de un museo y un salón de bellas artes. El primer paso de dicho itinerario fue la fundación de la asociación cultural “El Círculo de la Biblioteca”, el 28 de septiembre de 1912, instituida por el Dr. Rubén Vila Ortiz. Sus integrantes organizaron conferencias, obras teatrales, muestras, conciertos y compraron pinturas que donaron a distintas instituciones culturales de

Rosario. Necesitaban legitimar sus proyectos para obtener el aval y los recursos del gobierno de la ciudad, y lo lograban a través de aquellas actividades.

El acervo del Castagnino, actual museo de bellas artes de la ciudad, alberga parte de las obras adquiridas por esta sociedad y también por la Municipalidad de Rosario en los salones de bellas artes. Pero, en principio, estas obras formaron parte de la colección del primer museo de bellas artes de la ciudad, cuya inauguración tuvo lugar el 15 de enero de 1920. Previamente, la prensa realizó un seguimiento del estado de la incipiente colección de pinturas y esculturas destinadas a ser albergadas en sus salas, y destacó la labor de la Comisión Municipal de Bellas Artes. No obstante, el local era alquilado: recién en 1937 con la concreción del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, este pasaría a poseer un edificio y biblioteca propios.

Cabe destacar que el Museo Castagnino fue la primera construcción de la época, en Argentina, en ser concebida especialmente para convertirse en museo, a diferencia de las ya conocidas casas-museos. Respecto a su arquitectura, se trató de una estructura racional que otorgaba protagonismo a las obras expuestas, en adhesión a los preceptos de la nueva museografía desarrollada en Argentina. Esto fue influido por Atilio Chiappori, quien fuera gestor del traslado del Museo Nacional de Bellas Artes a su actual emplazamiento en el año 1932 (Montini, 2012).

Dos conceptos primaron en la concepción institucional del museo de Rosario: la modernización técnica referida a la iluminación, la ventilación, los modos de colgar las obras, la claridad en los recorridos, las visiones en diagonal para la comunicación de las salas y el confort de potenciales visitantes; también se pensaron nuevos espacios para la exposición, la investigación y la conservación de las obras con el fin de que la institución se convierta en un museo didáctico.

De esta manera se pudo ejecutar el programa de difusión y legitimación del arte moderno, y se desarrolló una idea homogénea de cultura que tuvo al museo como estandarte e instrumento de legitimidad simbólica de la familia Castagnino y la alta burguesía en general.

Volviendo unos años atrás, se sabe que el primer Salón Nacional de Bellas Artes de la ciudad de Rosario fue denominado Salón de Otoño, presumiblemente debido a que la fecha de inauguración de la exposición coincidía con dicha estación. También pudo ser intencional, como manera de imitar el Salón de Otoño de París. La inauguración fue realizada el 24 de mayo

de 1917, día anterior a las fiestas por el aniversario de la Revolución de 1810. Esta exhibición fue de carácter privado: la Asociación Cultural, El Círculo, la organizó y financió.

En el reglamento se observan los criterios de valor (y de gusto) para premiar las pinturas y esculturas seleccionadas. Se especifica que las recompensas serían destinadas “únicamente a las obras de autores argentinos y de preferencia a las que tengan carácter nacional” (Comisión de Bellas Artes, 1917, p. 7). La identidad nacional como problema estaba muy vigente en la época, lo que por supuesto incluía al mundo artístico. Al respecto resulta pertinente citar a Laura Malosetti Costa (1999):

A lo largo de las tres décadas comprendidas entre 1880 y 1910 hubo en la Argentina, y en particular en Buenos Aires, una intensa actividad orientada a desarrollar el cultivo de las artes plásticas que, como pretenden ejemplificar estas citas, se halla permanentemente atravesada por las alternativas que orientaron la reflexión acerca de la nacionalidad, su afirmación y sus rasgos distintivos (p. 164).

Este desarrollo se ve inextricablemente unido a los procesos sociopolíticos sostenidos por parte de diferentes sectores de las elites intelectuales y políticas. En este sentido, las bellas artes resultaron ser un vehículo para encauzar la utopía de una sociedad “civilizada” a través de la realización de un arte con características nacionales. El concepto de argentinidad promovido desde las clases dominantes incluyó las temáticas de gauchos y pueblos originarios, que habían dejado de constituir una amenaza al *status quo* desde hacía mucho tiempo. Dicho concepto excluyó deliberadamente a las y los inmigrantes, quienes constituyeron una mano de obra muy valiosa, pero más tarde fueron considerados conflictivos, tanto por sus ideas políticas de izquierda como por su escaso afán de integración. En definitiva, se trasladó hacia ellas y ellos la antigua idea sarmientina (1997) de “barbarie” sustentada en su libro *Facundo* a fines del siglo XIX.

Este cambio de paradigma respecto de la inmigración orientó a los grupos dirigentes a intentar resolver la conflictividad social mediante la represión hacia agrupaciones alternativas al Partido Autonomista Nacional (PAN), a la Unión Cívica Radical (UCR) y al Partido Socialista –como el anarquismo–, a través de la instrumentación de las leyes de Residencia y de Defensa Social. Según Devoto (2002), estas leyes permitían expulsar del país a cualquier extranjero o extranjera que la clase gobernante considerase como indeseable. En lo referido a la construcción

de una nacionalidad argentina, el camino elegido fue “inventar una tradición e imponerla a través de los instrumentos de que disponía el Estado (...): el servicio militar obligatorio, la educación y la política” (p. 277).

Además, el paisaje argentino por excelencia fueron las sierras de Córdoba y la llanura pampeana, representaciones de una “Argentina profunda”. Se trataba de panoramas naturales, que ocasionalmente aludían al trabajo de campo. Como señala Macario (2019), los usos políticos de la pintura de paisaje fueron frecuentes en la época, debido al desarrollo de una cultura urbana dentro de un Estado nacional moderno que percibía lo rural como algo lejano, a lo que ya no se pertenece. Por lo tanto,

El paisaje no es entonces una condición natural de un lugar, una realidad geográfica exterior, sujeta a un modelo de representación más o menos mimético; sino un dispositivo construido que opera al servicio de un discurso que lo supera. Los paisajes son, por lo tanto, productores de lugares (p. 83).

Entonces, los entornos naturales transfiguran su significado cuando pasan a estar al servicio de determinados modos de dominación en pos de un proyecto político. La ruralidad constituyó entonces un espacio que no parecía afectado por los procesos de la civilización moderna y sus altos índices de conflictividad.

Durante sus años de funcionamiento, la Comisión Municipal de Bellas Artes ocupó espacios de poder y veto en el campo del arte rosarino, influyendo en su educación del gusto. Por supuesto esto impactó en la constitución del patrimonio inicial del museo cuando Juan Bautista Castagnino decidió poner su colección particular a disposición del público. Pomian (1993) señala:

la importancia que tienen las colecciones particulares para la cristalización de los patriotismos urbanos y del sentimiento nacional, y comprender, al mismo tiempo, que tuvieron también un significado político propiamente dicho, porque ejercían una influencia invisible, pero efectiva, en la vida de la ciudad (p. 42).

Y tal como se reconoce en Prats (1998), las activaciones de determinados referentes patrimoniales son “representaciones simbólicas de esas versiones de la identidad” (p. 67).

Los logros de la Comisión Municipal de Bellas Artes fueron muchos: la constitución de un museo con una colección, la tradición de los salones anuales con su propio público, la conformación de un mercado de arte local y el desarrollo de instituciones culturales. La Comisión Municipal de Bellas Artes mantuvo sus reuniones, registradas en su totalidad en un libro de actas, hasta octubre de 1936; se disolvió formalmente en 1937 con la designación de un Director Interino.

## Un patrimonio para un museo moderno

A los 41 años de edad, Castagnino falleció inesperadamente el 17 de julio de 1925, tras una infección generalizada cuando una herida se puso en contacto con el guano de unas alfombras orientales que había considerado adquirir en un anticuario de Buenos Aires. Antes de su fallecimiento, instó a sus hermanos y a su madre a que contribuyeran con dinero para la construcción del edificio del Museo Municipal de Bellas Artes y que trasladaran allí su colección.

Fue así como Rosa Tiscornia comenzó a estudiar su proyecto de museo, cuyo emplazamiento inicial iba a ser en la casa familiar de calle Maipú N° 555, lugar de nacimiento de su hijo. Posteriormente decidió que era mejor la dirección de Boulevard Oroño esquina Avenida Pellegrini.

La donación de los Castagnino estuvo sujeta a ciertas condiciones que resguardaban a la colección de un posible desmantelamiento o desvío de fondos. Esta suerte de blindaje legal queda estipulado en el Decreto Municipal N° 509 del 27 de abril de 1937, en el cual se establece que el edificio donado sería destinado exclusivamente para el Museo Municipal de Bellas Artes, denominado Juan B. Castagnino. Todos los bienes de la Comisión Municipal de Bellas Artes, sumados a las obras donadas por el coleccionista y su madre, y las futuras adquisiciones por parte de la Municipalidad de Rosario, serían transferidos al edificio. Asimismo se instaura la obligación del municipio de garantizar el funcionamiento económico del museo y un uso pertinente del lugar, caso contrario se revocaría la donación.

Primero se donó la colección de arte argentino y luego una selección de las consideradas mejores obras del repertorio de arte antiguo, además de ampliar el legado del museo con la donación de la biblioteca de Castagnino en el año 1941. Previamente, Manuel A. Castagnino

(hermano de Juan Bautista) en su función de presidente de la Dirección Municipal de Cultura, había estudiado las atribuciones de las obras europeas a través de consultas a diversos agentes legitimados del mercado del arte internacional.

Julio E. Payró fue convocado a fin de elaborar un catálogo de las donaciones que tuviera un marco crítico e historiográfico, y se siguió una rígida serie de condiciones para garantizar la protección de la colección y el legado de Juan B. Castagnino. Esto incluyó pautas para una correcta conservación de las obras, su exposición permanente, la prohibición de que fueran retiradas del museo y la conservación de sus marcos originales. Asimismo,

solo podían ser objeto de restauración, previo dictamen unánime afirmativo escrito por los directores del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, del Nacional de Bellas Artes y del Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” quienes, además debían expedirse acerca de la idoneidad de la persona encargada de efectuarla (Montini, 2016, p. 93).

El 17 de noviembre de 1937 la Comisión Municipal de Bellas Artes fue sustituida por la creación de la Dirección Municipal de Cultura, presidida por Manuel A. Castagnino. La dirección del museo la asumió Hilarión Hernández Larguía *ad honorem*, el 22 de noviembre del mismo año. El artista Julio Vanzo fue designado como su secretario y el 7 de diciembre se inauguró oficialmente el nuevo edificio.

El primer salón de bellas artes que se realizó en el Museo J. B. Castagnino fue el Doceavo Salón de Otoño. El discurso de apertura fue pronunciado por Manuel A. Castagnino, quien hizo uso de la metáfora del caduceo de Mercurio y la lanza de Minerva, para referirse a la posibilidad de que Rosario se afanzara en su rol cultural sin perder su característica actividad comercial agroexportadora.

El modelo de museo moderno se presentaba como un templo o santuario de arte revestido de un carácter sagrado: un cubo blanco en el cual no se podía hablar, reír, comer, beber ni dormir. En dicho espacio Guasch (2008) describe el papel de las y los espectadores como personas sin rostro, que se detienen y miran discretamente cada obra que requiera de su presencia, en actitud contemplativa.

Según Panozzo (2018) el rol del museo “estuvo focalizado en cumplir con la función de instruir y educar bajo un canon que definió la belleza, y con ella, el valor histórico del arte” (p. 12). La idea de orden y progreso de la Ilustración condicionó la disposición de las obras en un sentido cronológico por estilos o escuelas artísticas acompañadas con pequeños carteles con información descriptiva de las piezas.

Habermas (1999) afirma que el museo forma parte de un tipo de instituciones que refleja la ideología de la autoridad estatal. Si nos retrotraemos a la creación del primer museo de bellas artes de Rosario, podemos observar que su colección es deudora de donaciones particulares y premios adquiridos de los primeros salones de bellas artes de la ciudad.

Al menos en sus primeras ediciones, un jurado, conformado por miembros de renombre de la sociedad rosarina, seleccionaba las obras que se iban a exhibir y, dentro de estas, cuáles serían premiadas. De este modo determinaban qué debía incluirse y qué excluirse en función de su ideología y el rol pedagógico que buscaban ejercer en la sociedad. Así fue como se conformó en sus inicios la colección de lo que es hoy el Museo de Bellas Artes Juan Bautista Castagnino, dentro de lo que se conoce como museo moderno, denominado también museo universal o enciclopédico (Jiménez Blanco, 2014). En este sentido, se pensaba al museo público como una forma de autoridad estatal que delimitaba qué incluir y qué no, en función de un rol educador.

Como advierte Panozzo (2018):

Dentro de la organización de ese relato moderno, se construyó un modelo de progreso que estaba en relación con un grupo de saberes organizados con el fin de homogeneizar el conocimiento. Es decir, la entidad tuvo la doble tarea de proteger al objeto –colecciones privadas– y de ser guardiana de la memoria colectiva para dar cuenta de un principio de democratización de la cultura. Es el ideal ilustrado de democratización el que subyace a esta construcción de la educación y la cultura; y cuyos cimientos son la racionalidad y la libertad (p. 25).

Las obras de los salones de bellas artes de Rosario que habían sido premiadas en concepto de adquisición, sumadas a las pertenecientes a Juan Bautista Castagnino, pasaron a formar parte del acervo del museo. Dentro de las pinturas, esculturas, dibujos y grabados de la colección, conviven primordialmente las estéticas aceptadas en su época, como el impresionismo, divisionismo y simbolismo, y las ya mencionadas temáticas costumbristas, de retratos, naturalezas muertas y paisajes.

## Coleccionismo, patrimonio y capital cultural

Para pensar estos conceptos resulta pertinente adoptar las ideas de: *patrimonio cultural* de Prats (1998), *capital cultural* de Bourdieu y Passeron (1970) y *coleccionismo* de Walter Benjamin (2005).

Prats (1998) señala la categoría de *patrimonio cultural* “entendido como todo aquello que socialmente se considera digno de conservación independientemente de su interés utilitario” (p. 63). Lo que resulta digno de conservación depende de decisiones en las que se ponen en juego aspectos políticos en un sentido amplio.

En relación a posiciones de privilegio y pugnas por el poder resulta pertinente pensar el concepto de *capital simbólico*, acuñado por Bourdieu y Passeron (1970). El autor clasifica cuatro tipos de capital que sirven para configurar la estructura del espacio social y determinar las oportunidades de vida de los agentes sociales: el económico, el cultural, el social y el simbólico.

Según Benjamin (2005), el coleccionismo es al mismo tiempo un arte y una forma de investigación, ya que irrumpe en el archivo cultural y reconstruye el mundo sensible y la manera en que se lo comprende. Esta reconstrucción y comprensión del mundo en función de la constitución de un archivo es influida por el capital simbólico que cada coleccionista desea poseer y, en el caso de Castagnino, en el consecuente patrimonio del futuro museo.

Como señala Montini (2016), Juan Bautista Castagnino generó su colección de pinturas en dos etapas: en la primera, que abarca desde 1907 a 1914, influido por sus orígenes europeos y la actividad comercial familiar (en la que se vinculaban los puertos de Rosario y Génova), adquirió piezas de arte del Barroco italiano. Y una segunda fase, desde 1914 hasta 1925, año de su muerte, en la que debido al estallido de la Primera Guerra Mundial no pudo continuar adquiriendo obras del viejo continente. La contienda generó dos situaciones que influyeron en la actividad coleccionista de Castagnino: un mercado del arte internacional temporalmente obstruido y un freno en las actividades económicas del puerto de Rosario. Esto lo llevó a obtener pinturas de artistas nacionales y locales, que aún no se encontraban legitimados en el campo artístico rosarino. No obstante, en cuanto las condiciones estuvieron dadas, volvió a comprar obras de los considerados maestros europeos.

Además de su faceta de comprador, Castagnino se erigió como autoridad al momento de asesorar a otros miembros de la burguesía rosarina para la adquisición de pinturas de artistas

provenientes de Europa. En este sentido asignó posibles autorías a pinturas cuyo realizador era desconocido, y estableció las dataciones más probables al asociarlas con otras pinturas más reconocidas. Pomian (1933) menciona también la dimensión social de las colecciones al afirmar que “su contenido y sus características dependen del estatuto del coleccionista, del lugar que ocupa en la jerarquía del poder, del prestigio, de la educación y de la riqueza” (p. 48).

Más allá del asesoramiento que tenía por parte de expertos del ámbito artístico europeo, el mecenas también investigaba las piezas de su propia colección. En este sentido, Castagnino poseía más de mil volúmenes de libros de arte, aproximadamente doscientos catálogos y numerosas guías de museos, y estaba suscrito a revistas internacionales como *The connoisseur*, *Museum*, *La Revue de l'art*, *Le Bullettin de la vie artistique*, *Bolletine d' arte del Ministero della publica istruzione*, *L'Art et les artistes*, entre otras.

Al mismo tiempo, registraba de manera casi obsesiva las adquisiciones propias en un cuaderno de catalogación en el que consignó todos los movimientos realizados en torno a la adquisición de obras: la fecha de formalización, el destinatario, la procedencia, el costo y gastos adicionales como los fletes, los derechos de aduana, las comisiones, las restauraciones, el embalaje y los marcos (Montini, 2016).

Las obras las obtenía mediante intercambios mayormente directos con los dueños de las piezas y, en ocasiones, mediante “comisionistas” o “mediadores”, cuya representación era dada por artistas o profesionales. Estas debían pasar por un proceso de estudio y restauración para poder dilucidar su datación o su autoría, actividad que aún no estaba desarrollada en Argentina. Fue así que contactó a reconocidos restauradores pertenecientes al ámbito museológico de Italia, “quienes se encargaron de poner a punto sus nuevas adquisiciones, aportar posibles atribuciones a las obras, ofrecer otras a la venta y gestionar los derechos de exportación de las mismas” (p. 83).

No solo los restauradores jugaban un papel relevante al momento de definir el valor de las pinturas que el coleccionista adquiría, sino que también lo hacían los historiadores y directores de museos. Cabe destacar que en la mayoría de los casos las obras no estaban ni datadas ni firmadas, razón por la que la labor de expertos era crucial para hacer un dictamen acerca de su origen, autenticidad y calidad a través de un análisis formal de estas, mientras que la búsqueda de documentación y la investigación de su materialidad pasaban a un segundo plano. Dado que muchas de las obras que obtenía Castagnino se encontraban, a veces, por fuera del mercado del

arte formal, las consultas a estos expertos se hacían necesarias para definir su valor, a diferencia de las que ostentaban firma o fecha. Las galerías de arte y las casas de subastas internacionales, en cambio, constituían canales legitimados y el elevado precio de las pinturas que vendían era para Castagnino un criterio de afirmación del valor artístico de estas. Dentro de esta compleja trama, el coleccionista armó su repertorio de obras, que constituiría el acervo para un futuro museo.

Dentro de este contexto social y político se forjó la colección del Museo Juan B. Castagnino, cuyo patrimonio fue creciendo hasta la actualidad. Más allá del genuino interés del coleccionista por las artes plásticas, su actividad se vio influida por otras cuestiones como la búsqueda de acumulación de capital cultural, prestigio y distinción social. Además, se constituyó en una suerte de especialista en arte; hecho posibilitado por la ausencia (¿o quizás escasez?) de especialistas en Rosario en esa época (restauradores, por ejemplo). Es por esto que a menudo era convocado por sus pares de la alta burguesía rosarina para asesoramiento respecto del posible valor de una obra, lo cual lo afirmó como referente en este aspecto, con el consecuente crecimiento de su prestigio social.

Asimismo sus adquisiciones fueron, en principio, obras europeas, ya que el viejo continente se erigía como modelo de un arte “universal”, que dejaba al descubierto su hegemonía respecto de manifestaciones artísticas de otros continentes. Esta situación se prolongó durante décadas: los viajes a Europa también eran una instancia de formación obligada de los artistas que podían permitírsele.

Según nuestra valoración personal, el concepto de *patrimonio* se trata en principio de una construcción social generada desde el discurso del poder. El poder político (y dentro de este, los gobiernos) construye el patrimonio, decide lo que está incluido en él y lo que no. Asimismo García Canclini (1999) afirma que el patrimonio forma parte de un campo de fuerzas y disputas materiales y simbólicas, y tanto su constitución como su manipulación son dirigidas desde los hilos del poder. En consecuencia, dentro de esta dinámica también se encuentran distintos actores que disputan espacios de inclusión y reconocimiento.

Por otra parte, quienes adquieren objetos de arte buscan acrecentar su capital simbólico haciendo uso de su capital económico, con el consecuente crecimiento de su prestigio social. Por lo tanto, se ejerce una dinámica socialmente aceptada de ejercer poder. En este sentido, el patrimonio aludido adquiere valor simbólico y económico cuando es comprado por un coleccionista.

Asimismo la cualidad y valor que se le otorga a una pieza es abordada por Appadurai (1986) en *La vida social de las cosas*. Según el autor, el valor depende del juicio que emiten los sujetos acerca del objeto, y los objetos más valiosos son los más difíciles de conseguir. Basta con que se encuentren en un contexto mercantil para convertirse en mercancías.

En suma, las piezas compradas poseen un valor simbólico y económico elevado dentro de las elites que buscan distinción no solo a través de su poder en cuanto a lo monetario, sino también por acumulación de capital simbólico. Esta distinción las “eleva” por encima de las clases sociales más bajas, y también respecto de algunos grupos de similar poder económico.

## Consideraciones finales

Entre las décadas de 1910 y 1920 tuvieron lugar distintos sucesos que dieron forma al incipiente campo artístico rosarino: la creación de la Biblioteca Municipal en 1910, en torno a la cual surgió dos años después “El Círculo de la Biblioteca”, asociación cultural que luego será conocida simplemente como “El Círculo”. Sus miembros promovieron la creación del Primer Salón de Otoño de Pintura y Escultura en 1917 y, a partir de su realización, se originó la Comisión Municipal de Bellas Artes. Tres años después, en 1920, se inauguró el Museo Municipal de Bellas Artes en un edificio ubicado en el centro de Rosario, en calle Santa Fe entre Laprida y Maipú.

Distintos factores pueden adjudicarse a la institucionalización del campo artístico rosarino: políticos, económicos, ideológicos y culturales. En el sentido económico, el incremento del poder adquisitivo por parte de la población alentó el desarrollo de sus intereses vinculados al coleccionismo, los cuales se presentaron como relativamente novedosos en un contexto de bienestar económico.

La intención de oficializar un espacio dedicado a la difusión de las bellas artes en Rosario se correspondió en parte con esos objetivos, pero el propósito principal era otro: otorgarle mayor importancia y prestigio a la ciudad mediante el desarrollo de disciplinas como la música, la literatura y las artes plásticas. Se trataba de posicionar a la ciudad dentro del campo artístico del país, como un espacio que alentaba y posibilitaba sus manifestaciones, para demostrar así que era más que una ciudad de comerciantes que corrían tras beneficios de índole puramente

financiera.

Estos hechos se encuentran relacionados con lo político, al igual que la necesidad de los sectores dominantes de formalizar el campo artístico desde sus inicios. Esta pretensión, por supuesto, incluía posicionamientos de privilegio dentro del campo y también exclusiones, que en principio dependían de las decisiones de estos hombres de clase acomodada, lo cual producía una transferencia de su poder en la sociedad civil hacia el ámbito cultural.

Se trató justamente de la reproducción del capital social y simbólico de estos grupos que ostentaban una posición económica privilegiada a través de la organización de eventos como los mencionados salones de bellas artes. Además, generaban espacios a los que los y las artistas necesitaban acceder, ya que les daba la oportunidad de tener cierta visibilidad, contactos sociales, venta de obras y premios cuya remuneración era económica (dependiendo de la categoría). Asimismo poseer una colección de pinturas originales de artistas reconocidos otorgaba prestigio a sus propietarios.

El Museo Castagnino fue concebido bajo el modelo de museo moderno, y la estricta reglamentación, sumada al seguimiento realizado por Rosa Tiscornia de Castagnino y Manuel Castagnino que rigieron las donaciones, aseguró la protección de las piezas del coleccionista.

Las relaciones entre patrimonio, coleccionismo y museo son complejas, y responden a problemáticas que van más allá de las piezas en sí. Se trata de qué es lo que se decide patrimonializar, quiénes lo hacen y por qué; y qué es lo considerado digno de guardarse y exhibirse en un museo, instancia indiscutible de legitimación artística y social.

## Bibliografía

Appadurai, A. (1986). *La vida social de las cosas*. México D. F.: Grijalbo.

- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. y Passeron J. C. (1970). *La reproduction: éléments pour une théorie du système d'enseignement*. París: Editions de Minuit.
- Cebollada, J. (2015/2016). De salones, instituciones y críticos: los procesos de legitimación artística en Rosario en el contexto del primer centenario. *Avances*, 25, pp. 105-118.
- Devoto, F. (2002). *Historia de la inmigración argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fernández, S. (1999). Burgueses, familia y empresa. Rosario en el cambio de siglo (1880-1910). *Travesía*, (1)2. Recuperado el 11/04/2022 de [http://www.travesia-unt.org.ar/pdf/travesia2\\_2.pdf](http://www.travesia-unt.org.ar/pdf/travesia2_2.pdf).
- Fernández, S. (2012). *La ciudad en movimiento. Espacio público, sociedad y política. Rosario 1910-1940*. Rosario: Ediciones del ISHIR-CONICET.
- García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En E. Aguilar Criado (coord.), *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16-33). Andalucía: Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- Garcillazo, R. (2014). El puerto de Rosario y las propuestas de Juan Canals para su construcción, 1887-1900. *Páginas*, (6)11. Recuperado el 11/04/2022 de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/30860>.
- Guasch, A. M. (2008). Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global. *Calle 14*, 2. Recuperado el 11/04/2022 de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021515002>.
- Habermas, J. (1999). *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. Madrid: Cátedra.
- Jiménez Blanco, M. D. (2014). *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Cátedra.
- Macario, M. T. (2019). El paisaje argentino: construcciones y usos. *ASRI*, 16. Recuperado el

11/04/2022 de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/105175>.

Malosetti Costa, L. (1999). Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario. En J. E. Burucúa, *Nueva historia argentina: Arte, sociedad y política* (pp. 161-216). Buenos Aires: Sudamericana.

Montini, P. (2012). Del coleccionismo al mecenazgo: la familia de Juan B. Castagnino en la concreción de su legado, 1925-1942. En P. Montini, et al., *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte de Rosario, 1917-1945* (pp. 79-137). Buenos Aires: Fundación Espigas.

Montini, P. (2016). Restauraciones y atribuciones: las demandas de un coleccionista profesional. La colección de Juan B. Castagnino (Rosario, 1907-1925). *Tarea*, 3. Recuperado el 11/04/2022 de <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/370>.

Nusenovich, M. (2015). *Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX*. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba.

Panozzo, A. (2018). *Se contempla, se experimenta. Modos de comunicar del museo de arte contemporáneo*. Rosario: UNR Editora.

Prats, L. (1998). El concepto de patrimonio cultural. *Política y sociedad*, 27. Recuperado el 11/04/2022 de <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/78242/4564456558641>

Pomian, C. (1993). La colección, entre lo visible y lo invisible. *Revista de Occidente*, 141. Recuperado el 11/04/2022 de [https://www.usc.gal/export9/sites/webinstitucional/en/titulacions/masters\\_oficiais/mxpaamma/descargas/Pomian\\_Krzysztof.pdf](https://www.usc.gal/export9/sites/webinstitucional/en/titulacions/masters_oficiais/mxpaamma/descargas/Pomian_Krzysztof.pdf).

Sarmiento, D. F.: (1997). *Facundo*. Buenos Aires: Santillana.

Simonetta, L. C. y Zapata, H. M. H. (2010). *Alta cultura, distinción pública y memorias burguesas en el prisma de la modernidad. Repensando la relación entre coleccionismo y museos en un espacio local. Rosario, primera mitad del siglo XX* [ponencia]. III Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti,

Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 11/04/2022 de [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-18/simonetta\\_zapata\\_mesa\\_18.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-18/simonetta_zapata_mesa_18.pdf).

## Fuentes

Comisión de Bellas Artes (1917). *Catálogo del I Salón de Otoño*. Rosario: Museo Municipal de Bellas Arets Juan B. Castagnino.

---

### Cómo citar este artículo:

Cebollada, J. (2022). Coleccionismo y patrimonio: el caso del Museo Juan B. Castagnino de Rosario. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37670>.

