

Pablo Montini* / José de Bikandi, el primer conservador de museos de Rosario (1930-1932)

En Argentina, la museología ha avanzado muy poco en investigar la historia de su objeto de estudio y de los agentes que han formado parte de la institucionalización y profesionalización de las prácticas museísticas. A diferencia de los llamados museólogos, los historiadores del arte con rigor académico han podido suplir esta falta analizando y develando los pasos de la conformación histórica del campo museológico. En Rosario, se ha estudiado el arduo proceso de institucionalización de los museos públicos de la ciudad, el trabajo de artistas y directores en la gestión del museo, el rol de los coleccionistas en la formación del patrimonio público y el lugar de privilegio que obtuvieron las exposiciones en la legitimación del arte moderno.

En este trabajo, nos preguntamos sobre la aparición en Rosario de la figura del artista-restaurador con cierta cualificación para conservar una obra de arte. Si bien desde el inicio de la década de 1910 la restauración de pinturas había sido una práctica usual entre los coleccionistas de arte con cierto grado de profesionalismo –como Juan B. Castagnino– la figura del restaurador se hace presente públicamente en la ciudad con la institucionalización del Museo Municipal de Bellas Artes (MMBA). En 1930, a una década de creación, se expresa por primera vez la necesidad de establecer una competente administración museal mediante la profesionalización de las prácticas específicas del museo y de su personal. La funcionarización de los servicios y el establecimiento de un marco administrativo burocrático fue un hecho decisivo en aras de la obligación de sostener una gestión institucionalizada, más permanente y disciplinada. La falta de control sobre su creciente colección, el edificio inapropiado, el mal estado de conservación de algunas obras y la necesidad de incorporar nuevas prácticas museológicas para la gestión y producción de exposiciones, catálogos e inventarios fueron uno de los tantos problemas que hacían necesario crear el cargo de conservador de museo. Por esta razón, en 1931, mediante una disposición de la Comisión Municipal de Bellas Artes (CMBA), José de Bikandi es elegido para cubrir el puesto de conservador con el mandato de “proceder al cuidado y restauración de las obras de arte y de colaborar en el arreglo y ubicación de las mismas, organización de salones, etc.”¹

Precisamente, nos centraremos en la actuación de este pintor vasco radicado en Argentina en 1926. Poco se ha investigado sobre su obra y sobre sus actividades vinculadas a la docencia y al campo de la restauración. Sus reseñas biográficas contienen datos erróneos cuando se refieren a su estancia en Rosario. En nuestro caso, la investigación tomará dos caminos. Por un lado, descubrirá su actuación pública como conservador del MNBA y también privada como restaurador de colecciones entre 1930 y 1932. Este estudio revelará los índices de profesionalización de los agentes del campo museológico y del coleccionismo local, que buscaron en las prácticas de este artista formado en diversas academias europeas la solución a los problemas

vinculados a la conservación de obras de arte y a la gestión de colecciones. También, posibilitará dar cuenta de la diversa valoración aplicada en las prácticas de restauración al arte europeo y al arte americano colonial. Por el otro, se aproximará a su producción artística y las relaciones establecidas con la escena del arte local antes de su partida definitiva a la ciudad de Buenos Aires en 1932.

De Europa a Rosario

José Benito de Bikandi y Echaniz nació en Ondarroa (Provincia de Vizcaya, País Vasco, España) en 1894.² Considerado una promesa para el arte vasco, siendo muy joven recibió el apoyo del pintor Ignacio Zuloaga, quien sorprendido por su destreza lo animó a dejar el oficio de carpintero para dedicarse de lleno a la pintura. En los primeros años de formación en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao en la especialidad de pintura recibió el aliento de otros importantes pintores, como los Zubiaurre, conmovidos por el manejo del dibujo y el color que volcaba en la representación del paisaje, las tradiciones y el pueblo de su región.

Luego de su exitosa exposición individual en la Asociación de Artistas Vascos, con el aval de Zuloaga, Hermenegildo Anglada Camarasa, Aurelio Arteta, Gustavo de Maetzu, José, Alberto y Ricardo Arrue obtiene en 1921 de la Diputación de Vizcaya una pensión para realizar estudios complementarios en Madrid, Roma y París. Tres años más tarde logró exponer sus obras en el *Salon d'Automne* de París, actuando también en el Salón de la *Société des Artistes Indépendants*. En la capital francesa donde, se dice, que había entablado amistad con Pablo Picasso recibió su mayor formación en pintura y en Roma se puso en contacto con el arte de la cerámica.

Según su colega, Mauricio Flores Kaperotxipi, Bikandi había “viajado mucho” y “viajado bien”, tanto que los museos más importantes de Madrid, París y Roma no tenían secretos para él.³ Sus numerosas exposiciones individuales siempre aparecen en su biografía coronadas por el éxito. Los críticos de arte, como Juan de la Encina, elogiaban sus trabajos y los pintores más exigentes, como Juan de Echevarría, le adquirían obras para sus colecciones particulares. En 1925, fue consagrado en la capital española en los salones del Museo de Arte Moderno, donde sus 24 obras presentadas obtuvieron la ponderación unánime de la crítica de arte madrileña, llevándolo a mostrar en forma paralela en la Casa Nancy los estudios preparatorios de aquellos trabajos.⁴ Las indudables condiciones de “colorista”, su despreocupación por los problemas parisinos de orden “geométrico o seudocientífico” o “plástico-metafísicos” y una personalidad que marcaba la imposibilidad de “imitar a nadie” fueron sus méritos más destacados para determinar la evolución de este joven pintor.⁵

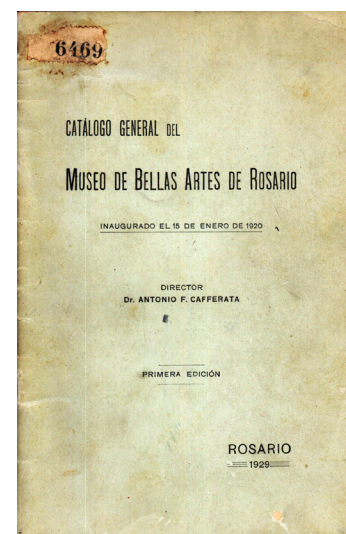
A poco de haber dado ese paso fundamental en su carrera artística, a los 31 años decidió embarcarse en el puerto de Bilbao con destino a Buenos Aires. Seguramente, atraído como otros tantos artistas españoles por las mejores condiciones profesionales que se planteaban en la próspera Argentina agroexportadora, con necesidades suntuarias importantes y con

una dinámica colonia hispana, que no sólo fortalecía las llamadas cadenas migratorias, sino que actuaba como valedora de la producción artística peninsular para demostrar su éxito económico y social. Por tanto, no resulta casual que en 1926 su primera exposición en el país se haya realizado en la galería Witcomb, protagonista de la difusión y comercialización del arte español en nuestro medio desde finales del siglo XIX.

En sus primeros años de residencia en Buenos Aires, si bien continuó participando en exposiciones realizadas en Madrid, como la de artistas vascongados en el Museo de Arte Moderno en 1926 y la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1929, fue insertándose en la escena artística local mediante su concurrencia a los salones nacionales de 1928 y 1929. Sin embargo, el contacto establecido con el arquitecto Hilarión Hernández Larguía posibilitó en 1929 la radicación de Bikandi en la ciudad de Rosario, posiblemente asegurándole un rol protagónico en el creciente mercado de arte local y una inserción plena en el medio artístico, que proseguía su proceso de institucionalización con el desarrollo del salón anual y con las actividades planificadas por la CMBA para el MMBA.⁶

En la expansión del Museo

Desde octubre de 1928 cuando Antonio F. Cafferata fue nombrado presidente de la CMBA se vislumbra un mayor interés en la gestión del Museo a partir de “una fuerte renovación institucional”. A partir de esa fecha y hasta octubre de 1930, “las energías estuvieron puestas principalmente en tareas reorganizativas: se implementó una nueva disposición de la colección, se elaboró y editó un catálogo y se retomó la discusión en torno a la ubicación del futuro museo dentro del Parque Independencia”. También, entendiéndolo al museo como un centro de investigación y conocimiento, se dispuso la apertura de la “biblioteca de arte”, que rápidamente se expandió por donaciones, intercambios y algunas adquisiciones.⁷



Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario, 1929.

Antonio Cafferata (director), *Catálogo General Museo de Bellas Artes de Rosario*, 1era. Edición, Rosario, 1929.

Aunque los nuevos criterios de exhibición y de selección de las obras en las salas del museo implementados por Cafferata fueron duramente criticados por la prensa, la publicación del primer catálogo general indicó no sólo la intención de mostrar el crecimiento de la colección sino la decisión de otorgar al museo un nivel organizativo más especializado. Este catálogo presentaba públicamente al museo, con la inclusión en la primera página del acta de fundación y con el detalle de las obras que componían su colección a la que se incorporaba los préstamos realizados en 1919 y 1922 por la Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA) de obras pertenecientes al acervo del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).⁸ Además, le sirvió a Cafferata para autonominarse como director del museo, situación que mostró la destacada atención que le había otorgado al desarrollo de las prácticas específicas de la institución.

Entre ellas, el interés por el registro y documentación de la colección continuó desde finales de 1930 en la siguiente formación de la CMBA bajo la presidencia de Fermín Lejarza. Su crecimiento estaba determinado por las adquisiciones anuales realizadas en los salones y por un sostenido ingreso de donaciones que se sumaron al incremento exponencial que había tenido en 1925 con el legado de la colección de arte argentino de Juan B. Castagnino (24 óleos) y con la donación del amplio (267 obras) y heterogéneo conjunto (óleos, grabados, acuarelas, dibujos y estampas) reunido por Carlos Carlés.⁹ Por la importancia del extinto coleccionista y por el peso que adquiriría la familia Castagnino con sus constantes aportes económicos para solventar las adquisiciones en los salones este conjunto fue registrado y exhibido de forma casi permanente.¹⁰ Sin embargo, la colección de Carlés por su número y heterogeneidad fue poco tenida en cuenta, tal como se manifiesta en las escasas y selectivas entradas que había tenido en el catálogo general de 1929.¹¹

Por esto, acompañando el propósito de dar un mayor nivel institucional al museo la CMBA advirtió la necesidad de elaborar un programa en torno al manejo y control de la colección. Entre las primeras medidas se propuso elaborar un nuevo inventario, tratando de continuar con el objetivo de la anterior Comisión de asegurar la colección procurando obtener su valor, en un contexto de expansión del mercado de arte y de las transacciones con obras de artistas argentinos.¹² La realización de un “inventario definitivo consignando todos los datos posibles de cada obra, como ser, precio de adquisición, año de ingreso al Museo, donaciones, medida, procedimiento, premios obtenidos, etc.” fue asignada a Víctor Avallé, Hilarión Hernández Larguía y José Gerbino, tesorero y vocales de la CMBA.¹³ El control de la colección evidenciaba la intención de establecer un nuevo criterio para la misma donde posiblemente el arte argentino tendría un lugar aún más destacado.

Por un lado, este orden implicaba una selección o depuración. Hernández Larguía sostenía que en el museo existían obras que no tenían “valor alguno para el mismo y que podrían ser vendidas o donadas”.¹⁴ Entre estas piezas de baja calidad o que no correspondían a un museo de arte se destacaba una colección de estampillas, por la que tiempo después Lejarza

fue autorizado para que consulte y obtenga la colaboración de “técnicos filatélicos” con el fin de establecer su cotización “con fines de una financiación futura”.¹⁵ Por otro lado, se buscó definir la situación de las obras enviadas por la CNBA nombrando como representantes a Hernández Larguía y a Guido Castagnino para gestionar ante Atilio Chiappori, director del MNBA, “el préstamo o donación de obras de arte existentes en depósito en el Museo Nacional, como también de la selección de las que antes fueron remitidas a esta Comisión, debiendo devolverse aquellas cuya exhibición en el Museo no juzgaren convenientes”.¹⁶

La política establecida en torno a la colección implicó también tener en cuenta su estado de conservación. La Comisión consideró, a una década de inaugurado el museo, “la conveniencia de restaurar algunos cuadros” cuyo estado de conservación era “malo”, proponiéndole al artista José de Bikandi que “estudiase la cuestión y pase un presupuesto a la comisión sobre el costo a que pueden ascender esos trabajos, y en caso de considerarlo aceptable la proposición, encomendarle al mismo Sr. Bikandi la realización de esa obra”.¹⁷ Esta nueva situación pone en evidencia la aparición por primera vez en la ciudad de la figura del restaurador con “una cualificación determinada y un ámbito de trabajo específico, en el marco de la colección pública, es decir, en el museo, a raíz de una demanda social, de una exigencia de profesionalidad por parte de una institución pública”.¹⁸ La propia evolución del museo, con sus nuevas políticas de gestión de sus colecciones, marcó el ritmo para la aparición de personal cualificado para la conservación y la restauración.

Esta demanda orientó la elección del pintor vaso, en primera instancia como restaurador y luego como un profesional de museo que atendió a las tareas técnicas que exigía la especialización de la institución. José de Bikandi, respondió con profesionalismo demostrando su idoneidad en el cargo a partir de diversas acciones. En primer lugar, tuvo la capacidad de elaborar informes y documentación. A poco de ser convocado remitió a la CMBA un presupuesto para “la restauración, refrescado y limpieza de los cuadros existentes en el museo”.¹⁹ En él revelaba la aptitud para argumentar la idoneidad de las intervenciones a realizar a partir de haber efectuado una evaluación previa del estado de conservación de la colección:

Revisados prolijamente, uno por uno, todos los cuadros, son 44 de ellos que necesitan restauración y varios reentelados muy urgentes.

Cien telas necesitan un refrescado por estar muy reseca y perdida la frescura primitiva estando expuestas a cuartearse. En ellas habrán de hacerse algunos retoques y reparación de roturas de clavos, etc.

Doscientas telas más, hasta donde yo entiendo pueden ser colocadas en el museo, tiene necesariamente que ser lavadas y desinfectadas [...].²⁰

Además de ofrecer capacidad presupuestaria, de materiales, tiempo y trabajo a desarrollar, en el primer informe reforzó su profesionalismo sugiriendo la conveniencia de crear “un puesto de director técnico o conservador de

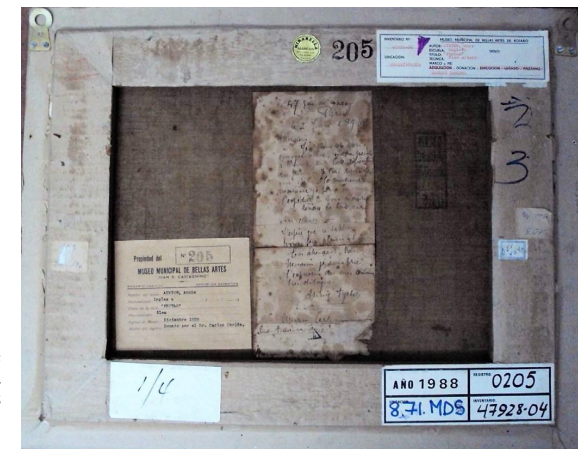
museo". Su proposición fue aceptada por la CMBA incorporándolo como personal de la institución con el "cargo de 'conservador' con obligación de proceder al cuidado y restauración de las obras de arte de pertenencia del Museo y de colaborar en el arreglo y ubicación de las mismas, organización de salones, etc., mediante el sueldo de doscientos pesos".²¹

A partir de su nominación –que lo llevó a solicitar la nacionalidad argentina– estudió los factores de conservación del edificio del museo, estableciendo las primeras medidas de protección para combatir algunos de los problemas y los agentes de deterioro generados por el propio establecimiento. Su plan posiblemente haya sido consensuado con los miembros de la CMBA encargados de la refacción de la sede del museo que requería una ampliación del área de exposición y la creación de nuevos espacios técnicos.²² Las nuevas construcciones consistieron en la habilitación de dos zaguanes como salas y la creación de una nueva donde antes se encontraba un patio abierto central y otra entre la secretaría y la biblioteca. En la terraza, atendiendo a las necesidades del conservador se construyó una "gran sala para depósito y taller de restauración de cuadros".²³ La refuncionalización también implicó una mejor presentación de las salas al revestirlas con arpilleras y dotarlas de "luz cenital", cuidando además que la luz no revistiera problemas para la visibilidad y para la conservación de las obras al colocársele toldos en las claraboyas.²⁴

Los trabajos de restauración, realizados entre marzo y octubre de 1931, se establecieron mediante la elaboración de un orden de prioridades de actuación frente a las individualidades de la colección y su estado de conservación. Con un breve informe remitido a la CMBA demostró su idoneidad al señalar la aplicación de los diversos procedimientos y materiales empleados en las obras, de la materialidad y las técnicas con que fueron realizadas las pinturas y del valor que tenían dentro de la colección. Su intervención estuvo concentrada en veintitrés óleos, dos pasteles y un dibujo, ocho formaban parte del préstamo realizado en 1919 por el MNBA pertenecientes a la donación de Ángel Roverano y al legado de Parmenio Piñero, nueve a la donación de la colección de Carlos Carlés y el resto al patrimonio del Museo.²⁵ La mayoría de las piezas eran óleos de pequeño formato, sobre tabla o tela, realizados por pintores europeos del siglo XIX. La primera intervención sobre este conjunto consistió en una "limpieza y refrescado" para luego emplear distintos procedimientos según el estado y la materialidad de cada pieza. No faltaron los "retoques", el "allanado de grietas", la "restauración", el "fijado" y la aplicación de diversas técnicas relacionadas con la protección como "el barnizado a ceronis", al "ámbar", "semi-mate", a "fijador" y a la "cera y brea".²⁶

La restauración de las obras de la donación Carlos Carlés respondió a su perfil diferenciado. Un gran conjunto de óleos, dibujos, pasteles, acuarelas y reproducciones de pequeño formato que llegaron por vía postal dedicadas al coleccionista y Director General de Correos y Telégrafos de la Nación por un amplísimo rango de artistas contemporáneos, casi todos

expositores del Salón de París entre 1897 y 1898. La colección brindaba además una importante documentación, generalmente cartas donde los artistas le comentaban o dedicaban la obra. Ante esta situación, Bikandi, tomó la decisión de instalar en el reverso de las piezas restauradas estos "documentos" y retiró las "estampillas" que se encontraban pegadas en los sobres de las cartas o en los soportes originales.²⁷



Intervención realizada por José de Bikandi sobre el dorso de una obra de la colección de Carlos Carlés donada al Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario.

Las obras del MMBA eran las más destacadas de la colección, pertenecían al renombrado pintor argentino Fernando Fader. A las ocho pinturas que componían la serie de la *Vida de un día*, les aplicó "compresas" y las reenmarcó. A otra de sus telas, posiblemente *Las cabras*, le practicó una "alta conservación" mediante la "restauración, retoque, allanado general de grietas y extracción de sellos, cambio de bastidor y patinado del marco". Precisamente, esta última intervención demuestra el especial interés que tenían para Bikandi los marcos, que no sólo adaptó y confeccionó en un importante número, sino que también patinó (45) "con el fin de que los cuadros ganen en su expresión" y para la conveniencia que le brindaba "la amplia luz cenital" del museo.²⁸

Para estos trabajos requirió de un ayudante que lo asistiera en las labores del taller tanto para la confección de marcos como para el montaje de las nuevas salas, mostrando la amplitud e importancia de su actuación en la sede del museo y en el local prestado a la CMBA donde se realizaron diversas exposiciones temporales.²⁹ Básicamente, lo que sobredimensionó las tareas de Bikandi fue la falta de presupuesto de la CMBA, que la obligó a la suspensión del "Salón Anual" de 1932, a establecer nuevas salas en el museo, a exhibir parcialmente y por rotación la colección por falta de espacio y a programar exposiciones en el nuevo local "que interesaban al público" con el fin de conformar una asociación "Amigos del Museo" para la obtención de fondos.³⁰

A pesar de las penurias económicas, la CMBA había incrementado su interés por la especialización del Museo y mostraba preocupación por los problemas de orden museológico. Tal como se puso en evidencia

en el rechazo de la propuesta realizada por el concejal Luis Coussirat de destinar la casa y la colección de Antonio Cafferata, recientemente fallecido, para establecer un museo de historia y bellas artes. Para los miembros de la Comisión crear el “Museo Cafferata” resultaba, además de “lo inoportuno de nombrar con nombre propio al museo”, inviable por lo inapropiado del edificio y por no mantener la especificidad de la colección.³¹

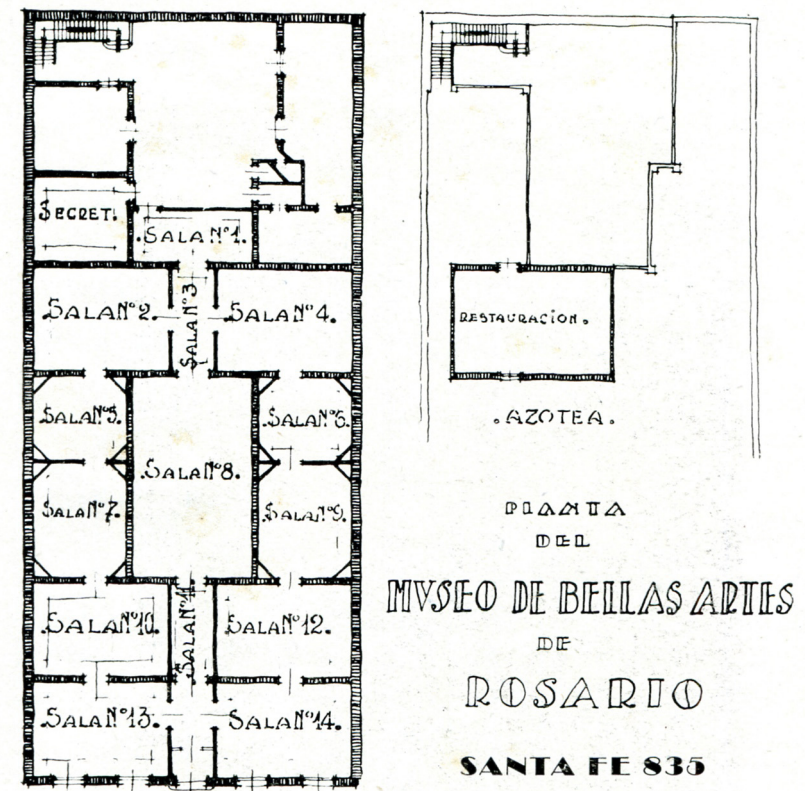
En paralelo a esta defensa de la autonomía de las “Bellas Artes” se planteó la profesionalización de las prácticas del personal del Museo, seguramente apoyados en los conocimientos que les brindaba el “conservador” y artista vasco. En febrero de 1932, a poco de que Hernández Larguía se hiciera cargo de la presidencia de la Comisión, se le encargó a Bikandi y a Sigfrido Mazza –secretario del museo– la confección de un “reglamento interno destinado a determinar las atribuciones y responsabilidades del personal del Museo”.³²

Las actividades fueron cada vez más intensas bajo el programa delineado por la CMBA. Como “conservador” del Museo, junto Hernández Larguía y Gerbino, fue el encargado de seleccionar para la colección la obra del “malogrado” pintor rosarino Augusto Olivé que su familia había ofrecido en donación.³³ También estuvo al frente de la política de rotación de obras y de la formación de diversas salas. Entre ellas, la “Sala de dibujos” para la cual tuvo que limpiar, reforzar, fijar e instalar “35 obras entre acuarelas, temples, sanguíneas y pasteles”, y la “Sala de Grabados” para la que se encargó de la construcción de un “pie” para la exposición. Del mismo modo se ocupó del diseño y el montaje de la exhibición de la colección de medallas, llevó adelante el control del inventario, se encargó de confeccionar los rótulos identificatorios (“156 plaquitas impresas con distintos nombres”) y cumplió con la devolución y el traslado de obras.³⁴

En el local de la calle Córdoba, se hizo a cargo del montaje (construcción de “bastidores”) y la gestión (préstamo, registro, traslados y devoluciones) de las exposiciones mensuales que tuvieron una importante acogida en el público local, conformadas con obras de artistas, coleccionistas y marchantes.³⁵ Allí desde mayo a noviembre de 1932 realizó y posiblemente hasta confeccionó los catálogos de las exposiciones de: Foujita (34 obras), “Pintura italiana antigua” (32 obras), “Artistas locales” (65 obras), “Pintura española antigua” (24 obras), “Pintura colonial Sud Americana” (64 obras), Fray Guillermo Butler (29 obras), Fernando Fader (92 obras), “Pintura antigua de los Países Bajos” (15 obras) y de “Grabados de Mario A. Canale” (38 obras).³⁶

A pesar del desarrollo de estas actividades, algunas muy exitosas como el XIII Salón de 1931, la CMBA continuó arrastrando los constantes problemas presupuestarios que se iban profundizando por no contar con un subsidio permanente y con un edificio adecuado. En febrero de 1933 sus miembros en pleno, luego de elaborar una memoria de su actuación, decidieron presentar su renuncia. La falta de apoyo estatal y privado había llevado a sugerir el nombramiento de un funcionario público como “Director del Museo” para que sólo se ocupara de mantener la institución abierta, dejando de lado el proyecto de la academia de bellas artes, la asistencia a las agrupaciones de

artistas, las decisiones en torno a temas artísticos y estéticos de la ciudad y la organización de los salones y de las exposiciones temporarias. Acompañando esta decisión y en un claro retroceso institucional se aprobó la supresión del cargo de conservador del museo, propiciando la partida de Bikandi del museo y también de la ciudad.



Planta del Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario, 1931.

Con los pintores amigos

En 1930, Augusto Schiavoni terminaba *Con los pintores amigos*, una de las pinturas más emblemáticas de la historia del arte de Rosario. Para muchos historiadores esta obra definida como autorretrato, retrato de grupo o cuadro-manifiesto caracteriza una de las formas de socialización de los primeros artistas modernos de la ciudad, quizás la más importante, asentada en la actuación de grupos de amigos.³⁷ Estos intercambios y agrupamientos les permitieron a algunos artistas poder insertarse en el medio artístico local. En este caso, Schiavoni contaba con la complicidad, copa de vino mediante, de su gran amigo Manuel Musto, del reconocido y polifacético Alfredo Guido, y del recién llegado a la comunidad artística rosarina, el pintor vasco José de Bikandi que llevaba una identidad chapela. Seguramente fueron estos pintores rosarinos quienes promovieron la inserción de Bikandi en la ciudad.

Sin dudas, la relación con el medio artístico local se fue ampliando cuando tuvo la posibilidad de mostrar sus habilidades y conocimientos mediante la



Augusto Schiavoni
Con los pintores amigos, 1930, óleo s/tela,
 Colección Museo Castagnino+Macro, Rosario

presentación de sus obras en diversas exposiciones, la participación en el Salón de Otoño y en el trabajo obtenido en el Museo. En julio de 1930, el semanario ilustrado *Sábado* dirigido por Julio Vanzo y Alfredo Laborde destacó en su primer número, a través de la reproducción de una obra, su exposición de frescos que habían tomado como tema al *Tango*.³⁸ Con una técnica hasta ese momento poco transitada por los pintores locales y con un tema muy atractivo logró el respeto de muchos artistas y un muy buen nivel de ventas.³⁹ La valoración se hizo evidente con la donación realizada al MMBA por Rosa Tiscornia de Castagnino en abril de 1931 de una de sus obras presentadas en la mencionada exposición.

Formando parte del personal del museo tuvo una diversificada actuación en el XIII Salón de Otoño, que se planteaba como una novedad en cuanto a su convocatoria con un jurado de “clasificación” y no de “admisión”. En un local alquilado para la ocasión, la presentación de las obras en base a la clasificación realizada por el jurado, según la calidad y las diversas tendencias de los trabajos, resultó una innovación que obtuvo una exitosa respuesta por parte de los artistas con 416 obras presentadas y del público con 36.601 visitantes.⁴⁰ En el certamen, Bikandi, que participó con dos óleos, fue elegido como jurado de “clasificación” por el voto de los artistas, reemplazando a Alfredo Guido tras ganar el sorteo realizado entre él y Atilio Chiappori por contar con igual número de votos.⁴¹

Además, para complementar el certamen los miembros de la CMBA le propusieron a Alfredo Guido, a modo de homenaje, la presentación del mural realizado para Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 que había sido donado recientemente por Gobierno Nacional a la Escuela Normal N° 2. El pintor rosarino, que se hallaba en la provincia de Córdoba, encontró en primera instancia “de suma dificultad la colocación y distribución” de las telas sin su presencia proponiendo la exposición de esas “decoraciones” cuando él retorne a la ciudad una vez terminado el Salón en el mismo local.⁴² Sin embargo, en una nueva nota Guido creyó conveniente que se encargue la instalación del mural a Bikandi por considerar a su amigo “un hombre práctico en ese oficio”, expresando la valoración que tenían sus prácticas como montajista.⁴³

La amistad entablada con Guido se tradujo en un trabajo conjunto que terminó promoviendo la especialización de Bikandi como ceramista y que lo llevó a ocupar el cargo de profesor en esa materia en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” en la ciudad de Buenos Aires cuando el artista rosarino fue elegido a comienzos de 1932 director de la institución. En 1931, los dos artistas realizaron a pedido del intendente municipal y presidente de la CMBA, Fermín Lejarza, la ornamentación con cerámicas policromadas de los bancos instalados en el Rosedal del Parque de la Independencia, destacados en las crónicas periodísticas por “relacionar y divulgar la psicología literaria, la flora y la fauna de nuestro país” mediante la representación del Martín Fierro.⁴⁴ Muchos de estos trabajos diseñados por Guido y producidos en cerámica por Bikandi también fueron instalados en diversas residencias

particulares.⁴⁵ Otros fueron presentados en la “Exposición de artistas locales” organizada en junio de 1932 por la CMBA formando parte de un conjunto de cerámicas realizadas en colaboración con Luis Rovatti. Allí también expuso de manera individual el óleo *Jacarandá* y un *Paisaje vasco* de porcelana.⁴⁶

Evidentemente, su actuación en el campo artístico local reveló su compromiso para con los artistas y el museo. La “confraternidad” con los artistas locales se puso de manifiesto cuando contribuyó con una de sus obras en el remate organizado en los salones de “La artística” por un grupo de artistas, entre los que se encontraban Alfredo Guido, Augusto Schiavoni, Abraham Vigo, Alfredo Guttero, Lino E. Spilimbergo, Antonio Berni, Julio Vanzo, Manuel Musto, Alberto Lagos y José Malanca, para proveer de fondos al pintor y grabador Gustavo Cochet para el viaje que emprendería a España.⁴⁷ También, a poco de ser relevado del cargo de conservador, teniendo en cuenta el valor de las obras de algunos artistas y de las necesidades de otros, formó parte de un “grupo de simpatizantes” que donaron al MMBA el dibujo *Fille endormie* de Foujita y el óleo *Horas de reposo* de Juan Sol.⁴⁸

Un restaurador de estilo

Las exposiciones organizadas a lo largo de 1932 por la CMBA en base a las colecciones privadas de Rosario pusieron nuevamente de manifiesto la relación profesional entre José de Bikandi y Alfredo Guido. En agosto de ese año sus hermanos, José y Ángel Guido presentaron una colección de 64 pinturas del período colonial, buscando “guiar al aficionado en ese delicado problema de entender ampliamente el arte colonial” y dispensar “más de una satisfacción estética al avisado y buen gustador de arte”.⁴⁹ La exposición fue considerada por la prensa como “un verdadero acontecimiento” por ser la primera vez que se exhibía en la ciudad un conjunto tan numeroso de obras coloniales que se destacaban por su calidad artística y valor “documental”, encontrándose en ella representadas las escuelas cuzqueña, limeña, potosina, quiteña y “criolla” de los siglos XVII y XVIII.⁵⁰

Esta colección revelaba como el sostenido propósito de Ángel Guido de revalorizar el arte colonial había generado cierta demanda entre “los gustadores del arte” locales poniéndolos en contacto con un mercado que contaba entre sus particularidades el estar vinculado al expolio, el robo, el saqueo, la legislación deficiente, la escasa conciencia patrimonial y la pobreza. Tampoco se encontraba en ese momento definida la frontera entre marchante, anticuario, crítico, historiador del arte y arqueólogo, las valoraciones deontológicas y éticas eran muy laxas. Por esto, muchas de las obras del período colonial que llegaban a Rosario para su comercialización eran un producto del tráfico, muchas veces ilícito, de bienes artísticos de la región andina. Así había sucedido en 1928 con las 27 pinturas pertenecientes al Salón Leonardo descubiertas por uno de sus “avisados expertos” en la humilde habitación de un “turco” recogidas durante sus “correrías” por las comarcas de Perú y Bolivia.⁵¹ Su venta en la galería Witcomb de Buenos Aires –con la visita del presidente Alvear incluida– mostraba la demanda del



Exposición José de Bikandi en galería Witcomb, en *Cinema para todos*, a. 2, n. 49, Rosario, 2 de agosto de 1930.



José de Bikandi
Desnudo, óleo, XIII Salón Rosario, 1931, cat. exp.



José de Bikandi
El bergamasco, óleo, XIII Salón Rosario,
 1931, cat. exp.

mercado de arte nacional e internacional de estas “vetustas y conmovedoras reliquias coloniales”, que paradójicamente, tenía como fin que los “británicos y aún más los Yankees” [sic], ante “la indiferencia de los poderes públicos y la apatía de los nativos en materia de arte”, no trataran de “apoderarse y sacar toda reliquia artística, despojando así a los americanos del sur de un adecuado material histórico para reconstruir la vida, los sentimientos y las modalidades de la épocas coloniales”.⁵²

El conjunto de los hermanos Guido “traído recientemente del norte”, posiblemente mediante un encargo realizado a un agente intermediario del mercado del arte colonial, como lo demostraba la letra G que tenían pintadas en el dorso las telas, reflejó también el interés de los coleccionistas estadounidenses por el arte hispanoamericano en pleno apogeo del *Mission Revival Style*. Su posible destino era señalado por la prensa lamentando que esta colección, que tenía “un alto valor educativo” para Rosario, iba a salir “del país de origen para engrosar alguna colección norteamericana”.⁵³ Por esa fecha, Ángel Guido acababa de obtener 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, Guido pretendía utilizar su prestigio y sus contactos en el

campo historiográfico del arte colonial para tratar de colocar su colección entre los coleccionistas y aficionados estadounidenses.

El interés centrado en jerarquizarla para su posterior comercialización incluyó a la exposición organizada por la CMBA, brindándole a José de Bikandi la posibilidad de hacerse cargo de la “conservación” de esta numerosa serie de pinturas. Un arduo trabajo, puesto que la colección manifestaba uno de los problemas que generaba el tráfico de la pintura colonial, en este caso vinculado al estado de conservación de las piezas. Ninguna poseía los marcos originales ni sus bastidores, habían sido dobladas, cortadas y fragmentadas, sólo contenían las escasas referencias en torno a su procedencia.

No fue una tarea fácil, apremiado por el tiempo, por su número y por su mal estado tuvo que ensayar diversos procedimientos para convertir a esta colección en un producto digno de ser comercializado. Contaba a su favor el hecho de encontrarse frente a obras de arte colonial que eran más factibles de ser intervenidas y manipuladas que las de arte europeo, más reconocidas y sobrestimadas por los coleccionistas. En muchos casos todavía eran adquiridas no por su valor estético o histórico sino por su función devocional o decorativa. El mismo Ángel Guido en su residencia particular, a mediados de la década de



Exposición de confraternidad con el artista Gustavo Cochet, en *Cinema para todos*, Rosario, a. IV, n. 171, sábado 3 de diciembre de 1932, p. 6.

1920, por la simple posesión de un marco del siglo XVIII había plegado un fragmento del *San Juan Bautista* transformándolo en una *Cabeza de Cristo*.⁵⁴

En este caso, sus criterios de restauración dependieron de las dimensiones y del estado de conservación de cada obra. Las telas presentaban una suciedad considerable, signos de abrasión, ondulaciones, pliegues, manchas, quemaduras, desgajamientos, roturas, agujeros, parches “originales” y mermas importantes. En la mayoría, luego de la limpieza y el “refrescado” utilizó restos

de telas del mismo conjunto que fueron repintados para ser aplicados como parches. Los repintes, engrandamientos, añadidos y pátinas fueron realizados bajo cierta subjetividad estética. A diferencia del trabajo realizado en el MMBA en todas las obras, sin tener en cuenta sus particularidades, empleó para su protección una capa de barniz resinoso aplicado mediante brocha.

A las telas de formato medio o pequeño que evidenciaban claramente su carácter de fragmento, casi un tercio de la colección, con una técnica similar al *marouflage* las adhirió mediante el uso de cola a un tablero de madera, colocando en todo su perímetro una cinta engomada de papel para una mejor terminación y adaptación a los marcos. Esta intervención pone en evidencia el deterioro que sufrían las telas coloniales al ser expoliadas, muchas



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.



Detalle de la etiqueta pegada en el bastidor de *La Santísima Trinidad*.

de ellas eran recortadas en diversas partes para multiplicarlas con el fin de generar una mayor ganancia. La colección contenía una *Calavera* que había pertenecido a un Santo y un *San Juan Bautista* a una tela de mayor tamaño. Además, esta técnica resultaba más rápida y económica que construirle bastidores a cada una y otorgaba una mayor comodidad para su transporte.

En cuanto a los marcos colocados para la ocasión, resulta llamativo que no hallan sido del período colonial o realizados bajo ese estilo en pleno desarrollo del estilo neocolonial, eran unos simples listones biselados de madera de pino patinados de color marrón más cercanos al estilo *art déco*. A pesar del marcado contraste con las intervenciones efectuadas para el MMBA, el trabajo realizado por Bikandi sobre la llamada colección "Guido" fue destacado en las crónicas locales, manifestando que había sabido "conservar la pureza de cada obra" gracias a "la devoción" sentía por el arte.⁵⁵

El artista y restaurador vasco también se ocupó de la colección de pintura "Colonial Sud-Americana" de otro de sus "amigos" y miembro de la CMBA, el arquitecto Hilarión Hernández Larguía. Un conjunto de 24 obras, que poseía las mismas características que las de la colección de los hermanos Guido. Aunque de menor formato, las telas también evidenciaban recortes y faltantes. En algunos casos, una *Cabeza de Obispo fundador* (San Agustín) tenía mermada su mitra y *Nuestra Señora de la Merced* su corona. Por lo que Bikandi volvió a descartar el uso de bastidor, adhiriéndolas sobre un tablero de madera para aprovechar al máximo su extensión. Las telas intervenidas

por el restaurador fueron instaladas en marcos con un diseño moderno para que, al igual que la colección Guido, fuesen exhibidas en el local de la CMBA.⁵⁶

La exposición de la colección de Hernández Larguía, a diferencia de la nula repercusión que tuvo en la prensa local, fue ponderada desde Buenos Aires por la revista *Plástica* rescatando al arte colonial como "un meritorio y copioso legado que hicieron nuestros ascendientes". En esta crónica anónima fechada en Rosario, posiblemente realizada por el mismo Hernández Larguía, se tomaba posición con respecto al arte colonial señalando los problemas que traía aparejada su desvalorización en nuestro país. Para él, este "tesoro" sudamericano al no haber sido apreciado ni comprendido afectaba notoriamente su conservación, se hallaba destruido más que por el paso de los años por "la falta de cultura" de quienes lo heredaron directamente, por la emigración llevada adelante por "afición de lo exótico de los turistas y por la codicia de los traficantes".⁵⁷ Por estas razones, el trabajo de Bikandi se planteaba como una necesidad ya que era muy raro encontrar obras "intactas" que no hayan sido destruidas, repintadas



Anónimo, *La Santísima Trinidad*, primera mitad del siglo XVIII óleo s/tela, escuela mestiza, Potosí, Colección Museo Marc. Ex colección Guido.



Anónimo, *Piedad*, siglo XVII, óleo s/tela, área surandina, Colección Guido. Aquí se percibe el mal estado de conservación de la obra y la intervención de José de Bikandi.

o “burdamente” restauradas.

Precisamente, se ponderaba la formación de pequeñas colecciones como las rosarinas, que poseían obras que llegaban de Perú y principalmente de Bolivia puesto que de las tallas y las pinturas que se encontraban en el territorio argentino solo quedaban las “atribuidas a grandes artistas bien cotizados”, lo demás había sido “destruido o profanado”. Era un deber de las “autoridades de los museos” y de los “poderes públicos” adquirir y reunir estos conjuntos para que historiadores, sociólogos, arqueólogos y artistas “desentrañen de ellos los elementos necesarios para cimentar nuestra cultura artística y alejarnos un poco de las modas europeas”. Este pedido se cumplió en Rosario con la creación del Museo Histórico Provincial cuando Julio Marc, su gestor, logró en 1938 los fondos para adquirir la colección Guido que por razones que se desconocen no pudo ser vendida en el exterior ni en la galería Müller de Buenos Aires en 1935. La colección llegó con algunos de los marcos realizados por Bikandi, aunque a diferencia de los trabajos de restauración realizados en el MMBA, donde a partir de sus informes podemos conocer los procedimientos aplicados sobre las obras, nada ha quedado documentado de su trabajo de índole privada. Con los años, algunas piezas de esta colección fueron restauradas por los artistas rosarinos que continuaron con su trabajo, como Luis Ouvrard y Gustavo Cochet. Recién en 1993 se emprendió un programa de restauración sostenido en el tiempo, primero con la selección de nueve obras realizada por el Prof. Héctor Schenone para ser restauradas e investigadas por el Taller de Restauo de Arte (TAREA) con el patrocinio de la Academia Nacional de Bellas Artes y la Fundación Antorchas, labor que se continuó en 2006 cuando fueron enviadas otras tres al Centro de Producción e Investigación en Restauración y Conservación Artística y Bibliográfica Patrimonial (TAREA) de la UNSAM y en 2011 otras cinco bajo un proyecto de investigación de la Agencia Nacional de Promoción Científica dirigido por la Dra. Gabriela Siracusanó.⁵⁸

En cuanto al MMBA, pasaron muchas décadas para que la institución volviera a preocuparse por contar dentro de su planta con un personal encargado de la conservación de su colección. Los trabajos de restauración fueron encargados a profesionales que realizaban su trabajo en el ámbito privado, alguno de ellos también artistas, que no dejaron la documentación pertinente sobre lo ejecutado en las obras de la colección pública, acrecentando la labor llevada adelante en tan sólo dos años por José de Bikandi.

Notas

*Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”, Escuela Superior de Museología de Rosario.

¹ CMBA, “Conservador del Museo”, *Libro de actas*, Acta N° 166, Rosario, 12 de marzo de 1931, p. 148. Archivo Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” (AMMBAJBC).

² Goikoetxea, Rosana, *José Benito Bikandi, el color en movimiento (1894-1958)*, Bilbao, Bizkaiko Gaiak, 1999.

³ Flores Kaperotxipi, Mauricio, *Arte vasco*, Buenos Aires, Editorial vasca Ekin, 1954, p. 77.

⁴ Alcántara, Francisco, "Exposición de José Bicandi" en *El Sol*, Madrid, jueves 3 de diciembre de 1925, p. 4.

⁵ Echevarría de, Juan, "La exposición Bicandi en el Palacio de Bibliotecas y Museos" en *El Heraldo de Madrid*, Madrid, martes 15 de diciembre de 1925, p. 5. Encina de la, Juan, "Exposición Bicandi" en *La Voz*, Madrid, martes 15 de diciembre de 1925, p. 1. Lezama de, Antonio, "Exposición José Bicandi" en *La Libertad*, Madrid, 1 de enero de 1926, p. 5.

⁶ El pintor Luis Ouvrard refiriéndose a su labor como restaurador remarcó como antecedente el trabajo realizado por Bikandi y la relación de amistad mantenida por el pintor vasco con Hernández Largaña y Alfredo Guido. Fantoni, Guillermo, "Aproximación a la historia de vidas: conversaciones con Luis Ouvrard" en *Anuario*, n. 11, segunda época, Escuela de Historia, FHyA, UNR, Rosario, 1985, p. 316.

⁷ Aunque por proposición de Cafferata se le dio a la biblioteca un carácter de "semi-pública" para otorgarle mayor seguridad. Príncipe, Valeria, "Cómo fundar un museo. La construcción de un espacio institucional para el arte" en Montini, Pablo et. al, *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945*, Buenos Aires,



Anónimo, *Calavera* (fragmento), siglo XVIII, óleo s/tela, área surandina, Colección Museo Marc. Ex colección



Anónimo, *La Virgen Santísima*, siglo XVIII, óleo s/tela adherido a soporte de madera, Cuzco (Perú), Colección Museo Marc. Ex colección Guido.

Fundación Espigas-Fundación Castagnino, 2011, p. 57.

⁸ Allí se registraba a los autores y su nacionalidad, los títulos, las técnicas, las dimensiones, las fechas de ejecución y el año y la forma de ingreso a la colección (adquisiciones, donaciones y legados). Cafferata consideró "necesario imprimir un catálogo con los nombres de los cuadros y esculturas del Museo, para ser entregados a los visitantes" como se encontraba previsto "por todos los museos del mundo". CMBA, "Catálogo impreso", *Libro de actas*, Acta N° 143, Rosario, 16 de enero de 1929, p. 103, AMMBAJBC

⁹ La selección y primera clasificación de la colección de Carlés fue realizada a pedido de la CMBA por Alfredo Guido, Manuel Musto y Rubén Vila Ortiz.

¹⁰ Sobre la colección Castagnino y la forma de ingreso al museo: Montini, Pablo, "Del coleccionismo al mecenazgo. La familia de Juan B. Castagnino en la concreción de su legado, 1925-1942" en Montini, Pablo et. al, *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945*, op. cit.

¹¹ La colección de Carlos Carlés a su pedido fue donada por sus hermanos luego de su muerte en 1925. La familia Carlés exigió a la CMBA que fuera expuesta en una sala individual del Museo Municipal de Bellas Artes con el nombre del coleccionista. La CMBA la aceptó dejando constancia "de que por el momento serán provisoriamente colocadas en las mejores condiciones que lo permita la actual casa del museo y hasta tanto sea construido el edificio que la comisión proyecta para su instalación definitiva". Sobre la colección Carlés: López Carvajal, María de la Paz y Spinelli, María E., "La colección de dibujos del museo" en Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino"+Macro, *Papeles reencontrados. Conservación y catalogación de la colección de dibujos del Museo Castagnino+Macro*, Rosario, Ediciones Castagnino+Macro, 2008, pp. 13-14.

¹² A mediados de 1930, Cafferata había gestionado ante la "Compañía Sud América Terrestre y Marítima" una prima de "2,50 por mil" para el seguro contra todo riesgo de las obras de la colección. Con este fin, se ordenó a la secretaría hacer, mediante un inventario, el cálculo aproximado del valor de las obras existentes en el museo tomando como base, probablemente para reducir su valor, los precios que figuraban en las actas. Este pudo haber sido el motivo por el cual la nueva Comisión lo consideró inadecuado. CMBA, "Seguro contra todo riesgo de las obras del Museo", *Libro de actas*, Acta N°



Anónimo, *San Pedro Nolasco*, óleo s/tela, Pintura Colonial Sud-Americana de la colección del arquitecto Hilarión Hernández Larguía.

Anónimo, *Cabeza de Obispo Fundador*, óleo s/tela, Pintura Colonial Sud-Americana de la colección del arquitecto Hilarión Hernández Larguía.

156, Rosario, 21 de marzo de 1930, p. 128-129. AMMBAJBC.

¹³ CMBA, "Inventario General", *Libro de actas*, Acta N° 164, Rosario, 28 de octubre de 1930, p. 145, Archivo Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" (AMMBAJBC).

¹⁴ CMBA, "El Señor Hernández Larguía manifiesta", *Libro de actas*, Acta N° 173, Rosario, 21 de octubre de 1931, p. 163, AMMBAJBC.

¹⁵ CMBA, "Estampillas", *Libro de actas*, Acta N° 179, Rosario, 6 de abril de 1932, p. 172, AMMBAJBC.

¹⁶ CMBA, "Gestiones ante la Comisión Nacional de Bellas Artes", *Libro de actas*, Acta N° 165, Rosario, 28 de noviembre de 1930, p. 147, AMMBAJBC.

¹⁷ CMBA, "Restauración de cuadros", *Libro de actas*, Acta N° 164, Rosario, 28 de octubre de 1930, p. 146, AMMBAJBC.

¹⁸ Ruiz de Lacanal, María Dolores, *El conservador-restaurador de bienes culturales. Historia de una profesión*, Madrid, Editorial Síntesis, 1999, p.127.

¹⁹ José de Bikandi, "Presupuesto enviado al presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes, Dr. Fermín Lejarza", Rosario, 10 de febrero de 1931, AMMBAJBC.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ CMBA, "Conservador del Museo", *Libro de actas*, Acta N° 166, Rosario, 12 de marzo de 1931, p. 148, AMMBAJBC.

²² A cargo de la refacción estuvieron los arquitectos y constructores más renombrados de la ciudad y vocales de la CMBA, Hilarión Hernández Larguía, José Gerbino y Víctor Avasle.

²³ CMBA, "Planta del Museo de Bellas Artes de Rosario" en *XIII Salón Rosario. Pintura, escultura, grabado, dibujo*, cat. exp., Rosario, 8 de julio a 8 de agosto de 1931, p. 335.

²⁴ CMBA, "Gasto", *Libro de actas*, Acta N° 166, Rosario, 12 de marzo de 1931, p. 148, AMMBAJBC.

²⁵ Las obras restauradas de la colección del MNBA del préstamo efectuado en octubre de 1919 fueron: Detti, César, *Árabe*, 1873, óleo s/tabla, 23 x 16 cm. Donación Ángel Roverano (DAR). Agrassot, Joaquín, *Saliendo del templo*, óleo s/tabla, 19 x 14 cm. DAR. Gourieu, Carlos, *Retrato de un obispo*, 1851, óleo s/cartón, 23 x 17 cm. Jourdain, Roger, *Un aragonés*, 1869, óleo s/tabla, 43 x 26 cm. DAR. Simons, M., *El encantamiento del fuego*, óleo s/tela, 59 x 102 cm. DAR. Groegaert, Georges, *Paisaje con figuras*, óleo s/tabla, 16 x 45. DAR. Domingo, Francisco, *Paisaje con dos retratos*, óleo s/tabla, 61 x 50 cm. DAR. Rosales y Martínez, Eduardo, *Cabeza de hombre*, 1860, óleo s/ tela, 40 x 31 cm. Legado Parmenio Piñeiro.

²⁶ CMBA, "Taller de restauración", *Libro de actas*, Acta N° 173, Rosario, 21 de octubre de 1931, p. 162-163. AMMBAJBC

²⁷ Las nueve obras restauradas de la colección Carlés fueron: Pomey Bal-lue, Therese, *Figura*, óleo s/tabla, 22 x 16 cm. Segantini, Giovanni, *Croquis*, Carbón, grafito y lápiz s/papel, 20.9 x 16.3 cm. Sisley, Alfred, *Village de Saint Mammes*, c. 1898, pastel, 30 x 41 cm. Lucas y Villaamil, Eugenio, *Figura de*

mujer, óleo s/tabla, 54 x 37 cm, Pajetta, Victor Pietro, *Establo*, 1898, óleo s/ tela, 35,2 x 57,5 cm. Lonblad, Emilia, *Figura*, óleo s/tela, 51 x 39 cm. Hemery, E., *Cabeza*, óleo s/tela, 46 x 35 cm. Angele Blanche Denvil, *Retrato de mujer*, óleo s/celuloide, 8 x 10 cm. Artigue, *Anciana sentada*, pastel, 75 x 10 cm.

²⁸ José de Bikandi, "Presupuesto enviado al presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes, Dr. Fermín Lejarza", *op.cit.*

²⁹ CMBA, "Empleado del taller", *Libro de actas*, Acta N° 177, Rosario, 19 de marzo de 1932, p. 168-169. AMMBAJBC.

³⁰ La falta de espacio para exhibir la totalidad de la colección se puso en evidencia con el rechazo al ofrecimiento del pintor Emilio Caraffa de donar un conjunto de obras de su autoría con la condición de que fueran expuestas en conjunto. También con la demanda judicial llevada adelante por Nicolás Amuchástegui para que se cumpla el cargo exhibición de la donación realizada en 1929 del retrato de su madre pintado por Emilia Bertolé. Si bien los miembros de la CMBA explicaron el problema a las autoridades municipales y al demandante, este fue desestimado por los letrados municipales obligando a instalar esta obra de grandes dimensiones en el "pasillo n° 2 del museo". Cf. CMBA, "Emilio A. Caraffa", *Libro de actas*, Acta N° 180, Rosario, 27 de abril de 1932, p. 173. AMMBAJBC. Prieto, Verónica, "La colección Amuchástegui" en Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino"+Macro, *Papeles reencontrados. Conservación y catalogación de la colección de dibujos del Museo Castagnino+Macro*, *op.cit.*, pp. 104-105.

³¹ CMBA, "Museo Cafferata", *Libro de actas*, Acta N° 189, Rosario, 15 de noviembre de 1932, p. 183. AMMBAJBC.

³² CMBA, "Proyecto de reglamento interno", *Libro de actas*, Acta N° 175, Rosario, 16 de febrero de 1932, p. 165. AMMBAJBC.

³³ Luego de realizada una "selección provisoria" Alcira Olivé junto a sus hermanos, poniendo en evidencia la falta de espacio para exhibición, decidió conservar en su poder esas obras hasta que el museo estuviera en condiciones de colgarlas en su totalidad. CMBA, "Donación Olivé", *Libro de actas*, Acta N° 168, Rosario, 23 de abril de 1931, pp. 151-152. AMMBAJBC.

³⁴ Planilla de gastos, febrero de 1932. AMMBAJBC.

³⁵ La concurrencia fue registrada en las dos primeras exposiciones: Fojjita 28.080 y Pintura antigua italiana 7.645 visitantes. Las exposiciones de pintura antigua italiana, española y de los países bajos como la de pintura colonial fue realizada con las obras de propiedad de Rosa Tiscornia de Castagnino, del Salón Leonardo de Dante Mantovani, Pablo Recagno, Domingo Benvenuto, Adela E. de Casas, Alfredo Rouillón, José María Settler, Rafael Candia, Fernando Chiesa, Cleofe A. Lupi, Gustavo Cochet, Ángel, Alfredo y José Guido, entre otros.

³⁶ Para la instalación, organización y realización de estas nueve exposiciones se invirtió 4.705 pesos, los "Amigos del Museo" colaboraron con 1.665 pesos. El gasto promedio por exposición fue de 294 pesos a excepción de la Fader que más gestiones y presupuesto (2.350 pesos) demandó posiblemente porque muchas de las obras pertenecían a coleccionistas porteños, como Eduardo

Tornquist, Francisco Llobet, Teodoro Harffen, entre otros. CMBA, "Memoria", *Libro de actas*, Acta N° 190, Rosario, 3 de febrero de 1933, pp. 186-187. AMMBAJBC.

³⁷ Giunta, Andrea, "La Sociedad de los artistas de Rosario" en Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", *La sociedad de los artistas. Historias y debates de Rosario*, cat. exp., Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", 2004. Florio, Sabina, *Los hermanos Schiavoni. Legado y vigencia*, cat. exp., Rosario, Fundación Osde, 24 de abril al 17 de junio de 2012. María Eugenia Spinelli, "Augusto Schiavoni: un artista de culto" en Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", *Schiavoni*, cat. exp., Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario, s/f. Malosetti Costa, Laura, *Yo, nosotros, el arte*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación Osde, 27 de febrero al 3 de mayo de 2014.

³⁸ S/A, "Actualidades" en *Sábado. Semanario ilustrado*, n. 1, a. 1, Rosario, 16 de agosto de 1930, s/p.

³⁹ Tal como reflejan las publicaciones de la época su exposición fue un verdadero suceso, así también lo reflejó en una nota gráfica la revista Cinema. S/A, "Actualidad gráfica" en *Cinema*, Rosario, a. II, n. 49, sábado 2 de agosto de 1930, p. 12.

⁴⁰ Además, en su inauguración el Salón contó con la presencia del "Presidente del Gobierno Provisional y la del Interventor Nacional". El éxito se puso en evidencia con la venta de su catálogo que llegó a 441 ejemplares. CMBA, "XIII Salón", *Libro de actas*, Acta N° 173, Rosario, 21 de octubre de 1931, p. 159.

⁴¹ Junto a Bikandi actuaron como jurados, Hilarión Hernández Larguía representando a la CMBA y Manuel Musto como artista designado por la Comisión. CMBA, "Jurado", *Libro de actas*, Acta N° 171, Rosario, 17 de junio de 1931, p. 157.

⁴² En paralelo al ofrecimiento realizado a Alfredo Guido, la CMBA también había solicitado la autorización a Dolores Dabat, directora de la Escuela Normal N° 2, quien aceptó "gustosa" siempre que fuera previo al de su autor. Alfredo Guido, "Carta al presidente de la C. M. de Bellas Artes Dr. Fermín Lejarza", *Los Cocos*, 16 de junio de 1931. AMMBAJBC.

⁴³ Guido, Alfredo, "Carta al presidente de la C. M. de Bellas Artes Dr. Fermín Lejarza", *Los Cocos*, 20 de junio de 1931. AMMBAJBC

⁴⁴ S/A, "La decoración de nuestros jardines" en *El Constructor Rosarino*, a. VI, n. 100, Rosario, febrero de 1932, s/p.

⁴⁵ En la residencia del Dr. Teodoro Fracassi proyectada por Ángel Guido y donde Alfredo Guido había instalado en 1927 en su comedor un importante mural, Bikandi instaló un trabajo en cerámica realizado en Buenos Aires junto Fernando Arranz.

⁴⁶ CMBA, *Exposición de artistas locales*, Rosario, junio de 1932. (cat. exp.)

⁴⁷ Pesquera, Tulio, "Acto de confraternidad entre artistas" en *Cinema para todos*, Rosario, a. IV, n. 171, sábado 3 de diciembre de 1932, p. 6.

⁴⁸ De la donación del dibujo de Fojjita participaron también Guido Castagnino, Hilarión Hernández Larguía, Eduardo Barnes, Fermín Lejarza, y del óleo

de Juan Sol, los arquitectos Ermete di Lorenzi y José Micheletti, y los artistas Demetrio Antoniadis, R. Calatroni y M. A. Velasco. CMBA, "Memoria", *Libro de actas*, Acta N° 190, Rosario, 3 de febrero de 1933, p. 184-185.

⁴⁹ Guido, Ángel, "Presentación", *Exposición de pintura colonial sud americana. Colección particular*, cat. exp., Rosario, CMBA, agosto de 1932.

⁵⁰ S/A, "Exposición de Arte Cristiano Colonial. Se inaugura hoy con el auspicio de la Comisión Municipal de Bellas Artes" en *La Capital*, Rosario, domingo 14 de agosto de 1932, p. 12.

⁵¹ Sobre Dante Mantovani y sus estrategias comerciales relacionadas con el arte colonial: Montini, Pablo, "Exposiciones de arte colonial: identidad, historiografía y mercado en Santa Fe, 1940-1941" en *IV Jornadas de Exposiciones de Arte argentino y Latinoamericano. Prácticas curatoriales: museos, circulación, legitimación y espectáculo*, Buenos Aires, Sede Centro Cultural Borges de la UNTREF, 2013.

⁵² Salón Witcomb, *Exposición de lienzos coloniales y obras clásicas organizada por el Salón Leonardo*, cat. exp., Buenos Aires, septiembre de 1928, s/p.

⁵³ S/A, "Exposición de pintura colonial auspiciada por la Comisión de Bellas Artes" en *La Capital*, Rosario, miércoles 17 de agosto de 1932, p.12.

⁵⁴ En un examen realizado por equipo de conservación e investigación del MHPR "Dr. Julio Marc" sobre una obra del siglo XVII que llegó al museo bajo la catalogación de Guido como *Cabeza de Cristo* se descubrió una tela del mayor tamaño que revelaba una iconografía diferente (*San Juan Bautista*), adosada y plegada sobre un soporte rígido (cartón). Este era un fragmento de un proyecto arquitectónico realizado por Guido posiblemente para su residencia particular en 1924. Cf. Montini, Pablo (coord.), *Anales del Museo Histórico Provincial*, op.cit., p. 90-94.

⁵⁵ S/A, "Exposición de pintura colonial auspiciada por la Comisión de Bellas Artes" en *La Capital*, Rosario, miércoles 17 de agosto de 1932, p.12.

⁵⁶ CMBA, 8ª. *Exposición de artes plásticas, Pintura colonial Sud-Americana (de la colección del arquitecto Hilarión Hernández Larguía)*, cat. exp., Rosario, julio de 1936.

⁵⁷ S/A, "A propósito de una exposición realizada en las salas de la Comisión Municipal de Bellas Artes" en *Plástica*, n. 9, Buenos Aires, septiembre de 1936, p. 9.

⁵⁸ Cf. Burucúa, José Emilio et.al, *Tarea de diez años*, Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2000. Siracusano, Gabriela, "Imágenes, palabras y mensajes en dos lienzos del Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc", en Montini, Pablo (coord.), *Anales del Museo Histórico Provincial*, n. 1, Rosario, Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe, 2011.



Anónimo, *Nuestra Señora de la Merced*, siglo XVIII, óleo s/tela, escuela cuzqueña, Ex colección Hilarión Hernández Larguía.