

LA RENOVACIÓN DE LA MUSEOLOGÍA EN ARGENTINA EN LOS AÑOS SESENTA. LA CREACIÓN DEL MUSEO MUNICIPAL DE ARTE DECORATIVO “FIRMA Y ODILO ESTEVEZ” DE LA CIUDAD DE ROSARIO (1968).

The renewal of museology in Argentina in the sixties.
The creation of the Municipal Museum of Decorative Art
“Firma y Odilo Estevez” in the city of Rosario (1968)

DOI: <http://doi.org/10.33255/25914669/7206>

Ana Laura Brizzi

<https://orcid.org/0009-0001-7116-7946>

Instituto de Estudios Históricos, Económicos,
Sociales e Internacionales (IDEHESI).

Nodo Instituto de Historia (Nodo IH)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

laurabrizzi@hotmail.com

Rosario, Santa Fe

Argentina

Recibido:29/06/2023

Aceptado:20/10/2023

Publicado:15/12/2023

Resumen

Este artículo procura constituir un aporte a la caracterización de los museos inaugurados en Argentina en la década de 1960, a través del caso del Museo Municipal “Firma y Odilo Estevez” (1968) de la ciudad de Rosario. Para ello, se atiende a los cambios que desde mediados del siglo XX tuvieron lugar a nivel internacional, alrededor de la denominada Nueva Museología. Desde lo empírico, se trabaja con los fondos documentales del museo, el archivo personal de su organizador y pri-

mer director, Pedro Alberto Sinópoli, prensa de la época y entrevistas orales. Por sus colecciones, y por las circunstancias en que se gestó, la institución estudiada se proyecta como un espacio en el que se entremezclan aspectos tradicionales de la sociedad rosarina, con perspectivas museológicas renovadoras.

Palabras clave: Nueva Museología - Casa Museo - Gestión de Museos - Arte Decorativo

Abstract

This article seeks to constitute a contribution to the characterization of the museums inaugurated in Argentina in the 1960s, through the case of the Municipal Museum "Firma y Odilo Estevez" (1968) in the city of Rosario. To do this, attention is paid to the changes that have taken place since the mid-twentieth century at the international level, around the so-called New Museology. Empirically, we work with the documentary funds of the museum, the personal archive of its organizer and first director, Pedro Alberto Sinópoli, press of the time and oral interviews. Due to its collections, and due to the circumstances in which it was created, the studied institution is projected as a space in which traditional aspects of Rosario society are intermingled, with renovating museological perspectives.

Keywords: Museum – Decorative Art – House Museum – New Museology

Introducción

Un museo es una institución política que responde, en gran medida, a la época y a las concepciones museológicas del período en que fue gestado. La creación y desarrollo de cada museo no puede escindirse del contexto que lo legitima, del mensaje que intenta transmitir y de sus propias particularidades, entre las que se destacan las características de su mobiliario y de sus colecciones (Blasco, 2022; Talsky, 2008).

Este trabajo procura constituir un aporte a la caracterización de los museos que fueron creados en Argentina a partir de la década de 1960. Se parte de entenderlos dentro de una lógica distinta a los museos históricos surgidos en el período anterior, cuando la idea de Nación y nacionalismo estaban en construcción y la institución patrimonial era la encargada de resguardar y exhibir objetos que contribuyeran a su fortalecimiento¹. Si en el pasado, la creación de museos en el país se había visto atravesada por la preocupación dominante de conservar y transmitir una idea de nación, o había sido pensada para determinados públicos selectos, los años sesenta marcaron un viraje hacia una nueva concepción de museo, que se nutrió de las ideas que a nivel internacional estaba comenzando a proponer la Nueva Museología.

Dentro de un contexto de apertura a nuevas temáticas y a diversos tipos de públicos, los museos gestados a partir de la década de 1960² tomaron algunas ideas de los postulados de la Nueva Museología, cuyo objetivo principal consistió en modernizar la institución y ponerla en diálogo con su comunidad de pertenencia, intentando acercar a mayor cantidad y variedad de visitantes³. En el caso de los museos históricos, entre 1958 y 1972 se crearon al menos veinte museos cuyas temáticas giraban en torno a los orígenes de pueblos y municipios y a episodios y personajes asociados al siglo XIX como el pasado gauchesco y la llamada conquista del desierto (Blasco, 2022).

1 Una serie de trabajos dialogan y discuten sobre el rol jugado en Argentina por el Estado y las elites políticas y culturales en el proceso de creación de museos en el siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, en relación con el ideal de nación. Ver, entre otros: Carolina Carman, *Los orígenes del Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2013; Blasco, María Élica, *Un museo para la colonia. El Museo Histórico y Colonial de Luján 1918 -1930*, Rosario, Prohistoria, 2011 y Vanina Socchera, *Experiencias de investigación y modos de mirar el patrimonio artístico nacional: el caso de la exposición Imaginar la colonia*. Buenos Aires, 1810-1960, Claves, Revista de Historia, Vol. 8 N°14, 2022, pp. 157-179.

2 Afirma Talsky (2008) que especialmente desde 1960/70 proliferaron en el país los museos locales, regionales, biográficos, del vino, de la industria, de la moneda, de artes populares, de interés regional, de colectividades, centros de interpretación, museos temáticos y de la memoria reciente.

3 Uno de los principales mentores de este movimiento fue Georges Henri Rivière (Francia 1897-1985). Primer director del ICOM (1948-1965), ayudó a replantear el papel del Consejo Internacional de Museos, convirtiéndolo en un lugar de reflexión abierto a nuevas propuestas, e impulsó la idea del ecomuseo. Afirmaba que el éxito de un museo no se mide por el número de objetos que expone, sino por el número de visitantes a los que les ha enseñado algo (Rivière,1993).

El presente artículo pretende dar cuenta de avances de una investigación histórica sobre el Museo de Arte Decorativo "Firma y Odilo Estevez" de Rosario. Situado en el campo de la historia de la museología, se enfoca en la organización del legado Estevez, devenido en la década de 1960 en Museo Municipal de Arte Decorativo, en un proceso que estuvo marcado por la impronta del organizador y primer director. Por las características de sus colecciones, y por las circunstancias en que se gestó, esta institución se proyecta, hasta la actualidad, como un espacio en el que se entremezclan aspectos tradicionales de la sociedad rosarina, con perspectivas museológicas renovadoras⁴. Para explicar el proceso de su creación y puesta en funcionamiento, se dispone del archivo institucional, así como del acervo proveniente del archivo personal de Pedro Alberto Sinópoli -organizador y director durante treinta años (1968-1977) y (1984-2007), prensa de la época y entrevistas orales.

Los museos en la segunda mitad del siglo XX

Hacia mediados del siglo XX, la institución museo comenzó su modernización a nivel internacional. Si hasta entonces, sus organizadores se centraban en las colecciones y su conservación, el lugar dedicado a la investigación era poco y el público estaba compuesto por eruditos y estudiantes, el fin de la Segunda Guerra Mundial marcó un punto de inflexión. A partir de 1945 había que reconstruir el mundo y establecer nuevos vínculos entre el ser humano y la cultura, en relación con el surgimiento de un nuevo tipo de sociedad, la llamada sociedad de consumo y la civilización de masas (Balerdi, 2002). De ser un espacio estático, y reservado para un pequeño grupo ilustrado, con objetos amontonados en vitrinas y abarrotados de obras de arte y de piezas históricas, el museo se abrió a públicos más amplios y comenzó a depurar la estética de las colecciones exhibidas, dejando espacios libres para resaltar la particularidad de cada objeto. También, se transformó la museografía, prestando especial atención a la iluminación, los fondos y soportes (Panozzo Zenere, 2018).

Un dato importante es que en 1946 se creó el Consejo Internacional de Museos (ICOM), una organización internacional para la cooperación museística en el marco de la UNESCO. Desde allí se bregó por la modernización de los museos, nutriéndose de los aportes de la Nueva Museología y promoviendo, para este tipo de instituciones, un papel de desarrollo social y no sólo de preservación del

⁴ Luego de una etapa de restauración, que incluyó trabajos de arqueología para dejar al descubierto espacios edilicios que habían quedado ocultos por reformas posteriores, el museo fue recientemente reinaugurado. La Capital, 30 de mayo de 2023, El Museo Estevez volvió a brillar y abrió su ventana a la Rosario colonial <https://www.lacapital.com.ar/la-ciudad/el-museo-estevez-volvio-brillar-y-abrio-su-ventana-la-rosario-colonial-n10067608.html>

pasado. Al respecto, Ignacio Díaz Balerdi (2002) postula que, en oposición a la museología tradicional, y a pesar de que el movimiento fue cronológicamente corto (se considera que se desarrolló entre la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI), la Nueva Museología convulsionó a los museos desde el aspecto teórico y, en menor medida, a sus prácticas cotidianas. Su principal preocupación fue la primacía de la participación de todos los tipos de público, por encima de la sacralización del objeto.

La Nueva Museología se fue desarrollando durante la década de 1960 y, desde el interior del ICOM, quedó definitivamente consolidada a comienzos de los años '70. Se trata de una corriente teórico-metodológica que –además de poner en cuestión a la disciplina y a los repositorios tradicionales– plantea la necesidad de generar experiencias y museos donde se integren investigación, preservación y comunicación del patrimonio natural y cultural con las comunidades, fortaleciendo así su identidad (Talsky, 2008). Los primeros museos que se fueron transformando fueron los norteamericanos, un poco más tarde, las nuevas ideas se afianzaron en Europa y, luego, en América Latina.

Durante los '60 y '70 hubo un gran movimiento de proliferación de museos a escala internacional, con la finalidad de lograr la expresión de la diversidad cultural y el trabajo con la comunidad de pertenencia. A partir de entonces, los museos fueron organizados como centros culturales. En esta misma dirección, se renovaron viejos monumentos y se rehabilitaron museos construidos en el siglo XIX. Fue entonces que, persiguiendo el objetivo de atraer cada vez a más visitantes, los museos comenzaron a ofrecer, además de exposiciones, espacios para investigación, documentación, restauración de obras, auditorios para conferencias, espacios para talleres, tiendas de souvenirs, boutiques, cafés, restaurantes, etc. Entre muchos ejemplos se puede destacar: el MOMA de Nueva York, la National Gallery de Washington y el Louvre, que transformaron su visión clásica por una más moderna, de mayor tamaño y más acogedora (Jiménez Clavería, 2007).

La mayoría de las modificaciones sucedidas en torno a la institución museo y a la exhibición del patrimonio persiguieron el propósito de que las colecciones fuesen más accesibles y atractivas para la mayor cantidad y variedad de públicos. No se pretendía crear un nuevo tipo de museo, sino transformarlo poniendo énfasis en la función social (De Carli, 2003).

La renovación de los museos en Argentina. Algunos antecedentes

La historia de los museos en Argentina reconoce un momento importante en la década de 1930. Por esos años, la memoria histórica constituía una preocupación central del Estado, lo que se tradujo en la creación sistemática de instituciones que la resguardaran. Tal como han hecho evidente las investigaciones de María Élica Blasco, Carolina Carman y Diana Quattrocchi-Woison, entre otras, el accionar

desplegado durante las primeras décadas del siglo XX logró dotar a la disciplina histórica de una verdadera red institucional de una densidad hasta entonces inusitada que integró también, y, sobre todo, a los museos históricos (Blasco 2007, Carman 2013 y Quattrocchi-Woison 1995). Las instituciones patrimoniales de esta tipología, fueron las encargadas de transmitir la historia oficial y la idea de nación y nacionalismo que se estaba construyendo.

Sin embargo, es necesario consignar que, de acuerdo con el tipo de colecciones que albergan, los museos se enmarcan en distintas tipologías. Cada una de ellas tiene objetivos específicos que se encuentran en estrecho diálogo con sus colecciones. Es así como, junto a los mencionados museos históricos, los museos dedicados a resguardar obras de arte también ocupan un lugar destacado. Al respecto, pueden mencionarse, entre otros, los trabajos de María Isabel Baldassarre (2006, 2011, 2012 y 2013) sobre la formación de las colecciones del Museo Histórico Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Ana Clarisa Agüero (2009 y 2018) sobre el museo de Arte Politécnico de Córdoba y Alejandra Panozzo Zenere (2018) en donde analiza los modos de comunicar la colección de los museos de arte contemporáneo.

Dentro de la gran clasificación Arte, pueden diferenciarse 3 categorías: los museos de Bellas Artes, los de Arte Contemporáneo y los de Artes Decorativas. La primera agrupa a los museos dedicados a las principales formas de realización artística o representación estética. Las consideradas formas "puras" que utilizan distintas técnicas, materiales y procedimientos. Sus colecciones están formadas fundamentalmente por pintura y escultura. En Argentina, se destaca el Museo Nacional de Bellas Artes inaugurado en 1896, que está considerado la institución pública de arte más grande e importante. Con respecto a los museos de arte contemporáneo, sus obras y contenidos tienen una cronología que comprende desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Entre los más destacados pueden mencionarse: El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) creado en 1956 y el Museo de Arte Contemporáneo (MACBA) fundado en 2012, que es de gestión privada. Finalmente, los Museos de Artes Decorativas, también llamadas artes menores o auxiliares; se dedican a las expresiones destinadas a producir objetos funcionales y ornamentales que tienen por objetivo embellecer, por ejemplo: porcelana, orfebrería, bordados, encajes, vidrio, cerámica, textiles y mobiliario.

Históricamente, se ha considerado que los museos de arte están dirigidos a un público especializado y a las elites. Sin embargo, a partir de la década de 1960, y de modo similar a lo sucedido en el contexto internacional, los museos en Argentina intentaron llegar a todos los tipos de público, atender necesidades de su comunidad y poner en diálogo su acervo con problemáticas contemporáneas, de esta manera, se fueron acercando a los postulados de la Nueva Museología.

Por esos años, tanto la museología como la sede local del ICOM estaban en el país en una etapa de crecimiento, iniciando su camino hacia la profesionalización,

principalmente en Buenos Aires. Entre otros datos relevantes se puede mencionar que en Argentina se utilizó por primera vez el concepto "museografía" en una publicación de 1957 (Tomás Diego Bernard (h), *Experiencias en Museografía Histórica*, Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1957). En ese mismo año, surgió el Instituto Argentino de Museología. En 1959, en Buenos Aires, se inauguró la carrera de Auxiliares Técnicos de Museos y luego la Licenciatura en Museología, en la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA). Hacia 1967 comenzó a funcionar el Colegio de Museólogos en Argentina, motorizado por el Comisario Licenciado Adolfo Enrique Rodríguez, director del Museo Policial. En 1968 profesores de la UNSA crearon la Escuela de Museología de La Plata, dependiente del Ministerio de Educación de la Provincia⁵.

Hasta la década de 1960, en la ciudad de Rosario⁶, existían pocos museos: el Museo Municipal de Bellas Artes, el Histórico Provincial y el Provincial de Ciencias Naturales. El primero fue inaugurado en 1920 (Montini, 2011). Tal como estudia Cebollada (2022), en 1937, con la inauguración del nuevo -y actual- edificio, tomó el nombre de "Juan B. Castagnino", debido a que su madre, Rosa Tiscornia de Castagnino, en memoria y a pedido de su hijo Juan Bautista, costó la construcción del mobiliario y donó las colecciones del coleccionista de arte, fallecido en 1925. La donación estuvo sujeta a ciertas condiciones que resguardaban a la colección de un posible desmantelamiento o desvío de fondos. Tras la muerte de Juan B. Castagnino, Julio Marc pasó a ser el principal referente del coleccionismo en Rosario y se esforzó en la crear un museo, tarea que concretó con la inauguración del Museo Histórico Provincial de Rosario, el 8 de julio de 1939, bajo su dirección (Montini, 2010). El otro museo que existía era el Provincial de Ciencias Naturales "Ángel Gallardo", fundando en 1945. Fue en ese marco que tuvo lugar la creación del Museo Municipal de Arte Decorativo en la segunda mitad de la década de 1960.

El Museo de Arte Decorativo "Firma y Odilo Estevez"

- 1) La residencia familiar del matrimonio Estevez y la afición por el coleccionismo

⁵ Durante la década de 1970 se dictaron cursos en el Cabildo de Buenos Aires, sitio en donde, tiempo después, funcionó la Escuela Nacional de Museología. En 1972 el IAM organizó la carrera de Conservadores de Museos. "Pero el proyecto de mayor envergadura se configuró durante 1971 y 1972 cuando el ex Director Nacional de Cultura, Julio C. Gancedo institucionalizó su proyecto de organizar el 'Complejo Museológico' integrando bajo su dirección el Museo Histórico Nacional, el Museo Histórico Nacional del Cabildo y la Revolución de Mayo y el flamante Museo Nacional de la Historia del Traje" (Blasco, 2022, pp. 177-178). El Complejo se transformó en sede del Curso Nacional de Museología y proyectaba convertirse en la primera Escuela de Museografía Histórica de gestión estatal.

⁶ Recién en 1984, abrió sus puertas la Escuela Superior de Museología de Rosario, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad.

Para comprender los orígenes del Museo de Arte Decorativo de la ciudad de Rosario, es necesario presentar al matrimonio conformado por Odilo Estevez y Firma Mayor. Fue esta última quien, a su muerte, en 1964, legó por testamento su residencia con gran parte de su colección privada con destino a museo.

Firma Mayor (Rosario, 1874-1964) era hija de Antonia Taltabull y Pedro J. Mayor, inmigrante catalán, propietario de la fundición más importante de la ciudad en la década de 1880, que había logrado una importante fortuna en el rubro de la edificación durante el momento de auge de una urbe en plena construcción (Dell'Aquila, 2008; García, 2019). A lo largo de su vida, Firma se vinculó estrechamente con las autoridades eclesiásticas de la Catedral de Rosario, con diversas entidades de beneficencia y con instituciones culturales, entre las cuales se destaca la Asociación de Amigos del Museo Histórico⁷ y el Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades.

En cuanto a Odilo Estevez Yañez (1870-1944), era hijo de los españoles Manuel Estevez y Generosa Yañez. Llegó a Argentina en 1884 y se estableció en Colón, provincia de Entre Ríos. Inicialmente, trabajó como empleado de comercio y luego, en el molino yerbatero Macías, de la misma ciudad. Posteriormente, se desempeñó como corredor viajante del establecimiento del mismo rubro Nuñez y Gibaja⁸. Se desconoce con exactitud la fecha en que se radicó en la ciudad de Rosario. Sin embargo, se sabe que, el 8 de junio de 1901, se casó con Firma Mayor de Taltarull, en la Catedral Basílica Parroquia Nuestra Señora del Rosario⁹.

Hacia 1905, en sociedad con Carlos y Arturo Escalada, Odilo Estevez fundó la Yerbatera Paraguaya. Según lo analizado por García (2019), esta sociedad se diluyó un año después y dio paso a la aparición de la firma Estevez y Cía. Rápidamente el molino ganó importancia y Odilo se destacó como uno de los industriales más fuertes del ramo yerbatero en Argentina y referente en la comercialización de yerba mate y explotaciones agropecuarias. Además, Odilo tuvo una activa participación en la vida social, política y cultural de la ciudad. En política, se vinculó a la Liga del Sur, partido regional fundado en Rosario en 1908 y liderado por Lisandro de la Torre. Estevez fue miembro del Concejo Deliberante de Rosario, en el período 1911-1912, representando a la Liga del Sur. En el ámbito de la cultura, durante la década de 1920, se desempeñó como vicepresidente de la Comisión de Bellas Artes

7 Archivo Pedro Alberto Sinópoli (en adelante APAS), Caja N°4, Carpeta N°2, Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilo Estevez", Obituario de La Señora Estevez.

8 Archivo Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilo Estevez" (en adelante AMMADFOE), Ficha *personal Odilo Estevez* Yañez.

9 APAS, Caja N°4, Carpeta N°2, Acta de matrimonio de Odilo Estevez Yañez y María Firma Mayor Tartabull, 8 de junio de 1901.

de Rosario. Fue socio fundador del selecto Club Rosarino de Pelota (fundado el 18 de julio de 1922), socio del Club Social (fundado en 1874) durante 40 años -en el cual se encargó de los gastos de la construcción de la pileta de natación y de algunas reformas- e integró la comisión del Hospital Español, entre 1936 y 1937. Contribuyó al progreso y sostenimiento de numerosas entidades de beneficencia pública, especialmente a las que ampararon a sus connacionales para quienes, además, siempre estuvieron abiertas las puertas de su casa¹⁰. Durante las primeras décadas del siglo XX, cuando la prosperidad de sus negocios lo permitió, inició una importante colección de arte junto a su esposa, y en 1921 compró la casa de los De Ibarlucea, ubicada en un lugar estratégico de la ciudad, sobre la calle Santa Fe, frente a la plaza 25 de Mayo y haciendo ángulo con los edificios de la Municipalidad y de la Iglesia Catedral de Rosario¹¹.

Un núcleo de investigaciones recientes, entre las que destacan las de Pablo Montini y Analía García, han estudiado al coleccionismo rosarino, como una práctica de la burguesía de fines del siglo XIX y comienzos del XX que contribuyó a dar nacimiento a los primeros museos locales. Según ha sido observado, el Museo Municipal de Arte Decorativo, surgido a partir del patrimonio Estevez-Mayor, constituye una de las colecciones privadas de mayor jerarquía que se han donado en el país con destino a museo¹². Existen algunos estudios preliminares sobre la residencia Estevez y sus colecciones (Dell'Aquila 2008, Simonetta y Zapata 2012 y García, 2019) que ofrecen indicios para pensar el coleccionismo como germen de una propensión museística de algunos miembros de la burguesía rosarina, lo que evidencia un más allá de una simple reunión de objetos (Montini, 2010 y García, 2013).

Afirma la historiadora Analía García (2013) que, en el inicio de la década de 1920, el matrimonio Estevez Mayor, al igual que otros miembros de la burguesía rosarina, buscó ampliar sus signos de prestigio con la nueva casa y su colección de arte. Asimismo, Analía Vanesa Dell'Aquila (2008) señala que, con el transcurso del tiempo, Odilo se fue acercando al coleccionismo de una manera particular, logrando diferenciarse ampliamente de sus pares. La singularidad de su colección radicó en el carácter ecléctico que iba adquiriendo, pues no se dedicó únicamente a comprar pintura, sino que orientó su gusto tanto hacia la esfera de lo "sublime", como al terreno de lo "interesante". Esta situación le imprime a la colección Estevez un sesgo de "gabinete de las maravillas"; allí convivían una multitud

10 APAS, Caja n°4, Carpeta N°2, Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilo Estevez", Obituario del Señor Estevez.

11 APAS, Caja n°4, Carpeta N°2, Odilo Estevez Yáñez, Rosario, septiembre de 2005.

12 La Prensa, Buenos Aires, 21 de enero de 1973.

de objetos dispares, de interés arqueológico, artístico o simplemente curioso, de distinto nivel de calidad, tal como lo comprobaría Pedro Sinopoli al hacerse cargo de la dirección de la institución¹³. Esta colección constituyó un signo de diferenciación social para la familia Estevez Mayor y posibilitó la inserción del matrimonio como patrocinantes en las instituciones artísticas de la ciudad, entre las que se destacaban: la Asociación Cultural El Círculo¹⁴, la Comisión Municipal de Bellas Artes¹⁵, el Museo Municipal de Bellas Artes y la Asociación Amigos del Museo Histórico de la ciudad de Rosario¹⁶.

2) De colección privada a institución pública

Al fallecer Firma Mayor, en 1964, el matrimonio no contaba con descendencia directa. Por testamento, esta señora donó a la ciudad de Rosario y en memoria de su esposo Odilo, fallecido 20 años antes, la casa con gran parte de su colección, con destino a museo. De esta manera, Firma entregaba a la municipalidad la custodia de los bienes y, en compensación, pedía expresamente que el museo llevara el nombre de Odilo Estevez Yáñez y Firma Mayor de Estevez¹⁷. En el documento, Firma aclaraba que, si el legado no fuera aceptado por la municipalidad o se le diera otro destino del consignado, los herederos¹⁸ tendrían derecho para reclamar la entrega de los bienes legados a fin de darles el verdadero destino de esta donación¹⁹.

El legado de Firma Mayor fue aceptado en 1964, según el Decreto N° 482 y dos años después, en diciembre de 1966, la municipalidad tomó posesión. Previamente – y con el asesoramiento del arquitecto Pedro Sinópoli, director del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, se controlaron las obras y piezas que integran la donación en base al inventario recibido²⁰ tras lo cual se comenzó a trabajar

13 AMMADFOE, Pedro Alberto Sinópoli, Una memoria sobre la musealización del patrimonio Estevez. Textos escritos en los años de gestión 1968-1976 y 1984-2006, p.4.

14 Creada en 1912 para promover actividades que enriquecieran la cultura de la ciudad como conciertos, conferencias y exposiciones de arte.

15 Creada en 1917, como un desprendimiento de la Asociación Cultural El Círculo. Entre sus labores más importantes creó el antiguo Museo Municipal de Bellas Artes en 1920, cuya colección fue heredada por el Museo Castagnino a su apertura.

16 Asociación privada, creada en 1950 por Julio Marc ante la crisis económica, para la búsqueda de fondos y un andamiaje legal para proteger el acervo del museo.

17 AMMADFOE, Testamento de Firma Mayor de Estevez, 1964.

18 Su heredera universal fue Lilia Arijón, sobrina directa, ahijada de Firma e hija adoptiva del matrimonio.

19 AMMADFOE, Testamento de Firma Mayor de Estevez, 1964.

20 AMMADFOE, Carpeta Decretos y Ordenanzas, Decreto N°33.542. Rosario, 13 de diciembre de 1966.

para transformar la residencia familiar en casa museo. Sin embargo, recién en 1968, se designó para esta tarea a Pedro Alberto Sinópoli (1940), por entonces un joven artista plástico local. Se trataba de un pintor y grabador, formado en dibujo, color y composición en los cursos de la escuela Dante Alighieri de Rosario, estudios que había complementado con un viaje a Europa en 1967. Ese viaje, realizado gracias a una beca del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, le sirvió a Sinópoli para fortalecer su formación. En Barcelona, concurrió al taller del pintor Joan Vila Grau y luego al Primer Seminario de Diseño Industrial, organizado por la Vicesecretaría Nacional de Ordenación Económica. En Italia asistió al Curso Especial de Historia y Crítica del Arte, organizado por el Centro de Estudios del Concejo Nacional de Investigación para la Museología de la Università Internazionale Dell'Arte en Florencia.

Con los años, y en forma paralela a sus actividades de gestión en el Museo Estevez, Sinópoli alcanzó cierta relevancia en el campo artístico. Expuso sus obras a nivel nacional e internacional²¹, fue miembro del Jurado en el Salón Anual de Santa Fe en varias ocasiones, concurrió a bienales de arte internacionales²² y obtuvo diferentes premios y distinciones. Fue profesor de Historia del Arte en la Facultad Católica de Humanidades de Rosario (1970- 1973), en la Escuela de Artes Visuales de Pergamino (1978-1982), dictó cursos en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia (1979-1982) y en el Instituto Superior de Comunicación Visual de Rosario (1993-2005). Con relación al campo museológico, participó del Colegio de Museólogos y de la organización de la Escuela Superior de Museología, de la cual fue docente durante los primeros años.

Cabe agregar, además, como un dato relevante, que Pedro Alberto Sinópoli era hijo del arquitecto Pedro Sinópoli²³, quien fue director del Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" entre 1949 y 1978. De esta institución dependió administrativamente el Museo Estevez durante las primeras décadas. El decreto N° 36.919²⁴ estableció que ambas instituciones se regirían por la ordenanza N° 1511/60 de autarquía del Museo Castagnino. De esta manera, cada institución contaría con un presupuesto propio, para desarrollar sus actividades de manera rápida, dinámica y eficaz.

21 Uruguay 1980, Brasil 1986 y 1994, España 1995, Colombia 1997, Chile 1999.

22 Ibiza 1970, Polonia 1972, San Francisco 1973/74 Chile 1977, Bradford, Inglaterra 1984.

23 Pedro Sinópoli (padre) nació en 1906 en Sicilia y murió en 1980 en Rosario. Egresó como arquitecto de la Facultad de Ciencias Matemáticas de la Universidad Nacional del Litoral, donde ejerció luego como docente titular de Historia de la Arquitectura (1947-56). Fue profesor en la Escuela Provincial de Bellas Artes y director de la Empresa Municipal de Transporte (1943-44).

24 AMMADFOE, Carpeta Decretos y Ordenanzas, Decreto N°36.919, 19 de noviembre de 1968.

En primera instancia (junio de 1968), Sinópoli (hijo) fue contratado con el cargo de organizador del Museo de Arte Decorativo que se constituyó en la antigua residencia de los Estevez y, meses después, fue nombrado Sub-Director²⁵ del Museo Municipal de Bellas Artes, aunque en la práctica sus tareas se desarrollaban principalmente en el Estevez.

Pedro A. Sinópoli ingresó por primera vez a la residencia el 2 de junio de 1968, acompañado por el Dr. Pablo Borrás, albacea testamentario del legado. En su Memoria sobre la musealización del patrimonio Estevez, Sinópoli explica que, al tomar contacto con el inmueble, encontró un conjunto de ambientes saturados de muebles y objetos polimórficos, de diferentes estilos y épocas, que chocaban física y visualmente entre sí, creando una especie de atmósfera opresiva²⁶. A su juicio, convivían allí piezas de todo tipo: extraordinarias, bellas y, algunas pocas, incluso sin valor museable o estrafalarias. Carecían de una lógica estilística en su disposición, la que probablemente correspondía a un orden personal de los Estevez.

Vale destacar que la Municipalidad recibió la donación con faltantes determinados testamentariamente: tanto el dormitorio principal como el de Lilia Arijón de Díez de Tejada -sobrina carnal e hija por adopción-, se recibieron carentes de todo mobiliario. También, absolutamente vacío, el vestidor de Odilo y la habitación multiuso (fue habitación ropero, pieza de costura y en algún momento, también dormitorio de Lilia). Además, se constató el faltante de algunas obras que estaban destinadas al museo: tal, el caso de la pintura "Retrato de una princesa de la Casa de Austria" de Alonso Sánchez Coelho, dos grandes ánforas de plata vermeil, cinco piezas de marfil de gran porte y una petaca que perteneció a Napoleón I realizada en oro, lapislázuli y brillantes con su correspondiente monograma, un templete barroco y un Cristo tallado en madera. Lilia Arijón, en compensación, aportó al museo la cama que hipotéticamente había pertenecido a Don Pedro II de Braganza, emperador de Brasil, y que se exhibe hasta la actualidad²⁷.

En relación con un legado tan particular y su ordenamiento original, para su organizador había dos opciones: dejar todo tal como lo habían dejado los Estevez, o bien, crear un discurso museológico que jerarquizase los objetos y elaborar estrategias de comunicación y didáctica para el público, acompañado de tareas de investigación, conservación y restauración²⁸, colocándolo a tono con los preceptos

25 AMMADFOE, Carpeta Decretos y Ordenanzas, Decreto N°40.242/70.

26 AMMADFOE, Pedro A. Sinópoli, Una memoria...,ob..cit, p.1.

27 Entrevista realizada a Pedro Alberto Sinópoli, mayo de 2021, pp. 40-42.

28 AMMADFOE, Pedro A. Sinópoli, Una memoria...ob.cit., pp.4-5.

que para entonces comenzaba a esbozar la Nueva Museología. Si bien era necesario respetar el testamento y mostrar la colección tal como había quedado al momento de fallecer Firma, para Sinópoli era necesario darle un sentido a la colección y jerarquizar los objetos. Para realizar esas modificaciones contó con el consentimiento del albacea testamentario y, además, encontró en el testamento un párrafo que lo habilitaba a realizar las transformaciones que proyectaba. En el documento, luego de una descripción de la donación, Firma Mayor expresaba “[...] deseo asimismo que la casa, con todos los muebles, obras de artes y demás que involucra esta donación, quede tal cual como se encuentra en la época de mi fallecimiento, como la hemos vivido mi esposo y yo, con todo lo que ello sea posible”²⁹. Tal vez, extendiendo un poco los alcances de esta frase final, Pedro A. Sinópoli encontró en ella la clave para llevar adelante la reordenación de los espacios, a fin de convertir la residencia familiar en el museo que se había propuesto concebir.

3) Pedro A. Sinópoli: la influencia de sus viajes y lecturas en la concepción de la casa museo.

Lo primero que hay que explicar, con respecto al museo Estevez, es que fue organizado bajo la tipología de casa museo. Este tipo particular de museo consiste en un espacio que, si bien se originó con fines privados, ha sufrido una serie de transformaciones para convertirse en un espacio público. De acuerdo con Lurdes Vaquero Arguelles³⁰ (2008), las casas museo, por su propio carácter intimista son, en la mayoría de los casos, secretos rincones que conforman otro gran patrimonio por fuera de las peregrinaciones museísticas habituales. Este tipo de museos poseen características muy particulares que condicionan su museografía. Rosanna Pavoni (2012) afirma que el potencial de este tipo de museos reside tanto en el patrimonio tangible, como en el intangible. Posibilitan una experiencia diferente al resto de los museos, pues la casa, como espacio habitacional, está en condiciones de revelar, con un lenguaje propio, sobre el desarrollo de una sociedad, de una época, de un período artístico, de una personalidad, datos que de otro modo se perderían irremediabilmente. Sin embargo, el espacio privado debe ser intervenido para poder ser transformado en museo, haciéndoselo accesible al visitante, e introduciéndose en él una serie de sistemas y técnicas que permitan su musealización (García Ramos, 2014).

En relación con este aspecto, es importante destacar que, desde la perspectiva teórica, Pedro A. Sinópoli disponía de las publicaciones periódicas del Museo del

²⁹ *Ibidem*, p.4.

³⁰ Directora del museo Cerralbo de Madrid entre 2000 y 2021.

Minneapolis Institute of Arts, en las cuales se planteaban cuestiones con respecto de la seriedad con que debían encararse los *period rooms*³¹ en las casas museo³². Desde la práctica, en el viaje por España e Italia, realizado meses antes de asumir como organizador, Sinópoli había conocido y recorrido la tipología museal de la casa museo. En España visitó el Palacio Real de Madrid³³ y, las casas museo Lázaro Galdiano y Cerralbo de Madrid. También conoció montajes de casas históricas y edificios reconstruidos o construidos que recurrían al concepto de recreación con una libertad alegórica de la vida cotidiana, ya que generalmente no se contaba con fuentes documentales que contribuyeran a proyectar la disposición de los objetos³⁴. En Italia, se sumergió en la Historia del Arte y la Museología, en donde entró en contacto con Franco Albini y Carlo Scarpa, dos referentes para la época.

Para el organizador del legado Estevez, en realidad, la institución museo como tal y el estudio sobre arte y arquitectura eran parte de su cotidianeidad. Desde temprana edad, la revista *Museum International* (1948) editada por la UNESCO, el *Bulletin* mensual del Museo Metropolitano de Nueva York y las publicaciones periódicas de otros museos nacionales e internacionales eran parte de sus lecturas. Hubo dos publicaciones sistemáticas que fueron especialmente significativas en su formación: los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1937) de la Universidad Autónoma de México y los *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* (1948) de la UBA, creado y dirigido por el arquitecto Mario J. Buschiazzo³⁵. De esta manera y casi sin percibirlo, dichas lecturas constituyeron parte de los cimientos teóricos sobre los que se conformó el Estevez.

Si bien Sinópoli ha sostenido en una entrevista realizada para esta investigación que organizó el museo desde la lógica y la intuición personal³⁶, sus lecturas y conocimientos previos, sumados a los viajes y experiencias en diversos museos, contribuyeron a idear el proyecto de paso de residencia familiar a museo municipal.

31 Se refiere a la organización de las obras de arte con objetos decorativos e históricos de la misma época y estilo. Se crea una escenografía para que el visitante comprenda que el arte es fruto de un contexto histórico y que es diferente en función del contexto. Benito, V. L. (2010).

32 Entrevista realizada a Pedro Alberto Sinópoli, mayo de 2021, pp. 39.

33 "Quedé impresionado porque los aposentos reales estaban tal como en circunstancias de la abdicación de Alfonso XIII. Las camas con doseles, las cómodas con objetos personales, de tocador y portarretratos con fotografías antiguas, etc." Entrevista realizada a Pedro Alberto Sinópoli, mayo de 2021, p. 35.

34 Sinópoli visitó en Génova, Italia, la casa de Cristóbal Colón y en Stratford-upon-Avon, Inglaterra, la ficticia casa natal de W. Shakespeare.

35 Entrevista realizada a Pedro Alberto Sinópoli, mayo de 2021, pp. 5-6.

36 Entrevista realizada a Pedro Alberto Sinópoli, 10 de mayo de 2023.

Además de la experiencia europea, y de manera previa a iniciar la organización del Museo Estevez, Sinópoli viajó a Buenos Aires para ver cómo estaban dispuestas las casas museos de la capital. Para ese entonces (1968) ya había tres museos relacionados por su tipología con el Estevez: el Museo Isaac Fernández Blanco en la residencia de Carlos y Martín Noel -inaugurado en 1922-, el Museo Nacional de Arte Decorativo en el Palacio Errazuriz -inaugurado en 1937- y el Museo Larreta en la casa de Enrique Rodríguez Larreta -inaugurado en 1962. Todos ellos, ubicados en Buenos Aires, eran resultado de la conjunción de diferentes colecciones ubicadas en determinadas sedes, pues, aunque habían conservado la arquitectura original y parte de la ambientación, habían estado abiertos a incrementar sus colecciones.

Además de estos antecedentes argentinos, Sinópoli tomó como referentes a museos del extranjero con quienes mantuvo correspondencia e intercambió información técnica y científica. Entre otros, pueden mencionarse el Museo Victoria & Albert de Londres, el Museo Real de Arte e Historia de Bruselas, el lejano Tokio National Museum, la Corporation of London-Guild Hall Library, el Corning Museum of Glass de Nueva York, el Museo de Rouen, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UAM (México), el Palacio de Oriente de Madrid y la Catedral de Zaragoza³⁷. Además, estableció conexiones fructíferas con el Centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales (CEDOCLA) y con el Programa de Conservación y Utilización del Patrimonio Monumental y Artístico del Departamento de Asuntos Culturales de la Organización de los Estados Americanos (OEA), entidades de las que recibía sus publicaciones regulares. La mayor parte de la documentación para investigar las colecciones provino del intercambio epistolar realizado entre 1969 y 1975 con dichas instituciones, por medio del cual se solicitó información sobre la procedencia y clasificación de las piezas recibidas. Se realizaron consultas referidas a distintas piezas, tales como: "Retrato de doña María Teresa Apodaca de Sesma" (Francisco Goya), "Belisario" (Gerard), "Retrato de un joven" (óleo atribuido a El Greco), "Retrato de Mrs Sarah Siddons" (copia de la pintura de sir Thomas Lawrence), Tallas de madera, tinaja de cobre, vitrina para imagen religiosa, mueble contador, marfiles europeos, marfiles orientales, relojes, pie de plata, vidrios antiguos, platos de cerámica de Rouen, vaso de Warwick y tapiz de Flandes³⁸.

Vale aclarar que, durante este proceso, Sinópoli también logró hacerse con bibliografía especializada que resultó muy valiosa para iniciar su trabajo. Entre las obras consultadas pueden mencionarse: "Art Collecting for Amateurs" (Londres,

37 AMMADFOE, Carpeta "Correspondencia 1968-1976" y AMMADFOE, Pedro A. Sinópoli, Una memoria... ob. cit. p.11.

38 APAS, Caja N°4, Carpeta N°2, Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilo Estevez", La colección.

1965), cuyo autor, Richard Seddons, se desempeñaba como catedrático de Historia del Arte y director del Museo de Sheffield, y "The New Museum Architecture and Display" (Praeger, 1965) de Michael Brawne, un arquitecto y docente inglés que realizó una compilación de todo lo nuevo que había hecho la museografía mundial desde la posguerra. En otro orden, "Conservación y Restauración de Antigüedades y Objetos de Arte" (Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1945) de Jorge Saavedra Méndez, y "Cuadros bajo la lupa" (Buenos Aires, La Mandrágora, 1956), del profesor Juan Corradini³⁹, resultaron de utilidad para el tratamiento de los objetos contenidos en la colección Estevez⁴⁰.

Con el bagaje anteriormente descrito y con el objetivo de maravillar a los visitantes y, al mismo tiempo, evocar el recuerdo y la historia del matrimonio Estevez de modo didáctico y creativo, explica Sinópoli que en la organización del museo se pusieron en diálogo la museología de la maravilla, la museología racional y la evocativa⁴¹. La primera tuvo su origen en los gabinetes de curiosidades, en las colecciones heterogéneas expuestas para sorprender al visitante y su objetivo era mostrar las cosas más curiosas o inusuales para lograr el estupor de los visitantes. La museología racional busca despertar la curiosidad; es un concepto que, en sí, poco tenía que ver con la idea de adecuar el legado Estevez como museo, ya que basa su criterio expositivo en completar la exhibición con ambientaciones más propias de las dedicadas a las ciencias naturales. Lo que se define como museología evocativa tiene su eje en el sentimiento, la emotividad y la sensibilidad; adquirió forma focalizándose en la evocación de épocas o personajes con el fin de lograr un impacto sobre el público. Esta última museología está en los fundamentos de la museología de las casas museo⁴². Se trata de tres criterios básicos de la exposición museológica que corresponden a diferentes interpretaciones de la relación que se establece entre el objeto y el visitante.

4) La organización de espacios y objetos

La colección Estevez es de carácter sumamente heterogéneo, está conformada por manifestaciones artísticas y artesanales de diversos períodos históricos, diferentes culturas, procedencias y materialidades. Presenta un carácter universal en el más

³⁹ Corradini ha sido el más prestigioso y autorizado restaurador de cuadros de Argentina desde su llegada de Italia hasta su muerte, en 1983, además, fue formador del grupo inicial de restauradores del país y, en la primera mitad de la década de los setenta, restauró obras del Museo Estévez

⁴⁰ Entrevista realizada a Pedro Alberto Sinópoli, mayo de 2021, pp. 2-3.

⁴¹ AMMADFOE, Pedro A. Sinópoli, Una memoria... ob. cit. p.5.

⁴² En 1999, el ICOM creó el DEMHIST, un comité que reconoce a las casas museo una identidad específica y propia, una capacidad de comunicar y contar historias. <https://icom-demhist.org/>

amplio sentido del término, mostrando pintura, escultura, mobiliario, cerámica y porcelanas, cristales y vidrios, piedras duras, platería europea y americana, marfiles, metales y una miscelánea difícil de clasificar⁴³.

Durante la organización del museo Estevez, que se llevó a cabo durante 1968, se evitó constituirlo en una colección muerta, donde nada pudiese ser cambiado, quitado o añadido. Se buscó mantener la personalidad de Firma y Odilo, al mismo tiempo que se abrió un panorama sobre aspectos sociales y culturales de un período de la historia urbana de la ciudad de Rosario. Esta organización posibilitó una valoración del patrimonio Estevez tanto desde lo material, como desde lo inmaterial alusivo a la habitabilidad, el gusto y ritos sociales de la época⁴⁴.

Con respecto a la muestra permanente, en el Museo Estevez se exhiben pinturas de reconocidos artistas como Francisco de Goya (España, 1746-1828), Bartolomé Esteban Murillo (España, 1617-1682), José de Ribera (España, 1591-1652), Alonso Sánchez Coello (España, 1532-1588), Adriaen Van Utrecht (Bélgica, 1599-1652) y Alessandro Magnasco (Italia, 1667-1749), entre otros. Muebles españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII, réplicas de otros franceses de gran valor, marfiles europeos y orientales, vidrios antiguos, cristales de roca, porcelanas, jades, cerámicas, abanicos, alfombras españolas y orientales y un conjunto muy importante de platería hispanoamericana⁴⁵. En el contexto descrito, cada sala se organizó en función del tipo de objetos a exhibir, del espacio y características de los ambientes. La principal característica del museo es el lujo y la suntuosidad⁴⁶. La riqueza se encuentra tanto en las piezas, como en el mobiliario, y en el inmueble, que contiene un enorme valor patrimonial histórico-artístico, por pertenecer a la llamada "lonja de Montenegro", primera partición que dio carácter urbano a Rosario⁴⁷.

Las tareas de organización del museo y la distribución de las salas estuvieron fuertemente influidas por la experiencia italiana de Pedro Alberto Sinópoli en el viaje realizado durante 1967; especialmente en la búsqueda de una cierta limpidez formal para lograr el encuentro directo entre la obra y el visitante⁴⁸. Se adoptó un

43 AMMADFOE, Pedro A. Sinópoli, Una memoria..., OB. CIT., p.4.

44 *Ibidem*, pp.5-6.

45 APAS, Caja N°2, Carpeta N°3, Orígenes del Museo, p.3.

46 La riqueza de su colección es incalculable, "Para que se tenga un índice preciso de la importancia de este museo ahora sumado al acervo cultural de la ciudad [...] baste señalar que por uno sólo de los cuadros existentes fue ofrecida desde Estados Unidos la elevada suma de cuarenta millones de pesos", La Capital, 4 de agosto de 1968. También un diplomático ofreció un cheque en blanco por otras de las telas. La Tribuna, 5 de julio de 1968.

47 APAS, Caja N°2, Carpeta N°3, Orígenes...ob. cit, p.3.

48 AMMADFOE, Pedro A. Sinópoli, Una memoria..., ob. cit, p.7.

criterio similar al de museos que alcanzaron el éxito, como el "Lázaro Galdeano" de Madrid, considerado el más importante creado en base a una colección particular⁴⁹. Se trabajó con la idea museológica de Casa ambientada, según la cual los ambientes son el principal valor y se mantienen las escenografías de la vivienda original. Se crea una narración desde la privacidad, cuya función original ha de ser alterada para poder dar cuenta de una estética perteneciente a otra época (García Ramos, 2014). Se buscó lograr una homogeneidad mediante ajustes y traslados de piezas, de modo que éstas gozaran de la preeminencia correspondiente, pero sin desprenderse del conjunto.

Tal como se detalla en una nota del diario *La Capital*⁵⁰: en el hall, por ser el nexo de los distintos ambientes de la casa, se reunieron obras heterogéneas. Allí se destacaba el retrato de Firma, realizado por Miguel Ángel del Pino, cuadros de José Antolínez y Carreño de Miranda; dos columnas portuguesas de talla barroca, un mueble contador español del siglo XVII con ornamentación en marfil y carey y dos sillones de la misma época. Integrado al hall a través de un arco se encuentra el comedor, allí se dispusieron vitrinas que atesoraban piezas de cristal (orientales, alemanas e italianas) y vidrios. Además, un cuadro de Alejandro Magnasco y otro del pintor belga Adrián Van Utrecht, ambos del siglo XVII.

En las habitaciones que fueron el escritorio y el fumoir, se reunieron pinturas, muebles y elementos decorativos de origen español e hispanoamericano. En la primera sala se destacaba una talla española de marfil del siglo XVIII, dos sillones tapizados en guardameci de Toledo, un cuadro de José de Ribera y otro de François de Gerard y dos espejos peruanos con marcos de plata. En la segunda sala, entre otras cosas, otra talla en marfil española del siglo XVII, el retrato de Felipe II realizado por Alonso Sánchez Coello y un cuadro atribuido a Ribera.

En la sala de estilo Luis XVI con muebles acordes con la época, se conservó con pequeñas modificaciones la distribución original. Junto a algunas de las más valiosas pinturas de la colección que reúne los nombres del Grecco, Goya, Murillo, David, Boucher y Brozik, se exponían dos vitrinas con abanicos de los siglos XVIII y XIX. Completaban la exposición arañas, apliques y candelabros de cristal de Baccarat y dos jarrones que la manufactura de Sevres realizó en 1844 para el palacio de las Tullerías, durante el reinado de Luis Felipe de Borbón.

En la "salita" se suprimieron algunos objetos, debido a sus pequeñas dimensiones, para permitir la libre contemplación de los cuadros de temas mitológicos -uno de Gerbrand van den Eeckhout, del siglo XVII- y otro de Francisco Albano, de siglo

49 La Capital, 4 de agosto de 1968

50 La Capital, lunes 8 de julio de 1968.

XV; un espejo americano con marco cincelado en plata, tres cerámicas chinas y un abanico del siglo XVIII que perteneció al Duque de Osuna.

En la sala que fuera la habitación de Firma se expuso una parte de la colección de pinturas con sentido ecléctico que no le quita armonía al conjunto. Sobre un mueble escritorio con aplicaciones de esmalte de estilo Luis XIV, el retrato de Odilo Estevez, realizado por Miguel Ángel del Pino. Sobre las vitrinas con marfiles europeos y orientales, un retrato de Lawrence y "Gallos y Pájaros" de Melchor de Hondecoeter del siglo XVII. Sobre otra vitrina que contiene pequeños bronce, cerámicas chinas y una colección de cajas, se encontraba un retrato de Fernando VII realizado por Vicente Fidel López⁵¹.

En el dormitorio con grandes dimensiones se organizó la llamada familiarmente "pinacoteca", con los cuadros de menor jerarquía. En el centro se ubicó un juego de dos pequeñas sillas y una mesa, laqueados en negro, con pinturas florales e incrustaciones de nácar, comúnmente llamados "filipinos", también un escritorio secreter laqueado en negro con esmaltes. En el ex dormitorio de Lilia se colocaron los muebles del escritorio de Odilo. En la habitación "multiuso" se dispuso la oficina destinada a la dirección del museo con muebles fabricados ex profeso. En cuanto a los sectores domésticos en desuso (antecomedor, despensa, etc.) perdieron su función y fueron convertidos en depósitos. El baño principal, que tenía sanitarios comunes y una bañera de mampostería revestida con los mismos mármoles de las paredes, fue cerrado directamente al público. Con respecto a la cochera, se bajaba por una larga escalera de mármol de Carrara que en una parte de su tramo tiene una pequeña puerta a una baulera. Desde luego que por el gran portón entraban y salían primeramente los coches de tiro y después los automóviles. Sinópoli la encontró con piso de cemento sobrepuesto a uno de adoquines de calle y una fosa para reparar automóviles⁵². Ese espacio contaba también con la habitación para el chofer y en el vano que dejaba la bajada de la mencionada escalera funcionaba la caldera a leña⁵³.

Luego de casi dos meses de trabajo, la residencia de los Estevez se transformó en Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilo Estevez". Abrió oficialmente sus puertas el 8 de julio de 1968⁵⁴, durante la intendencia del Dr. Luis Beltramo,

51 La Capital, lunes 8 de julio de 1968.

52 Los Estevez guardaban un Renault y el Hispano-Suiza 1929 que habían comprado en la Exposición Internacional de Sevilla.

53 En 1985, ese gran espacio se inauguró como sala de exposiciones. Entrevista realizada a Pedro Alberto Sinópoli, mayo de 2021, pp. 40-42.

54 La Tribuna, Rosario, domingo 18 de agosto de 1968, y La Nación, Buenos Aires, sábado 23 de agosto de 1968.

y días después, el 13 de julio, se habilitó al público⁵⁵. La apertura del museo tuvo un gran impacto, tanto a escala local como nacional; de hecho, los tres diarios más importantes de Buenos Aires (*La Prensa, La Nación y Clarín*) le dedicaron un espacio infrecuente para una institución no porteña⁵⁶, debido al flujo de visitantes que recibía.

Al momento de su apertura, todas las piezas aparecían consignadas en modestos marbetes rotulados y etiquetas impresas, de manera que los visitantes contaron con información; aunque con el tiempo, se corroboró que en esa información había algunos datos erróneos. La circulación estaba determinada por caminos de alfombra tipo "moquette" en rojo o gris, según las salas, y soportes que sostenían cordones de tapicería que limitaban el acercamiento del público a las piezas. Se habían colocado matafuegos y un vigilador con la obligación de abandonarla únicamente en casos de fuerza mayor. Durante los crudos inviernos se encendía la calefacción central instalada por los Estevez⁵⁷.

De acuerdo con sus estatutos, el Museo Estevez "[...] es un centro de enseñanza por excelencia y por tanto no se limita a la fría exhibición de sus obras. Mantiene una actividad dinámica y extiende su acción no sólo a las bellas artes, sino también a todo lo que atañe a la cultura"⁵⁸. La misión del Museo de Arte Decorativo de Rosario, desde sus orígenes, es contribuir al desarrollo cultural de la población mediante la exhibición del patrimonio artístico donado por la familia Estevez y difundir diversas manifestaciones artísticas acordes con la tipología del museo⁵⁹.

Entre las principales actividades establecidas en el estatuto inicial figuraban:

- 1) Exponer al público el legado Estevez con sentido museográfico.
- 2) Organizar exposiciones afines con el carácter del museo.
- 3) Organizar y auspiciar la realización de manifestaciones culturales complementarias: conciertos y conferencias.
- 4) Realizar visitas guiadas explicativas de los bienes museográficos de la institución.

55 La Capital, 13 de julio de 1968.

56 AMMADFOE, Pedro A. Sinópoli, Una memoria...ob. cit., p.10.

57 Ibidem, p.10.

58 APAS, Caja N°1, Pedro Alberto Sinópoli, Estatutos del Museo, Orígenes del Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilo Estevez", p.2.

59 APAS, Caja N°2, Carpeta N°2, Documentación inicial del Museo: Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilo Estevez", S/F, p.1.

- 5) Elaborar un catálogo guía para visitantes porque este tipo de museo atemático lo requiere, mucho más que otros, por su eclecticismo⁶⁰.

A título ilustrativo, puede mencionarse que, desde los inicios, se realizaron visitas guiadas y visitas especiales para funcionarios extranjeros y distintas entidades⁶¹. En 1970 se destaca el curso sobre "Las Artes Menores", organizado por la Asociación de ex alumnos de la Escuela Normal N°1. Para esta actividad, la escuela cedió en préstamo parte de su bibliografía y dispositivos, además de enviar personal especializado para colaborar⁶². En dos oportunidades (1971 y 1973) el museo participó de la 5ta y 6ta Feria de la Artesanía Popular, organizada por el Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Rosario. Allí se exhibieron piezas del arte colonial sudamericano de la colección⁶³. En 1973 iniciaron los conciertos, tanto en el hall central como en el patio. En 1974 se instaló un sistema de música funcional⁶⁴. En el mes de julio se inauguró la exposición de cerámicas de Silvia Aguiar de Teruel, en octubre se realizó el concierto del Pro Música de Rosario⁶⁵ -con la dirección de Cristián Hernández Larguía y Susana Imbern como asistente de dirección-, en noviembre se inauguró la exposición de obras de Susana Hertz y, a fin de mes, Marisa Landi -soprano de nivel internacional- actuó en la sala principal del museo, con el auspicio del Departamento de Integración Cultural con el Interior (organismo dependiente de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires)⁶⁶. En el mes de diciembre, se realizó un recital de obras de música antigua, cuyas intérpretes fueron Susana Imbern y Zulema Quijano⁶⁷. Además, se llevaron a cabo tareas de conservación y restauración del patrimonio (tanto mueble como inmueble), se trataron las azoteas, se combatió la incipiente polilla y se atendió a las pinturas. Cuando fueron necesarias la limpieza

60 APAS, Caja N°2, Carpeta N°2 Documentación inicial ... ob. cit, p.1.

61 APAS, Caja N°2; Carpeta N°3, Comunicación con el Secretario de Gobierno y Cultura, *Dr. Andres Vietti*, 31 de marzo de 1970.

62 APAS, Caja N°2; Carpeta N°3, Comunicación con el Secretario de Gobierno y Cultura, Juan Esteban Daraio, 31 de marzo de 1971.

63 APAS, Caja N°2; Carpeta N°3, Comunicación con el Secretario de Gobierno y Cultura, Dr. Arturo José Arrizabalaga, 31 de agosto de 1972.

64 AMMADFOE, Pedro A. Sinópoli, Una memoria...ob. cit., p.10.

65 La Capital, 12 de octubre de 1974.

66 La Capital, 21 de noviembre de 1974; La Capital, 22 de noviembre de 1974 y La Capital, 23 de noviembre de 1974

67 La Capital, 18 de diciembre de 1974 y APAS, Caja N°2; Carpeta N°3, Actividad cultural desarrollada por el museo durante 1974.

y renovación de barnices se recurrió a Luis Ouvrard y, cuando eran labores más comprometidas, a Juan Corradini⁶⁸.

Recientemente, Sinópoli ha reflexionado sobre sus primeros años de gestión: "Tenía en mi mente el concepto de museos del Consejo Internacional de Museos (ICOM) de 1974 como algo modélico, pero más que nada un panorama claro de lo que se podía hacer basándome en quizás una relativa experiencia, pero sobre todo en el sentido común, la intuición y mi conocimiento de la Historia del Arte"⁶⁹. En cuanto a la organización del museo y su tipología expresó: "Históricamente, el término 'decorativo' tuvo en el arte posterior al Renacimiento un sentido peyorativo que manifestaba una categorización disminuida. Lo decorativo no debía o podía ser una circunstancia en las 'bellas artes' que, en sus expresiones de la pintura y la escultura, no lo admitían. Era una oposición a las artes 'grandes', aunque los límites entre esos conceptos no estaban claramente establecidos. La pintura apelaba al intelecto, al espíritu, mientras que lo decorativo tenía una finalidad mundana y subordinada"⁷⁰. Cuando se usa arte decorativo todavía se piensa en la confrontación con las bellas artes o artes mayores y se suman conceptos como artes menores o artes aplicadas. En palabras de Sinópoli: "Creo resignadamente que artes aplicadas es la denominación más aceptable [...] Grandes museos claramente dedicados al arte decorativo no tienen esa cualificación en sus nombres: Victoria & Albert Museum, Musée Jacquemart-Andre, Frick Collection, Wallace Collection, etc., por lo cual me habría gustado Museo Municipal Colección Firma y Odilo Estevez"⁷¹.

Debido a que sus heterogéneas colecciones abarcan manifestaciones artísticas de todo tipo y a que la casa es un ejemplo característico de la arquitectura de una época de la ciudad, el museo de Arte Decorativo de Rosario tiene, desde sus comienzos, un rol preponderante en la actividad cultural municipal. Los visitantes encuentran un motivo de atracción tanto en la casa – por su antigüedad, magnificencia y arquitectura – como por la variedad y la curiosidad de las piezas exhibidas. En este sentido, y tal como lo analiza Lowenthal (1995), volver al pasado, conocerlo, analizarlo, intentar revivirlo, no tiene nada de aséptico, ningún detalle queda librado al azar. Detrás de ello hay una intencionalidad delineada, en gran medida, por quien administre el proyecto, en este caso, el estado municipal de Rosario, a través de la persona designada como organizadora del espacio. De esta manera, el museo cumple su

68 AMMADFOE, Pedro A. Sinópoli, Una memoria... ob. cit, p.10.

69 Entrevista realizada a Pedro A. Sinópoli, mayo de 2021, pp. 5-6.

70 Ob. cit, p. 50.

71 Ibídem, p. 50.

doble función de esparcimiento y aprendizaje.

Consideraciones finales

El ejemplo de la residencia de la familia Estevez devenida en museo según se ha procurado mostrar a través de este trabajo, aporta importante información, desde el caso particular, para contribuir a la reconstrucción y caracterización del proceso por el que se desarrollaron las prácticas museológicas en la Argentina durante la segunda mitad del siglo XX.

Al tratarse de una casa museo, para su organización se tuvo en cuenta la capacidad de los espacios que ofrecía el hogar familiar para contar o recrear historias. Se trata de una institución con un desarrollo museográfico que está en estrecho diálogo con las posibilidades que ofrece el inmueble. Es el hogar familiar de un matrimonio de coleccionistas devenido en museo, por lo cual, fue diseñado para albergar una colección que queda inserta dentro de su propio ámbito doméstico. De esta manera, se genera un diálogo entre la propiedad, los coleccionistas, las colecciones y el público. Es entonces que puede afirmarse que, el museo Estevez, no sólo fue ideado como espacio para transmitir el espíritu del lugar sino además el de quienes allí vivieron, generando un "ida y vuelta" constante entre el relato privado y el discurso público. El origen del museo de Arte Decorativo de Rosario está delineado por la organización del espacio, la selección de un discurso y una museografía que le otorga sentido. Los objetos perdieron la función específica con la que fueron creados, para convertirse en parte del guión museológico.

Si bien para el momento de la gestación del museo Estevez, en la Argentina no había orientaciones teóricas sólidas, pues la museología estaba en desarrollo y con ello las instituciones de formación académica, las características del Museo Estevez lo muestran en sintonía con los preceptos de la Nueva Museología, desarrollada desde mediados del siglo XX. Su organizador y posterior director, Pedro Alberto Sinópoli, aunque sin una formación académica ni titulación especializada en el campo, pero sí gracias a lecturas y experiencias que lo fueron capacitando al respecto, se mostró dúctil a las nuevas tendencias que por esos años circulaban a nivel internacional y procuró articular las actividades del museo conforme a ellas.

A partir de lo analizado, puede pensarse que si bien a la Argentina ha llegado una renovación museológica de mayor envergadura a partir de los años '80, Sinópoli recibió una influencia temprana de las tendencias renovadoras de la museología que ya se estaban desarrollando en Estados Unidos y en Europa. Tanto el viaje de formación, realizado durante los meses previos a asumir como organizador del Estevez, como la bibliografía a la que accedía y contactos personales, le permitieron pensar hacia 1968 al futuro museo en relación con las ideas que buscaban dar más lugar a los distintos tipos de públicos y hacer que la institución fuese un espacio participativo y no reducido a una mera exposición de objetos.

Según afirma Sinópoli, al organizar el Estevez se condujo, principalmente, por sus conocimientos empíricos, es decir la observación de los hechos, con la intuición y el sentido común, sustentados en su dominio de la Historia del Arte. Probablemente así haya sucedido con las antiguas casas museos europeas, surgidas hacia fines del siglo XIX y principios del XX, cuando ninguna teorización se anteponía o priorizaba su organización. La casa, como cuerpo vivo es una unidad espacial potencialmente cambiante, de tal manera que su interior preservado en el presente debe percibirse como un compendio de su historia y no como una suma de componentes inamovibles.

El contexto museológico es, en definitiva, el discurso expositivo determinado por el profesional responsable, cuyo rol fue desempeñado, en el caso del Museo Estevez de Rosario, por Pedro A. Sinópoli. Cuando el inmueble y su contenido dejan de ser una casa habitada para transformarse en un museo no está exenta de la posibilidad de cambio: "La voluntad casi utópica de mantener los espacios y los objetos como estaban en el pasado plantea también la conjetura de en qué lapso de ese pasado dejar las cosas como se encontraban"⁷². Sinópoli tomó la decisión de alterar ese orden original, a fin de evocar el recuerdo y la historia del matrimonio Estevez de modo didáctico y creativo.

72 Entrevista realizada a Pedro Alberto Sinópoli, mayo de 2021, p. 39.

Referencias

- Agüero, A. C. (2009). *Espacio del arte. Una microhistoria del Museo de Arte Politécnico de Córdoba entre 1911 y 1916*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Agüero, A. C. (2018). *Una historia cultural de Córdoba en contacto con Buenos Aires (1880-1918)*, Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- Baldasarre, M. I. (2006). Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, **14 (1)**, 293-321.
- Baldasarre, M. I. (2011). Historia del arte y museos: la catalogación razonada del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. *Papeles de trabajo: la revista electrónica del IDAES*, 5 (7), 142-152.
- Baldasarre, M. I. (2012). Consumo, coleccionismo y operadores culturales: el caso de Miguel Cané. *Estudios Curatoriales*, (1).
- Baldasarre, M. I. (2013). Museo Universalista y nacional. *El lugar del arte argentino en las primeras décadas de vida institucional del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*.
- Balerdi, I. (2002). ¿Qué fue de la nueva museología? El caso de Québec. *Artigrama* 17, 493-516. <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/17/3varia/13.pdf>
- Blasco, M. E. (2022). Historia y museos. *Operaciones políticas sobre la memoria reciente en la Argentina de segunda mitad del siglo XX*. Coordenadas. *Revista de Historia local y regional*, 9(1), 167-186.
- Benito, V. L. (2010). *Museo ilustrado, period rooms y talleres didácticos: tres momentos clave en los museos de arte*. *Her&Mus. Heritage & Museography*, 5, 93-98. <https://repositori.udl.cat/items/713e2f72-b7f2-4e6b-b467-f6143ee496ec>
- Bolaños, M. (1997). *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Trea. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=614439>
- Bolaños, M. (2000). *La memoria del mundo, 100 años de museología 1900-2000*. Editorial Trea. Madrid, España <https://www.trea.es/books/la-memoria-del-mundo-cien-anos-de-museologia-1900-2000>
- Cebollada, J. (2022). *Coleccionismo y patrimonio: el caso del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*. *Revista Avances*, 31, 71-89, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37670>

- De Carli, G. (2003). Vigencia de la Nueva Museología en América Latina. Revista electrónica ABRA de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional, 55-75.
- Dell'Aquila, A. (2008). *La hispanidad en el gusto artístico de la burguesía rosarina*. El caso de la colección Estevez, 1920-1930 en P. Artundo y C. Frid, Editoras. *El coleccionismo de arte en Rosario: colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970* (pp. 159-200) Fundación Espigas, CEHIPE,
- Frid, C., y Artundo, P. (Eds.). (2008). *El coleccionismo de arte en Rosario: colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*. Fundación Espigas.
- García, A. (2-5 de octubre de 2013). *De casa a museo. El legado familiar Estevez Mayor*. Rosario, 1924-1964 [Ponencia] En XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo.
- García, A. (2-5 de octubre de 2019). *De casa... museo. El coleccionismo del matrimonio Estevez Mayor en la subasta de un nuevo escenario moderno, 1924-1968*. [Ponencia] En XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca.
- García Ramos, M. (2014). *La musealización del espacio doméstico: Casas museo de recreación de ambientes, Ámbitos*, *Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 32, 77-89.
- Jiménez-Clavería, L. (2007). *Museos: de templos del arte a empresas de gestión cultural*. *Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España* 12, 67-87. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2505204>
- Lowenthal, D. (1985). *El pasado es un país extraño*. Vol. 194. Ediciones AKAL.
- Montini, Pablo (2010). *El programa cultural de la burguesía en A. Prieto [et.al.], Ciudad de Rosario* (1º ed., pp.111-148) Editorial Municipal de Rosario.
- Panozzo Zenere, A. (2018). *Se contempla, se experimenta: modos de comunicar del Museo de arte Contemporáneo*. UNR Editora, Rosario.
- Pavoni, R. (2012). *Casas museo: una tipología de museos para poner en valor* [Archivo PDF] https://icom-argentina.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/27/2018/12/casas_museos_es.pdf
- Podgorny, I., Farro, M., Martínez, A. y Blasco, M. E. (2015) *Carne de mi carne. El museo como identidad de su fundador en los casos del Museo Nacional de Buenos Aires*,

el Museo de La Plata y el Museo de Luján, 1880-1930. Museus e identidades na América Latina, 55 - 66.

Rivière, G. H. (1993). *La museología* (Vol. 30). Ediciones Akal.

Rigotti, A. M. y Bragagnolo, E. (1981). *El edificio del Museo Estevez*. Cuadernos de la dirección general de Cultura, serie Revista, Rosario, Municipalidad de Rosario.

Talsky, A. (2008) Usos del pasado, patrimonio, identidad y museos en discusión. Clío & Asociados, nº12, 29-55. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/32710>

Zapata, H. (2013). *El legado institucional del modelo relacional: una exploración de la reciente trayectoria del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estevez (Rosario, Argentina, 1968-2010)*. Revista Cultural Confluências, 3 (1), 111-128.

Fuentes

Archivo Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilo Estevez" (AMMADFOE), Rosario, Argentina.

Archivo Pedro Alberto Sinópoli (APAS), Rosario, Argentina.

La Capital, ejemplares sueltos.

La Nación, ejemplares sueltos.

La Prensa, ejemplares sueltos.

La Tribuna, ejemplares sueltos.

Entrevista realizada a Pedro Alberto Sinópoli, mayo de 2021.

Entrevista realizada a Pedro Alberto Sinópoli, 10 mayo de 2023.