

caiana

María Elida Blasco

Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”,
Argentina

La hibridez del museo modernista. Entre los
modos de exhibición de fines del siglo XIX y la
museografía de masas de los años 40

La hibridez del museo modernista. Entre los modos de exhibición de fines del siglo XIX y la museografía de masas de los años 40

María Elida Blasco
Instituto de Historia Argentina y Americana
“Dr. Emilio Ravignani”, Argentina

Este sentido estético del vivir que tanto nos importa conquistar, exige una educación especial, una técnica y una sabiduría peculiares. No basta para adquirirlo aprender las ciencias o cultivar las artes: es preciso hacerse, más o menos, un especialista en vidas, un dilettante apasionado de los modos de vivir.

José Ortega y Gasset. *Para un museo romántico*, 1922.

En 1943 se estrenó *Cuando florezca el naranjo*, una película sobre una adolescente enamorada de su profesor, que llevaba a sus alumnas al “museo romántico” para estudiar historia mediante la vida amorosa de Mariquita Sánchez de Thompson. No existía en el país un museo con ese nombre, pero desde 1921 había uno en Madrid promovido por el marqués, filántropo y mecenas Benigno de la Vega-Inclán –fallecido en 1942 luego de legar al Estado Español las colecciones particulares con las que había organizado el Museo– y el filósofo y ensayista José Ortega y Gasset. Aunque el film no lo menciona, los protagonistas de la película ingresaban al Museo Histórico y Colonial de Luján, el más visitado de Buenos Aires, donde los actores caminaban entre mobiliario antiguo y muñecos que adoptaban la fisonomía de los protagonistas desdibujando ficción y realidad: la

muñeca Mariquita asumía la cara de la adolescente que en sueños pasaba a tener la vida de su heroína enamorada de su primo Martín Thompson; así, luego de anunciar a sus padres la boda prohibida con el maestro, era llevada al calabozo donde un maniquí de gaucho encerrado por amor, cobraba vida y cantaba con su guitarra adoptando ambiguamente el semblante de los dos enamorados, del profesor en el presente y de Thompson en el pasado. El Museo de Luján equiparado al Museo Romántico madrileño habilita la reflexión sobre las características de un tipo de institución que hacia 1940 amalgamaba objetos, artistas, mecenas, historiadores, científicos, actores y maniqués como parte del entretenimiento popular.

El objetivo del artículo es explorar las diferencias y puntos de contacto entre los modelos de exhibición de los museos decimonónicos y los museos de historia y arte organizados en las décadas de 1930 y 1940.¹ Para ello centramos la atención en los domicilios de coleccionistas y familias de la alta sociedad de los primeros veinte años del siglo xx: agentes con intereses concretos que transitaban por distintos ámbitos de la vida política, social y cultural, relacionados de diferente modo con los estudiosos que dirigían los museos. Conjeturamos que las casas funcionaron como espacios anfibios e intersticiales de hibridación entre el ámbito doméstico/privado y el público y social, en una etapa signada por la modernización entendida en sentido amplio, modelada por los consumos masivos y la intervención estatal sobre la modernización del habitar;² también que contribuyeron a diferenciar y articular nociones, conocimientos y saberes vinculados a prácticas de conservación, exhibición y estudio de colecciones desarrollados por eruditos en gabinetes y museos decimonónicos, y concepciones museográficas centradas en la narrativa, concebidas como modernas y relacionadas con los museos de masas.³ El período bajo estudio ocupa los años previos a la institucionalización de la museografía moderna:⁴ se inicia en las últimas décadas del siglo xix cuando coexisten museos privados en casas de familia con museos públicos organizados en torno a parámetros disciplinares; culmina en los primeros años de la década de 1940, con la multiplicación de casas de la elite como sede de museos estatales y

la diferenciación conceptual sobre el tipo de exhibición museográfica propia de una “casa histórica” y de un “museo”.

Museos impersonales, casas y casas museo: primeros intentos de recrear ámbitos domésticos

Durante el siglo XIX las casas museo exhibían colecciones puestas en remate articulando la actividad mercantil con el entretenimiento y la cultura de bazar.⁵ Pero el 25 de mayo de 1899 *Caras y Caretas* publicó una nota sobre la actuación del Virrey Santiago de Liniers fotografiando la habitación que ocupaba en 1810 en Alta Gracia, Córdoba, “en la forma que hoy se conserva”,⁶ con las piezas de mobiliario contextualizadas con otros objetos, recreando el ambiente (**Fig. 1**). Ignoramos si era el mobiliario original dispuesto por Liniers o confeccionado para “crear” el espacio y la atmósfera de una época anterior. De todas maneras la imagen difería de las exposiciones de subasta y de aquellas que mostraban piezas aisladas según clasificaciones tipológicas y cronológicas en los museos públicos de Capital Federal, La Plata o Córdoba (**Fig. 2, 3a y 3b**).⁷



Fig. 1. Casa de Liniers en Alta Gracia, *Caras y Caretas*, n° 34, 25 de mayo de 1899.

La exhibición de Alta Gracia refería más a la tradición museológica anglosajona que proliferaba en Europa y Estados Unidos, con énfasis en la reconstrucción del ambiente

doméstico privado convertido en espacio público para narrar y testimoniar formas de habitar y decorar de una época y territorio o preservar la memoria de los que la habitaron.⁸ La génesis puede rastrearse en el modo de concebir el museo enfatizando su dimensión utilitaria, práctica y social donde las colecciones eran interpretadas como medio para lograr una experiencia lúdica y recreativa y a su vez didáctica y educativa. Conviene recordar que en 1847 los comités de Stratford y Londres declararon monumento nacional la casa natal del dramaturgo y poeta Williams Shakespeare restaurándola según el aspecto y carácter del siglo XVI.⁹ También que la proliferación masiva de casas museos provino de Estados Unidos, sobre todo desde 1876, cuando en el marco del Centenario de la Independencia se inauguró un Museo Nacional en Filadelfia en el edificio donde se había reunido la Asamblea.¹⁰ Poco después se organizó un museo en el *Senate House* de Nueva York y en 1873 se inauguró el *Washington's Headquarters*, el cuartel de George Washington en Nueva Jersey durante 1779 y 1780. Entre 1885 y 1890 fueron agregándose dos casas históricas por año y con la llegada del automóvil el proceso se incrementó llegando al centenar hacia 1910. En Francia en cambio, con una tradición museológica estructurada en torno a colecciones artísticas, priorizando la conservación, clasificación y deleite del objeto aislado, las casas museos se incorporaron más tardíamente. Mencionemos por ejemplo la casa parisina habitada por el escritor Víctor Hugo (1802-1885), inaugurada como museo en 1902, en homenaje por el centenario de su nacimiento.



Fig. 2. Sala de San Martín del Museo Histórico Nacional, *Caras y Caretas*, n° 1130, 29 de mayo de 1920.

MUSEOS PÚBLICOS ESTATALES 1823-1943
Elaboración propia en base al corpus de investigaciones disponibles.
Se excluyen museos escolares y museos vinculados a la historia de las instituciones.

Referencias:
Museos generales
Museos vinculados a disciplinas
Museos surgidos en/vinculados a casas particulares

MUSEO	CREADO	INAUG.	SEDE/LUGAR
PÚBLICO DE BS. AS.	1823	1823	Buenos Aires
DE CORRIENTES	1852	1852	Corrientes
NACIONAL DE PARANÁ	1854	1854	Paraná, Entre Ríos
ANTROPOLÓGICO Y ARQUEOLÓGICO	1877	1878	Buenos Aires
NACIONAL DE BS AS	1884	1884	Capital Federal
GENERAL DE LA PLATA	1885	1888	La Plata, Reja , Bs. As.
POLITÉCNICO PROVINCIAL	1887	1887	Córdoba
HISTÓRICO NACIONAL	1889	1890	Capital Federal
NACIONAL DE BELLAS ARTES	1896	1896	Capital Federal
ETNOGRÁFICO	1904	1904	Capital Federal
MUSEO MITRE	1906	1907	Casa donde vivió y murió Mitre, Capital Federal
MUSEO Y BIBLIOTECA CASA DEL ACUERDO	Proyecto 1909	1937	Se reunieron los gobernadores, San Nicolás Reja , Bs. As.
MUSEO HISTÓRICO Y BIBLIOTECA SARMIENTO	1910	1911	Casa natal, San Juan
ARCAICO	1916	1916	Santiago del Estero
HISTÓRICO PROVINCIAL	1918	1919	Casa del Virrey Sobremonte , Córdoba
POPULAR DE LAS CONCHAS	1918	1918	Tigre, Reja , Bs. As.
HISTÓRICO COLONIAL DE LA PROVINCIA DE BS. AS.	1917	1923	Luján, Reja , Bs. As.
MUNICIPAL DE BELLAS ARTES	1920	1920	Rosario, Santa Fe
ROSA GALISTEO DE RODRÍGUEZ	1920	1922	Santa Fe
MUNICIPAL DE BS AS	1921	1921	Capital Federal
DE ARTE HISPANOAMERICANO.	1922	1922	Casa de Isaac Fernández Blanco, Capital Federal
PROVINCIAL DE BELLAS ARTES	1922	1922	La Plata, Reja , Bs. As.
HISTÓRICO, COLONIAL Y DE BELLAS ARTES DE LA PROVINCIA	1927	1929	Casa de la González Vedoya , Corrientes
BIBLIOTECA Y MUSEO DEL POETA ALMAFUERTE	1928	1932	Casa de Almafuerte , La Plata, Reja Bs. As.
MUNICIPAL DE BELLAS ARTES	1933	1933	Río Cuarto, Córdoba.
REGIONAL PAMPEANO	1935	1935	Santa Rosa, Territorio

HISTÓRICO PROVINCIAL MARTINIANO LEGUIZAMÓN	1936	1936	Nacional de La Pampa Paraná, Entre Ríos
DE ARTE COLONIAL	1936	1937	Residencia de los hermanos Noel, Capital Federal.
NACIONAL DE ARTE DECORATIVO	1936	1937	Residencia de la hija Errázuriz Alvear
GAUCHESCO	1937	1938	Casa de R. Guiraldes San A. de Acco , Reja , de Bs. As.
MUNICIPAL DE BELLAS ARTES	1937	1937	Tandil, Reja , Bs. As.
MUNICIPAL DE BELLAS ARTES "JUAN B. CASTAGNINO"	1937	1937	Rosario, Santa Fe
MUNICIPAL DE BELLAS ARTES Y ARTES COMPARADAS	1938	1938	Capital Federal.
MUSEO SARMIENTO	1938	1938	Capital Federal
DEL CABILDO Y LA REV. DE MAYO	1939	1939	Capital Federal
HISTÓRICO Y PROVINCIAL	1939	1939	Rosario, Santa Fe
REGIONAL URQUIZA	1939	1939	Casa de Justo J. de Urquiza, Concepción del Uruguay, Entre Ríos
HISTÓRICO PROVINCIAL BRIGADIER GENERAL ESTANISLAO LÓPEZ	1940	1943	Casa De los Diez de Andino, Santa De
DE LA PATAGONIA	1940	1940	Bariloche, Río Negro
REGIONAL. PARQUE "LOS LIBRES DEL SUR"	1940	1940	Dolores, Reja Bs. As.
HISTÓRICO MUNICIPAL "BRIGADIER JUAN MARTÍN DE PUEYRRÉDON"	1940	1941	Quinta de Juan M. de Pueyrrédon, San Isidro, Reja Bs. As.
PAMPEANO. PARQUE "LOS LIBRES DEL SUR"	1941	1941	Réplica. Casa de postas de Juan M. de Pueyrrédon, Chascomús, Reja Bs. As.
HISTÓRICO, COLONIAL Y DE BELLAS ARTES	1942	1942	Salta
CASA HISTÓRICA DE LA INDEPENDENCIA	1943	1943	Casa de Bazán de Laguna, Tucumán
HISTÓRICO DE LAS CAMPAÑAS AL DESIERTO	1943	1943	Trenque Lauquen, Reja Bs. As.
HISTÓRICO MUNICIPAL	1943	1951	Bahía Blanca, Reja Bs. As.

Figs. 3A y 3B. Cuadro. Museos públicos estatales 1823-1943. Elaboración propia en base al corpus de investigaciones disponibles.

Recogiendo la dimensión educativa del museo y la biblioteca, entre 1906 y 1911, políticos y referentes culturales de la Argentina instalaron el Museo Mitre en la Capital Federal, el Museo Histórico y Biblioteca Sarmiento en San Juan y discutieron inaugurar un museo y biblioteca en la Casa del Acuerdo de San Nicolás. En otro lugar analizamos la organización de estos museos y los motivos por los cuáles no se conservaron ni exhibieron los interiores de otros inmuebles de significación para la historia de la nación como el Cabildo de Buenos Aires o la casa de la familia Bazán de Laguna donde se declaró la independencia:¹¹ el edificio capitular alojaba a los Tribunales de Justicia y había sufrido varios intentos de demolición, y el antiguo inmueble tucumano adquirido por el Estado hacia 1870, había sido derribado y en 1903 reemplazado por un templete moderno que exhibía dentro el Salón de la Jura (Figs. 4 y 5). De todos modos, la recuperación de casas inauguraba un panorama nuevo en varios sentidos. Respecto a la propuesta museográfica, intentaron recrear ambientes domésticos privados con mobiliario y disposición original para que el visitante viera cómo vivía el personaje recordado o cómo era el ambiente donde había sucedido el episodio evocado (Fig. 6). También dotaban de utilidad a los inmuebles en desuso transformándolos en museos y bibliotecas relacionadas con las figuras y hechos que evocaban. Finalmente propiciaban una interpretación sobre la historia reciente que homenajeara a próceres liberales contemporáneos destacados por su actuación en los años de la unificación nacional. Sin embargo la cuestión parecía trascender estos criterios y señalaban también una nueva concepción de museo.

En 1908 *Caras y Caretas* publicó una nota sobre “el Museo Histórico Modernista” instalado en un “almacén de comestibles y bebidas” de Buenos Aires. Se trataba de una “colección de reliquias” y “curiosidades” clasificadas por tipo donde el cronista reconocía “inequívocas señales de museo”: mueble con vitrina abarrotado de piezas señalizadas con carteles. Sin embargo la singularidad “modernista” radicaba en el ambiente doméstico que lo alojaba: detrás del despacho de bebidas de una finca no representativa de la elite, donde uno se “sentía como en su casa”, haciendo “cosas” que en otros lugares no se permitían (Fig. 7).¹²



Fig. 4. Fachada del Cabildo de Buenos Aires en 1913. En: Horacio Caride Bartons y Matías Ruiz Díaz, “Exposición ‘El Cabildo de Buenos Aires’”, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, 11 de octubre de 2016 [en línea] <http://www.iaa.fadu.uba.ar/?p=8467>



Fig. 5. Salón de la Jura en el Pabellón de la Independencia [Ministerio de Obras Públicas, 1907]. En: Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública [CeDIAP] http://cdi.mecon.gob.ar/bases/cediapi/0366/F0366-MOP/0366-00532_W.jpg

Sucedía que la reconstrucción de ambientes domésticos desarrollada en Inglaterra, Holanda, Bélgica, Alemania y Estados Unidos llegaba tardíamente a España de la mano del modernismo en momentos en que la Argentina se acercaba a la “Madre Patria” para construir un imaginario cultural de la nación en vísperas

de la celebración del centenario de la Revolución de Mayo.¹³ Es probable por ejemplo, que artistas, intelectuales, empresarios y casas comerciales locales hayan tomado conocimiento de la Exposición Hispano-Francesa que abrió en 1908 en Zaragoza para conmemorar el centenario de los Sitios de la ciudad durante la Guerra de la Independencia: la exposición de Arte Retrospectivo exhibió por primera vez mobiliario contextualizado con otros objetos, al estilo de los *museum groups* norteamericanos, componiendo narraciones con reconstrucciones de ambientes de contextos históricos imitando los primigenios *period rooms* ingleses.¹⁴ Si consideramos que en el certamen de proyectos de monumentos para España participaron artistas que por entonces esculpían obras para la Argentina,¹⁵ y que en ese año el escritor argentino Enrique Rodríguez Larreta –referente del modernismo literario hispanoamericano– publicó la novela histórica *La Gloria de Don Ramiro* donde reconstruía la vida cotidiana española del siglo xvi, no es desdeñable que se ensayaran prácticas locales de recreación de épocas pasadas mediante dispositivos “modernos”.



Fig. 6. Sala del Museo Mitre, *Visita al Museo Mitre*, s/f. Edición de La Nación.

A su vez, la visita de artistas, intelectuales y representantes del gobierno español promovió el rescate de “casas históricas olvidadas” del tiempo de los virreyes, ocupadas luego por familias criollas.¹⁶ En este contexto se conoció un proyecto de construcción de un edificio para sede de un museo histórico en Córdoba, como

consecuencia del rediseño del antiguo Museo Politécnico Provincial: el proyectista era el arquitecto húngaro Juan Kronfuss, instalado poco antes en Buenos Aires, de afianzada relación con el polifacético gobernador de Córdoba Ramón J. Cárcano, conocedor de los museos europeos y vanguardista en ensamblar historiografía e intervención museológica.¹⁷ Una nota publicada en el diario *Los Principios* en enero de 1913 explicaba que el edificio reconstruiría la arquitectura de la antigua Córdoba incorporando motivos de los principales edificios, desde la casa de Sobremonte hasta los templos jesuíticos y la catedral. Se incluiría un patio central con figuras y plantas que se usaban en la época colonial en torno al cual se organizarían salas para exhibir colecciones históricas; también se reconstruirían ambientes de época, como una botica, un comedor y una cocina. Ana Clarisa Agüero señala que la integración selectiva de motivos coloniales respondía a las disposiciones europeas que habían formado a Kronfuss y que Cárcano conocía.¹⁸ Agreguemos el impacto de noticias sobre museografía contextualizada: la Exposición de Mobiliario Español organizada en 1912 en el palacio del Marqués de Salamanca en Madrid;¹⁹ y los lineamientos en la británica *The Museums Journal* incentivando a las galerías de arte a implementar *period rooms* para escenificar la historia. En este marco, el proyecto de Kronfuss para Córdoba era congruente pero doblemente audaz: no solo proponía construir un edificio nuevo sino también diseñarlo con características de *revival* historicista que contemplara, a su vez, la reconstrucción de ambientes.

El edificio para el Museo Histórico de Córdoba no se construyó pero fue la primera elaboración de inspiración colonial en el país; a su vez sentó las bases del museo “colonial” que se instalaría años después bajo el impulso de Deodoro Roca y los fundamentos conceptuales de la corriente arquitectónica neocolonial que desarrollarían Kronfuss y Martín Noel entre 1914 y 1920.²⁰ Además, plasmó las zonas de contacto entre una concepción de museo erudito y otra moderna de giro culturalista para atraer a un público amplio mediante la escenificación de la historia. Finalmente sustentó experiencias plasmadas de manera paralela durante 1914 y 1915 que impactarían luego en expresiones culturales de envergadura fuera de la provincia: el proyecto de conservación de monumentos presentado a

la legislatura provincial y la inauguración de las Salas de Pintura y Esculturas y del Taller de Encajes y Tapices Coloniales vinculados al Museo Provincial. Agüero sostiene que esta última iniciativa estatal es reveladora porque reposó en fórmulas historiográficas sobre el pasado, expresó las inquietudes conservacionistas de una porción de la élite y definió un sustrato “popular” pasible de ser reconducido a los consumos de la élite, lo que requirió que ella valorizara parte del legado material de la Colonia.²¹ En efecto, los fundamentos culturales de la iniciativa direccionaban hacia el pasado representado por la evocación regionalista de lo colonial, pero también hacia el futuro, articulando la fabricación artesanal - un tipo de producción popular con capacidad de insertarse en las expresiones “cultas” de las artes decorativas - con un propósito pragmático, económico y social.



Fig. 7. Don Ángel Porretti en el interior del museo histórico modernista instalado en el despacho de bebidas de su casa, *Caras y Caretas*, n° 494, 21 de marzo de 1908.

Esto amalgamaba a referentes de la intelectualidad local y mostraba puentes comunicantes con tradiciones culturales británicas y ruskinianas de las que se nutrían, donde las artes, las exhibiciones y los museos eran concebidos como instrumentos educativos de avanzada para los sectores populares.²²

Exaltación de la propiedad privada y multiplicación de casas museo

En tiempos de guerra mundial, la recuperación local de la tradición hispano-colonial fue impulsada por *Plus Ultra*, suplemento mensual

ilustrado de *Caras y Caretas* que empezó a publicarse en marzo de 1916, fundado por el dibujante y pintor español Manuel Mayol con el nombre que era el lema de España. La revista divulgó a los principales intelectuales, artistas y escritores del modernismo hispanoamericano mientras promovió secciones dedicadas a recopilar y describir fotográficamente las casas museo de coleccionistas argentinos. En 1916 el poeta madrileño Santiago E. Dupuy de Lome se ocupó de las colecciones de porcelanas, armas y cuadros de Dardo Rocha, José Ignacio Garmendia y Lorenzo Pellerano que formaban parte de la disposición del mobiliario de los salones palaciego y señoriales mediante el cual se recreaba el gusto por el abolengo y la tradición hispana (**Fig. 8**).²³ En 1917 la revista sumó otra sección a cargo del poeta, ensayista e historiador del arte granadino Antonio Pérez Valiente que describía las habitaciones de las casas: la primera crónica se ocupó de la casa museo del coleccionista de arte Isaac Fernández Blanco y destacaba la sensación del visitante de sentirse “transportado a otra época” ya que sus salas conservaban “el prestigio evocador” de las tertulias que ilustraban las crónicas de los tiempos del virreinato, diferenciándola de “la rigidez” que caracterizaba a los museos tradicionales (**Fig. 9**).²⁴

Argumentos similares se repetían en otras crónicas señalando la “renovación y depuración” del gusto artístico local “buscando sobre todo los muebles coloniales” y no los “frívolos y elegantes del siglo xviii francés”.²⁵ El análisis del contenido de los dos primeros años de la publicación, de las temáticas, colaboradores y entrevistados evidencia el interés por alcanzar el objetivo planteado por Enrique Larreta en 1917: volver la mirada a la España de ayer y convocar arquitectos y pintores para organizar exposiciones de muebles, antigüedades, cerámicas y objetos relacionados con la industria española.²⁶ El escritor conocía los resultados de estos eventos: en la madre patria la Exposición de Mobiliario de 1912 había sido concebida como entretenimiento culto para poner en conocimiento “del vulgo” el arte reunido por la nobleza; además dinamizó la mueblería dado que los jóvenes artistas copiaron las cosas reunidas para imitarlas mezclándolas con estilos modernos.²⁷ Estas prácticas articularon las nuevas tendencias de museografía “modernista” instrumentada para promover la “evocación”: el referente de este

tipo de propuestas era el Comisario Regio en Turismo Benigno de la Vega Inclán, quien entre 1905 y 1912 había recuperado e instalado la Casa Museo del Greco en Toledo y la Casa de Miguel de Cervantes Saavedra en Valladolid.²⁸ Es probable que estas noticias cruzaran el Atlántico a través de José Ortega y Gasset, quien en 1916 visitó varias ciudades de la Argentina, incluida Córdoba. La reproducción fotográfica de colecciones, museos privados y salones “coloniales” en *Plus Ultra*, conectaba a los lectores con la museografía europea y el modernismo hispanoamericano, en un contexto en donde los museos públicos argentinos se enmarcaban en la concepción tradicional. Alguna excepción merecía el Museo de La Plata que, a tono con la tradición de los museos de historia natural y al trabajo de los taxidermistas, incluía ejemplares de fauna extinguida y actual.²⁹



Fig. 8. Salón Carlos III, Casa de Dardo Rocha, *Plus Ultra*, n° 1, marzo de año 1916.



Fig. 9. Interior de la casa de Isaac Fernández Blanco, *Plus Ultra*, n° 10, febrero de 1917.

Pero las innovaciones técnicas y arquitectónicas generaban resquemores en quienes intentaban delimitar los alcances del “modernismo”, que los diccionarios definían como afición “excesiva” a lo moderno.³⁰ Algunos lo concebían como “falso progreso” y exceso de intervención en espacios que deberían conservarse como “encantos” de la tradición.³¹ Otros destacaban lo didáctico pero denunciaban los errores históricos que traía aparejado. En 1918 por ejemplo, un periodista pidió acondicionar el humilde museo que el coleccionista Agustín Gnecco tenía en su casa de San Juan y construir “casitas tipo colonial” con muebles de época “y sus habitantes vestidos como entonces”; señalaba que en Europa se construían aldeas feudales “copiadas” de las medievales y se preguntaba por qué no hacer “reconstrucciones históricas” en la Argentina para enseñar “las costumbres veneradas de los antepasados”.³² Un mes después profundizó su propuesta criticando la defectuosa exhibición del Museo Sarmiento inaugurado en 1911 en la casa natal del prócer: señalaba que no conservaba muebles originales y que se falseaba la historia mostrando que la familia no era humilde.³³ Según su opinión la casa había sido afectada por el “modernismo” y el “error histórico” que se manifestaba en el piso de tablas de pino lustradas, los muebles barnizados y “firuleteados” y la cama de estilo fabricada con madera fresca (**Fig. 10**). Aconsejaba al gobierno que devolviera a la casa el aspecto que tenía en 1811, que la amueblara con los legítimos útiles de la familia o los reemplazara “con otros de la época”. Para el periodista un “museo de veras” era entonces un lugar que representara e interpretara un relato, que reconstruyera ambientes domésticos como lo hacían los museos privados que exhibían las revistas o que mediante su arquitectura y puesta museográfica recordara el pasado con finalidad didáctica.³⁴ En la Argentina la casa de Mitre mantenía la originalidad de 1906; la de Sarmiento en cambio, debido a su modernismo y falsedad histórica, quedaba a medio camino entre museo tradicional y casa museo mal reconstruida.

También se empleaban figuras de cera, más cercanas al ámbito del espectáculo que a lo erudito y científico para suscitar la evocación histórica. En Buenos Aires podían verse en las vidrieras de la londinense *Casa Harrods* instalada en 1914, exhibidas como personajes reales vestidos a la moda europea, como en el famoso museo parisino de *Madame Toussoud*.

Sin embargo el Comisionado Escolar de Tigre, Enrique Udaondo, no tuvo reparos en trasladar este dispositivo al Museo Popular que instaló en un pequeño salón municipal donde colocó un maniquí uniformado.



Fig. 10. Interior de la casa natal de Sarmiento, *Caras y Caretas*, n° 1015, 16 de marzo de 1918.

La difusión del americanismo y el hispanismo modernista impactó en la organización de exposiciones y nuevos museos. En Rosario, una ciudad desprovista de pasado colonial, se incluyeron Salones de Arte Retrospectivo donde los coleccionistas locales mostraban, entre la preeminencia del arte europeo, pintura, imagerie y platería colonial de los siglos xvii y xviii.³⁵ Córdoba y Luján en cambio “redescubrían su era colonial”:³⁶ en el primer caso se descartaba la construcción de un edificio nuevo y se gestionaba arrendar al Banco El Hogar Argentino la “Casa del Virrey” –habitado por el Gobernador de Córdoba del Tucumán, Rafael de Sobremonte entre 1783 y 1797– para alojar un museo histórico-colonial. En Luján se delineó un proyecto nuevo que además de centrar su atención en el edificio, proponía otros aditamentos. A fines de 1917 el Gobernador José Luis Cantilo estableció la restauración del antiguo edificio capitular de la Villa donde funcionaba la cárcel para alojar el Museo Histórico y Colonial de la Provincia de Buenos Aires.³⁷ El decreto destacaba el “puro estilo colonial” de su arquitectura, la ubicación y disposición interna, adaptables para sede de Museo. En febrero de 1918 se designó a Martín Noel para proyectar y presupuestar las modificaciones y reparaciones necesarias. Por entonces Noel y Kronfuss estaban desarrollando los fundamentos teóricos del estilo arquitectónico neocolonial que reivindicaba la

autenticidad de las expresiones hispanoamericanas valorizando la fusión de elementos criollos y españoles; pero en lo que atañe a la intervención sobre los edificios, significaba “recrear” las formas antiguas y no “reconstituirlas” según planos originales.

Los museos históricos y coloniales de Córdoba y Luján se consolidaron sustentados en intereses y aficiones de políticos e intelectuales que interactuaban en los mismos ámbitos. De ahí sus elementos comunes, que recordaban a Sobremonte a través de los edificios. Mientras en Córdoba se gestionaba el arriendo de la Casa del Virrey para sede del Museo, en Luján se autorizaba la compra de la “otra” Casa del Virrey: una finca del siglo xviii lindera a la casa capitular que en 1806 había alojado a Sobremonte en su retirada hacia Córdoba (**Fig. 11**).

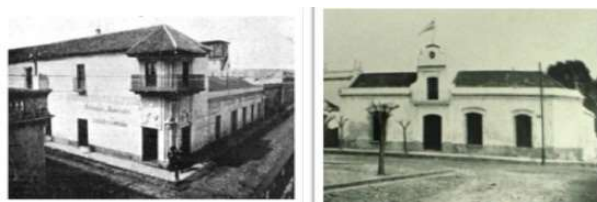


Fig. 11. Fachadas de las Casas del Virrey Sobremonte en Córdoba y Luján, *Caras y Caretas*, n° 115, 15 de diciembre de 1900.

Sumado a la difusa noción de modernismo se ensayaban categorías y clasificaciones para distinguir la tipología y naturaleza de los museos de reciente formación. En abril de 1918 por ejemplo, *Plus Ultra* anunciaba que la Casa del Virrey pasaría a ser “Museo Nacional” cuando se trataba de un museo provincial.³⁸ Un año después los diarios locales *La Tribuna* y *La Voz del Interior* informaban la inauguración de la “Casa Colonial”.³⁹ Mientras tanto su director, el coleccionista e historiador colonialista Pablo Cabrera, diferenciaba el edificio del “museo”, entendiéndolo como una “categoría”.⁴⁰ Incluso hasta 1925, cuando la propiedad fue comprada por la provincia, documentos oficiales y crónicas periodísticas definían la institución como Casa Colonial o Casa del Virrey Sobremonte y no como museo, aún cuando el proyecto museográfico precedía al interés por el inmueble.⁴¹

Lo que atraía al público masivo no eran tanto los museos públicos como las refinadas colecciones y mansiones privadas que recreaban ambientes

coloniales. En 1919 Alejandro Christophersen – referente del eclecticismo arquitectónico y autor de las refacciones de la casa colonial de Fernández Blanco– daba indicios sobre estas preferencias: “hacer arte colonial” no consistía en “copiar” los errores e imperfecciones de los restos de una época “relativamente atrasada”, sino en adaptarlos a otras civilizaciones y progresos.⁴² La copia interesaba para la dimensión arqueológica o el museo de arte retrospectivo, pero la casa moderna debía tener otras aspiraciones de confort, progreso y estética. Además confirmaba que la idea provenía de los norteamericanos, que mediante el *Mission Style* habían separado “lo bueno y lo lógico” de la arquitectura jesuita agregando “los encantos de todos los progresos y las comodidades de nuestra época”. La explicación permitía entender el desarrollo de una concepción moderna y pragmática de museo en donde la reconstrucción de ambientes domésticos era concebida como instrumento didáctico ilustrativo de los modos de vida.

Al masificarse la tendencia a acudir a fabricantes locales y a tiendas comerciales para apropiarse de los signos de distinción de la alta sociedad, aumentaron las críticas a la “recreación de ambientes coloniales”. El escritor Alberto Gerchunoff por ejemplo, señalaba de manera irónica la causa de la multiplicación de mueblerías que ostentaban en sus escaparates mobiliario de “genésico estilo antiguo”: “un día averiguó el público que Enrique Larreta instaló en Belgrano una casa de tipo arcaico con ornamentos adecuados, lienzos viejos, vargueños clásicos y herrajes procedentes de nobles casonas de España. Una semana después, Buenos Aires despertó con sueños coloniales”.⁴³ En efecto, los lectores de *Plus Ultra* conocían la casa de Larreta reseñada por Martín Noel; de ahí que mucha gente se había apoderado de la “manía restauradora” imitando lo que no comprendía y aceptando la imposición del comercio. Gerchunoff admitía que el mobiliario anterior al predominio del “estilo antiguo” era “anárquico y feo”, pero en vez de optar por la simpleza de “lo colonial y antiguo efectivo”, se había caído en el “grotesco” sin entender que lo esencial de la mueblería residía en su “adaptación a la clase social que la habita”.

La amplificación de la oferta no era ajena a los intereses de los coleccionistas de arte vinculados a las empresas importadoras y tiendas

comerciales, ávidas de tributar sus ganancias a las casas matrices europeas: vale señalar por ejemplo, que los principales auspiciantes de *Plus Ultra* eran *Casa Harrods* y *Nordiska Kompaniet*, cuyos directivos locales tenían vínculos estrechos con Rodríguez Larreta y Antonio Pérez Valiente de Moctezuma. Los grandes almacenes de Estocolmo de la empresa sueca Nordiska habían abierto en 1915 y poco después se expandieron por Moscú, San Petersburgo, Nueva York y Buenos Aires donde se dedicaron a diseñar muebles de estilo.⁴⁴ Por otro lado, *Harrods* promovía la oferta de todo tipo bienes de consumo destacando que era la única en Sudamérica que permitía “circular por sus amplios salones sin ser molestado con preguntas sobre el artículo deseado”, además de brindar comodidades para la permanencia como salón de té, lectura, descanso, conversación, teléfono y correo.⁴⁵ Mientras lo original se devaluaba, el mercado local posibilita lo inverosímil: conseguir antigüedades sin salir del país, asistir a una *rendez-vous social* sin pertenecer al ambiente o contratar profesionales para idear una casa de estilo sin abolengo (**Fig. 12**).⁴⁶



Fig. 12. Vista del comedor de la casa de Juan Nelson, acondicionada por profesionales locales, *Plus Ultra*, n° 30, octubre de 1918.

La tendencia a imitar manifestaciones culturales en boga en Estados Unidos y Europa era creciente. En 1920 *Plus Ultra* describió e ilustró casas relacionadas con figuras de renombre del ámbito de la cultura y la política internacional. La crónica más relevante era la del Marqués de la Vega Inclán sobre la adquisición de la casa de Valladolid donde había vivido Miguel de

Cervantes Saavedra: relataba la forma de concretar un proyecto en el que había intervenido de manera directa y explicaba cómo, desde una concepción modernista, había transformado una “habitación desnuda”, rodeándola de “elementos” que “daban vida” al homenaje.⁴⁷

A estas propuestas se sumaban exposiciones de arte y mobiliario y representaciones teatrales de cuadros históricos españoles que inspiraban a artistas, arquitectos e intelectuales argentinos.⁴⁸ La atracción por el elemento gráfico sobre usos y costumbres del pasado articuló y acompañó el proceso de incorporación de los escenarios domésticos privados a los espacios públicos.⁴⁹ En Buenos Aires se vio reflejado en la transformación de la mansión de Isaac Fernández Blanco en museo municipal. Luego de ser donada por su propietario, la casa alojó un Museo de Arte Hispanoamericano inaugurado el 25 de mayo de 1922 por el flamante intendente Carlos Noel, hermano del arquitecto.⁵⁰ Era una nueva iniciativa estatal para educar a las masas; para Clemente Onelli también refutaba la “blasfemia marxista” de que la propiedad privada era un robo, convenciendo al vulgo de que era “trabajo acumulado” que excluía “ocios y despilfarros”.⁵¹

De lo privado a lo estatal. La recreación de ambientes en los museos.

En 1922 Ortega y Gasset solicitó al público selecto que cooperara con el Museo del Romanticismo que Inclán organizaba en Madrid para promover el turismo: señaló “las dos maneras antagónicas, erróneas y estériles” mediante las cuales progresistas y reaccionarios pensaban el pasado y recordó las ventajas del “sentido histórico” para aunar el presente con un pasado inofensivo e incapaz de intervenir en los problemas de actualidad.⁵² El desafío era avanzar en la conquista “del sentido estético del vivir” transformando al público en “especialista en vidas”: abandonar el cientificismo y reorientar los modos de relacionarse con la historia en función de las reglas, preceptos y técnicas de la modernidad para lo cual proponía “museos modernistas” capaces de “recrear” las vidas pasadas despertando emotividad, fantasía y sentimiento. Las noticias sobre la organización del Museo del Romanticismo llegaron a Buenos Aires a través de *Plus Ultra*, mediante el literato español afincado en Buenos Aires José María

Salaverría, quien añoraba esos años “apasionados” e “idealistas” y esa “corriente espiritual arbitraria”, “confusa”, “caótica” y con “excesiva dimensión del gesto”, catapultada por el “positivismo”.⁵³ Veremos que no era el único que proyectaba museos experimentales y modernos para una época que también en la Argentina era percibida como contradictoria.

Cuando Cantilo asumió por segunda vez la gobernación bonaerense, prometió continuar el proyecto trunco de Museo Histórico y Colonial en el restaurado edificio capitular de Luján. Convocó a un intelectual de la antigua comisión administradora, Enrique Udaondo vinculado a un amplio y diverso conglomerado de asociaciones e instituciones que iban desde el catolicismo, el sistema escolar, la investigación histórica, el coleccionismo y los museos, al teatro nativista y los círculos tradicionalistas. La excepción eran los claustros universitarios, donde nunca se involucró.

El Museo Histórico y Colonial de la Provincia de Buenos Aires abrió sus puertas bajo dirección de Udaondo el 12 de octubre de 1923. Evocaba el legado hispano y la época virreinal, pero también aspectos de la vida social y cultural de la Argentina hasta las postrimerías del siglo XIX, lo que lo asemejaba al Museo del Romanticismo madrileño. Tenía además, otras similitudes: era relativamente pequeño y la mayor parte de las piezas habían sido donadas por Udaondo y coleccionistas adinerados; y sin ser casa-museo, combinaba la exhibición tradicional con algunos montajes contextuales con diferentes tipos de objetos referidos a un mismo acontecimiento o época pasada. Así se presentaba la Sala Capitular, los patios historicistas y la Sala General Paz donde en 1924 se ubicó la cama y la mesa utilizada por José María Paz durante su cautiverio en el Cabildo. La innovación radical se produjo el 12 de octubre de 1925, cuando inauguró la Sala del Gaucho y los calabozos que por primera vez exhibían “gauchos” modelados en cera, de tamaño natural, para realzar la representación de las diferencias sociales. Acompañando las estanterías y paredes con objetos de uso campero, la Sala del Gaucho exponía una vitrina con un maniquí que personificaba a un capataz de estancia de 1870 ataviado con prendas de campo, junto a un caballo embalsamado. El calabozo en cambio, representaba el ambiente carcelario con un maniquí de un “paisano en el

cepo”, en el suelo, con vestimenta típica, evocando a gauchos famosos caídos en desgracia con la ley: fue el primer *period-rooms* instalado en un museo histórico local recogiendo experiencias mundialmente famosas (Fig. 13). Pero debido a la estrechez de relaciones entre un círculo más o menos estable de periodistas, literatos, coleccionistas e intelectuales argentinos y españoles, era evidente el intento de imitar proyectos de vanguardia de la “madre patria”.⁵⁴ Además, las figuras de cera podían adquirirse ahora en el mercado local, perfeccionando las imágenes de las casas museos que circulaban en las revistas: permitían escenificar ambientes que daban la sensación de trasladarse en el tiempo, articular la “alta cultura” con la “cultura popular” y vincular el folclore para infundir valores nacionalistas y católicos.



Fig. 13. Calabozo del Museo de Luján. Museo de Luján. Museo Colonial e Histórico de la Provincia de Buenos Aires, *Guía Descriptiva Ilustrada*, Buenos Aires, Talleres Gráficos San Pablo, 1942.

En 1926 el Museo de Luján incorporó nuevos espacios y una docena de maniqués que ilustraban la diferencia entre los ambientes domésticos del pasado en los sectores populares y en las clases acomodadas: una paisana moliendo maíz daba realismo a la reconstrucción del rancho pampeano y una decena de muñecos representaban a hombres y mujeres en la Sala de Modas Porteñas. Este *period room* que introducía a las mujeres en las costumbres refinadas de la elite, se transformó en el mayor atractivo: un cordón impedía que el público interactuara en la escena, articulando la disposición del ambiente con la ubicación, posición y presentación del mobiliario y los maniqués, vestidos con alto grado de detalle (Fig. 14).

Hacia mediados de 1920 la “museografía de conjuntos” fue incorporada también en museos de Antropología y de Historia Natural,⁵⁵ y diferenciaba al Museo de Luján del Museo Histórico Nacional, que continuaba presentando objetos descontextualizados de la Revolución de Mayo y las Guerras de Independencia. El de Luján en cambio, más dinámico y ecléctico, incluía *period rooms* sobre épocas imprecisas, incluso contemporáneas, dependiendo del tipo de colecciones que las familias acaudaladas cedieran al Museo. En 1927 y 1928 por ejemplo, incorporó la Sala Josefina Mitre de Caprile donde exhibía el dormitorio de la extinta sobrina de Bartolomé Mitre; también la Sala Ricardo Güiraldes que reconstruía la sala de trabajo del recientemente fallecido autor de la novela *Don Segundo Sombra*. Aunque era un modo práctico de homenajear a los muertos destacados y ofrecer a las familias un lugar prestigioso donde depositar muebles en desuso, también transformaba los espacios domésticos privados en ambientes observados y transitados por los visitantes, generadores de empatía emotiva, experiencias y sugerencias colectivas en un contexto recreativo y lúdico. Como vimos, estas traslaciones no eran extravagantes en la museografía internacional: en 1909 una habitación de la mansión de un aristócrata berlinés pasó al *Kaiser Friedrich Museum* de Berlín y hacia 1920 eran habituales en los museos de pequeña escala organizados en las comunidades norteamericanas.



Fig. 14. Sala de Modas Porteñas del Museo de Luján. E. F. Sánchez Zinny, *Catálogo del Museo Colonial e Histórico de Luján*, Editorial El Arte, Buenos Aires, 1933-1934.

La emotividad se incrementaba si la arquitectura del monumento-museo se incorporaba al *entorno*, contribuyendo a

musealizar la ciudad. En Luján era relativamente sencillo: los rasgos arquitectónicos neocoloniales del edificio capitular y su ubicación en el casco antiguo propiciaron su temprana inclusión como parte de la recreación escenográfica del “asentamiento histórico” de la villa: ello permitió a la dirección del Museo realizar “representaciones escénicas” en ocasión de fiestas cívicas y populares imitando las *kermeses* norteamericanas o los espectáculos montados en ciudades y pueblos antiguos de Europa.⁵⁶ Pero en la Argentina de la década de 1920, la inclusión de edificios de museos como parte de la escenografía urbana evocativa era incipiente. En este marco se destaca la particularidad de los proyectos vinculados al escritor Ricardo Rojas y al arquitecto Ángel Guido. El primero, de 1925, propuesto por el historiador Dr. Calixto Lassaga y el coleccionista Dr. Antonio Cafferata –avalado por la Municipalidad de Rosario y el gobierno de Santa Fe para conmemorar “los dos siglos del surgimiento de la ciudad”– proponía construir un complejo museográfico de inspiración Euríndica, con una sección para Museo Municipal de Bellas Artes y otra para un museo de tipo ecléctico, zoológico, étnico, arqueológico, colonial-histórico, que enraizara en el entorno urbano.⁵⁷ El segundo, de 1927, elaborado por Rojas, quien contrató a Guido para construir una casa colonial andaluza como sede de su vivienda porteña. Si bien esta última idea se inspiraba en experiencias locales e internacionales conocidas –la visita de Rojas a la casa museo del dramaturgo francés Víctor Hugo– interesa la intención de reponer en Buenos Aires la fachada de la Casa Histórica de la Independencia. La novedad radicaba en los efectos “de fantasía” y “sugestión” provocados por la elección del inmueble seleccionado para replicar: en un contexto en donde las propuestas museográficas giraban en torno a la reconstrucción de ambientes y asentamientos históricos, se trataba de una fachada que el imaginario reconocía como artificialmente implantada en Buenos Aires y que tampoco podía ver en Tucumán dado que la original había sido demolida veinticinco años antes.

Gómez Martínez señala que a finales de los años veinte y sobre todo durante la década de 1930 tanto la Asociación Americana de Museos –a través de la figura de su presidente el norteamericano Laurence Vail Coleman– como los foros y organismos internacionales surgidos

en la posguerra jugaron un rol fundamental en el proceso de absorción de pautas renovadoras anglosajonas en la tradición museológica europea modelada por Francia. El incremento de esta permeabilidad se corrobora también en la Argentina, luego de que Coleman recorriera el país en el marco de un viaje para conocer los museos sudamericanos: la visita del norteamericano impactó en el Museo de Luján ya que luego de 1927 su director no perdió ocasión de repetir las palabras con las que había caracterizado al instituto –“un museo muy criollo y de vida activa”–destacando la “orientación moderna” de anteponer la “parte gráfica” con finalidad educativa.⁵⁸ Por ello durante la década de 1930 el Museo consolidó su sello distintivo, los *period rooms* que Udaondo castellanizaba como “escenas objetivas” y “reconstrucciones históricas” incluso para homenajear a líderes políticos contemporáneos vinculados al nacionalismo católico y para modelar la memoria colectiva del pasado reciente.⁵⁹ También perfeccionó los festejos populares y desfiles retrospectivos con reconstrucciones teatrales de estampas históricas y religiosas de raigambre hispana, que trasladó a las calles porteñas.⁶⁰ No es casual que en 1935 el Museo Histórico Nacional incorporara su primer *period room* en homenaje a José de San Martín: la sala-dormitorio reconstruida con los muebles originales del recinto de Boulogne Sur-Mer, como se hallaba el día del fallecimiento del prócer.

El éxito de asociar la divulgación de la historia a la industria del entretenimiento y el espectáculo requería de mecenas que supieran “interpretar” los beneficios del proyecto, lo que no siempre sucedía. Durante 1932 y 1933 por ejemplo, se debatió y sancionó una ley que establecía que el edificio del Cabildo de Buenos Aires fuera declarado monumento para restaurarlo y trasladar allí algunas colecciones del Museo Histórico Nacional. Pero la ausencia de financiamiento público y el litigio entre Estado Municipal y Nacional para restaurarlo alejaron el interés privado y la ley no logró materializarse. Diferente era la situación del Museo de Arte Colonial organizado en la mansión porteña que en 1936 los hermanos Carlos y Martín Noel donaron a la municipalidad, o del Museo Nacional de Arte Decorativo con sede en la residencia de Josefina de Alvear y Matías Errázury adquirido en el

mismo año por el Estado Nacional: eran “palacios modernos” diseñados por arquitectos y firmas comerciales, centro de atención de *marchands*, coleccionistas y expertos en galerías y museos americanos y europeos, que además había sido objeto de crónicas en revistas y prensa de época y que ahora los visitantes podrían recorrer y no solo ver en fotografías.⁶¹

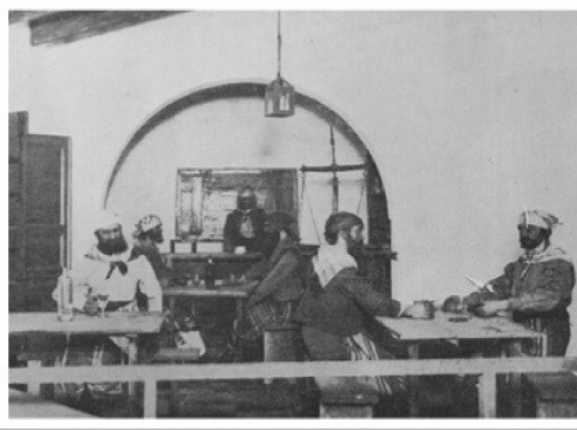


Fig. 15. Pulpería recreada del Museo Gauchesco, *Álbum y Guía Descriptiva del Parque Criollo “Ricardo Güiraldes” y del Museo Gauchesco de la Provincia de Buenos Aires*, La Plata, Taller de Impresiones Oficiales, 1939.

La articulación de la enseñanza de la historia con los museos y el ocio también posibilitaba promover el turismo regional en un contexto de ampliación de redes camineras y expansión del automóvil. Para ello Udaondo diseñó emprendimientos museográficos innovadores en el interior de la provincia de Buenos Aires. Intervino en el montaje de la Casa del Acuerdo de San Nicolás adquirida por el gobierno nacional, inaugurada en 1937. También, bajo la órbita del gobierno provincial, en 1938 inauguró un Museo Gauchesco en la estancia La Blanqueada, en San Antonio de Areco, propiedad de la viuda de Ricardo Güiraldes, que ahora se transformaban en Parque Criollo con arroyos, estanques, flora y fauna autóctona.⁶² Fue un emprendimiento innovador en varios sentidos: por primera vez se recreaba un ambiente de ficción, en este caso narrado en *Don Segundo Sombra* y era el único museo que a excepción de Luján incluía maniqués en las *period rooms* diseñadas dentro de la pulpería recreada (**Fig. 15**). También proponía una interpretación local de las variantes alemanas y estadounidenses de los museos al aire libre característicos de los países escandinavos: procuraba conservar, utilizar o reconstruir

edificios, entornos y emplazamientos naturales concibiéndolos como unidades ensambladas y partes constitutivas de un “museo a cielo abierto” orientado a testimoniar la historia común de la población, el folclore, el arte, el ámbito laboral y las tradiciones populares locales y regionales.⁶³ Proyectos similares se materializaron bajo dirección de Udaondo en Dolores y Chascomús: museos regionales en parques que recordaban los levantamientos de los propietarios rurales y comerciantes del sur de la provincia de Buenos Aires contra Juan Manuel de Rosas, en 1839.⁶⁴



Fig. 16. Fachada de la Casa Histórica recién construida, “La Casa Histórica volvía a su cara de 1816”, *La Gaceta*, 25 de septiembre de 2018.

En la Argentina la recreación de ambientes como dispositivos de puesta museográfica se institucionalizó con el nacionalismo propiciado por la guerra, cuando funcionarios e intelectuales del ámbito internacional accionaban para conservar restos materiales amenazados, e historiadores locales intervenían centralizadamente en las estructuras estatales. En 1938 se organizó la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos dependiente del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, integrada por notables de la historia y la cultura. La entidad dirigida por Ricardo Levene diseñó un proyecto orgánico de enseñanza de la historia patria basada en la identificación y restauración de edificios de valor histórico: la mayor ambición fue reconstruir el Cabildo porteño y la Casa de la Independencia según las características de 1810 y 1816.⁶⁵ En 1939 el primero se transformó en sede del Museo Histórico del Cabildo y la Revolución de Mayo donde la Sala Capitular recreaba el ambiente de la época con piezas y mobiliario comprado, fabricado o trasladado del Museo Histórico Nacional. Respecto a la casa

tucumana, Mario Buschiazzo, Martín Noel y Ángel Guido dirigieron la demolición del Pabellón de la Independencia y la reconstrucción de la estructura antigua (**Fig. 16**). También restauraron el Salón de la Jura, pero al no contar con objetos vinculados a 1816 que dieran forma a un “Museo del Congreso de Tucumán”, en 1943 inauguraron una exhibición que recreaba un domicilio familiar de tiempos de la independencia con mobiliario provisto por hogares tucumanos.

Para 1943 el Museo de Luján lideraba la afluencia de público seguido por el Museo del Cabildo y la Casa de la independencia.⁶⁶ Pero podían visitarse 40 museos estatales de los cuales más de la mitad se habían inaugurado en los últimos 8 años con gran incidencia de las casas particulares (**Fig. 3a y 3b**). También las colecciones privadas de los “hogares tradicionales” y los *period rooms* se incorporaron a nuevos espacios expositivos: el Museo Histórico Provincial con sede en Rosario por ejemplo, las incluyó en la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo de 1941 curada por Ángel Guido.⁶⁷ Los espacios domésticos privados finalmente se “estatizaron”: narraban la vida de los grupos dirigentes y en algunos casos se explayaban también sobre la percepción que estos tenían sobre la vida de los sectores populares.

Conclusión. La hibridez del museo modernista.

Durante la primera década del siglo xx afloraron percepciones de diferenciación entre los espacios museográficos eruditos centrados en la clasificación y estudio de objetos descontextualizados y aquellos alojados en casas y entornos domésticos que ofrecían un relato visual, moderno y didáctico a través de exhibiciones narrativas. La atracción por los segundos promovió el diseño de proyectos museográficos evocativos mediante la inclusión de arquitectura, objetos y habitaciones de época en edificios antiguos convertidos en museos estatales, induciendo también la transformación de la casa de un coleccionista todavía vivo, en museo orientado al arte hispanoamericano. En las décadas de 1920 y 1930 las habitaciones domésticas se incorporaron progresivamente a otros museos y la teatralización histórica se trasladó desde los espacios de sociabilidad de la elite a los ambientes callejeros. Hacia 1940 el

Estado adquirió propiedades particulares que transformó en museos con forma de “casa de ricos”, acogiendo una narrativa que diluía los límites entre ficción y realidad y que estimulaba la construcción de imaginarios sociales sobre los hechos del pasado y sobre posibilidades e itinerarios presentes y futuros.

Estas transformaciones respondían a criterios de exhibición y a tradiciones museológicas desplegadas en el ámbito internacional: los museos decimonónicos argentinos modelaron sus estructuras sobre cánones franceses y españoles que priorizaban la conservación e investigación de colecciones; las casas museo en cambio, sobre un modelo más pragmático de matriz anglosajona y liberal que interpretaba a los museos como instrumentos sociales de uso educativo vinculados al entretenimiento. El traslado de conjuntos de época y modos narrativos de los domicilios privados a los museos públicos nacionales podría ser indicio, entonces, de los primigenios modos de imbricación de experiencias y concepciones sajonas con aquellas de artistas, intelectuales y promotores culturales locales que miraban a Europa mediante lentes españoles.

El proceso involucró también la versatilidad de intereses y prácticas de las elites locales en espacios y contextos sociopolíticos y económicos concretos. Los sectores dirigentes se celebraron

a sí mismos mediante la exhibición de la casa como artefacto moderno: diseñaron museos personales mientras patrocinaron la organización de museos públicos transfiriendo fragmentos de materialidades representativas de la “alta cultura” a la esfera estatal. En los años veinte estimularon además la producción, circulación y consumo de un conjunto cada vez más amplio de artefactos vinculados a modelar el gusto y los modos de habitar, regulando los mecanismos de diferenciación social sustentados en la posesión de bienes materiales. En la década de 1930 delinearón las propuestas y los objetivos de los museos, incrementando su dimensión utilitaria para fortalecer el nacionalismo mediante una educación recreativa coligada con sus intereses, el mercado del espectáculo y el turismo. Así y todo, el éxito del museo modernista se sustentó en las conquistas de los escenarios antes transitados de manera exclusiva por las elites, por parte de los sectores medios y populares: las aspiraciones reflejadas en la película de 1943, donde la hija de un jardinero tuerce su destino irrumpiendo en la vida de su heroína Mariquita Sánchez, podría ser reflejo de ello.

Notas

¹ La percepción de que en el imaginario de los hombres públicos argentinos persisten idearios del siglo XIX en convivencia con resabios de ideas de periodos posteriores, recuperada de María Teresa Constantín, “El hombre propone...y la época dispone. O cómo se dibujó el perfil del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez”, *Porto Arte*, vol. 10, n° 18, 1999, pp. 83-94.

² Sobre espacios y saberes híbridos por donde circulan y se constituyen formas de conocimiento ver Jimena Caravaca, Claudia Daniel y Mariano Ben Plotkin, “Introducción”, en; Jimena Caravaca, Claudia Daniel y Mariano Ben Plotkin (eds.), *Saberes desbordados. Historias de diálogos entre conocimientos científicos y sentido común (Argentina, siglos XIX y XX)*, Buenos Aires, IDES, 2018, pp. 2-19. Por razones de espacio omitimos citar bibliografía sobre ampliación de consumos culturales en entreguerras. Una historia de la vivienda en la Argentina moderna desde una perspectiva cultural en Anahí Ballent y Jorge F. Liernur, *La casa y la multitud. Vivienda, política y cultura en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.

³ Sobre inserción de los museos argentinos en circuitos transnacionales, consultar estudios de Irina Podgorny y M. Margaret Lopes. También M. Margaret Lopes y Sandra Murriello, “El movimiento de los museos en Latinoamérica a fines del siglo XIX: el caso del Museo de La Plata”, *Asclepio*, vol. LVII, 2005. Sobre el modernismo y la circulación global de los lenguajes del arte moderno, María Isabel Baldasarre, “América Latina y la búsqueda de una ‘modernidad global’, 1895-1915”, *19&20*, vol. X, n° 2, 2015. Particularidades y puntos de contacto entre tradiciones museológicas occidentales, tomadas de Javier Gómez Martínez, *Dos Museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, España, Trea, 2006.

⁴ Sobre especialización de saberes museológicos Alejandra Pupio y Giulietta Piantoni, “Museos, coleccionistas y Estado. Tramas de circulación entre la actividad amateur y la experticia durante la primera mitad del siglo XX”, en J. Caravaca, C. Daniel y M. Ben Plotkin (eds.), *op. cit.*, pp. 92-117.

⁵ “La casa museo del Dr. Varela”, *La Nación*, 7 de mayo de 1870. Análisis sobre relaciones entre mercado de arte, exhibición y casas comerciales a fines del siglo XIX en Roberto Amigo, “El resplandor de la cultura del bazar. Arte

y política. Mercados y violencia”, *Razón y Revolución*, n° 4, 1998.

⁶ “Liniers”, *Caras y Caretas*, n° 34, 25 de mayo de 1899.

⁷ Sobre los museos de Buenos Aires, Irina Podgorny. *El sendero del tiempo y de las causas accidentales. Los espacios de la prehistoria en la Argentina, 1850-1910*, Rosario, Prohistoria, 2009; María Isabel Baldassarre, “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”, *A Contracorriente* vol. 3, n° 10, 2013, pp. 255-278; Laura Malosetti Costa, “Arte e Historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires”, *Historia Mexicana*, LX.1, 2010, pp. 439-71; “Aesthetic Artefacts or Documents?. Museums of Art and History in Late Nineteenth-Century Buenos Aires”, *Museum History Journal*, vol. 9, n° 1, 2016, pp. 108-120. Carolina M. Carman, *Los orígenes del Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, Prometeo, 2013. Sobre La Plata ver Máximo Farro, *La formación del Museo de La Plata. Coleccionistas, comerciantes y naturalistas viajeros a fines del siglo XIX*, Rosario, Prohistoria, 2009. Sobre el Museo de Córdoba, Ana Clarisa Agüero, *El espacio del arte. Una microhistoria del Museo Politécnico de Córdoba entre 1911 y 1916*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2009.

⁸ María Dolores García Ramos, “La musealización del espacio doméstico: casas museo de recreación de ambientes”, *Ámbitos*, n° 32, 2014, pp. 77-89; Jesús Pedro Lorente, “Una aproximación: Casas Museos. Que es una Casa-Museo?. ¿Por qué hay tantas Casas-Museo decimonónicas?”, *Revista de Museología*, n° 14, Madrid, 1998, pp. 30-32; “De las casas-museo al efecto Orsay: viejos/nuevos museos especializados en arte del siglo XIX”, en: Teresa Sauret, *El siglo XIX a reflexión y debate*, Málaga, Universidad de Málaga, 2013, pp. 211-237.

⁹ Benito Pérez Galdós, “La casa de Shakespeare”, *Caras y Caretas*, n° 917, 29 de abril de 1916.

¹⁰ Laurence Vail Coleman, *Historic House Museums*, Washington D.C., The American Association of Museums, 1933, pp. 3-4, 18 y 150.

¹¹ María Elida Blasco, “La conservación edilicia como problema. Del uso y destrucción de lo existente, a las construcciones de la organización nacional (Argentina, 1852-1910)”, *Tarea*, n° 5, 2018, pp. 182-215; “Producción, circulación y divulgación de conocimiento histórico en el Museo Mitre de la ciudad de Buenos Aires (1906-1946)”, *Historia da Historiografía*, n° 20, 2016, pp. 31-47.

¹² Matías Juncal, “Museo Histórico modernista”, *Caras y Caretas*, n° 494, 21 de marzo de 1908.

¹³ Yayo Aznar y Diana B. Wechsler (comp.), *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de una imaginario cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

¹⁴ Los *museum groups* o “ensamble de grupos” se caracterizaron por exponer conjuntos de diferentes tipos de objetos y obras para componer narraciones o escenas; dentro de esta línea, los *period rooms* reunían piezas de un período concreto en un medio acorde -una habitación de la misma época por ejemplo- para reconstruir ambientes y escenas de contextos históricos. Sobre la exposición Silvia

Castillo Alvares, “Las exposiciones monográficas de mobiliario en España (1912-2003): tipologías versus recreación de ambientes”, *Res Mobilis*, vol. 6, n° 6, II, 2016, pp. 390-406.

¹⁵ Era el caso del escultor catalán Agustín Querol, competidor en el certamen de monumento a Bartolomé Mitre en Buenos Aires y al no resultar seleccionado fue contratado para confeccionar el de Justo José de Urquiza en Paraná; también de Mariano Benlliure y Gil, quien a la muerte de Querol, finalizó el trabajo; María Elida Blasco, “El legado mitrista. Museos, monumentos y manifestaciones de homenaje en la construcción del prócer Bartolomé Mitre”, *Prohistoria*, n° 24, 2015, pp. 123-153. Intervención de artistas españoles en iniciativas relacionadas con el Centenario en la Argentina en Marina Aguerre, “Lazos de bronce y mármol. España y la Argentina en los monumentos en la ciudad de Buenos Aires”, en Yayo Aznar y Diana B. Wechsler (comp.), *op. cit.*, pp. 47-76. Noticias de la exposición de Zaragoza en *Caras y Caretas*, n° 497, 11 de abril de 1908.

¹⁶ “Una casa histórica olvidada”, *Caras y Caretas*, n° 696, 3 de febrero de 1912.

¹⁷ La reformulación del museo en Ana Clarisa Agüero, *op. cit.* Descripción y análisis del proyecto de Kronfuss en Juan Kronfuss, *Arquitectura colonial en Argentina*, Córdoba, A. Biffignandi, 1920, pp. 34-46.

¹⁸ Trayectoria de Kronfuss en Europa y Argentina en Ana Clarisa Agüero, *op. cit.*, pp. 67-80.

¹⁹ El objetivo era mostrar la variedad de tipologías del mueble español disponiéndolos en ambientes recreados; la exposición fue criticada por no responder a las características de las casas españolas reales.

²⁰ Desarrollo del Museo Colonial en Carlos Alfredo Ferreyra, *Museo, ciencia y sociedad en la Córdoba moderna. El Museo Histórico Provincial y El Museo de Antropología: pensamiento y práctica*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2006, pp. 47-71; Federico Gabriel Bordese, *El Museo Histórico Provincial “Marqués de Sobre Monte”, como estructura edilicia, vivienda y museo- Incluyen registro cronológico de los propietarios legales del inmueble, sitios en donde alojó el museo, nombre de los directores/as y otras listas*, Córdoba, Ediciones para Estudios Politécnicos de América, 2016.

²¹ Ana Clarisa Agüero, *Local/nacional. Una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1880-1918)*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2017, p. 338.

²² Sobre relación de los intelectuales argentinos con la tradición ruskiana Ana Clarisa Agüero, *Local/nacional... op- cit.*, p. 339.

²³ *Plus Ultra*, n° 1, marzo de 1916; n° 2, abril de 1916; n° 9, enero de 1917.

²⁴ *Plus Ultra* n° 10, febrero de 1917. Trayectoria de Pérez Valiente en Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “España y Argentina, entre la tradición y la modernidad”, en: Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, *Un viejo resplandor*, Granada, Comares, 2000, pp. 9-73.

²⁵ Antonio Pérez Valiente, “Mansiones Artísticas. La casa de Don Carlos Reyes”, *Plus Ultra*, n° 14, junio de 1917.

²⁶ Víctor Andrés, “Enrique Larreta”, *Plus Ultra*, n° 17, septiembre de 1917.

²⁷ Raúl P. Osorio, “Una sala española”, *Plus Ultra*, n° 49, mayo de 1920.

²⁸ En 1998 la *Revista de Museología* editada por la Asociación Española de Museólogos dedicó un dossier a las casas museos de la generación del 98. Sobre la intervención de Inclán, María Dolores García Ramos, “La musealización del espacio doméstico...”, *op. cit.*; Begoña Torres González, “El Marqués de la Vega-Inclán, coleccionista”, *Revista Goya*, n° 267, 1998, pp. 333-344.

²⁹ Antonio Pérez Valiente, “Una visita al Museo de La Plata”, *Plus Ultra*, n° 12, abril de 1917.

³⁰ *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta de los Sres. Hernando y Compañía, 1899, p. 666.

³¹ Víctor Andrés, “Reliquias coloniales. El convento de San Francisco en Santa Fe”, *Plus Ultra*, n° 19, noviembre de 1917.

³² Augusto Vaccari, “Notas sanjuaninas. El Museo Gnecco”, *Caras y Caretas*, n° 1009, 2 de febrero de 1918.

³³ Augusto Vaccari, “Notas sanjuaninas. Museo Sarmiento”, *Caras y Caretas*, n° 1015, 16 de marzo 1918.

³⁴ Ver la casa de Jaime Llavallol, “En un museo”, *La Nación*, 10 de mayo de 1918.

³⁵ Pablo Montini, “Coleccionismo e historiografía. Ángel Guido y la colección de arte colonial del Museo Histórico Provincial de Rosario”, *Anales del Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”*, Santa Fe, Ministerio de Innovación y Cultura, 2011, pp. 17-76

³⁶ Expresión de Agüero para el caso de Córdoba, Ana Clarisa Agüero, *Local/nacional...op. cit.*, pp. 315-342.

³⁷ La conformación del Museo en María Elida Blasco, *Un museo para la colonia. El Museo Histórico y Colonial de Luján, 1918-1930*, Rosario, Prohistoria, 2011.

³⁸ Gabriel Durien, “De la antigua Córdoba”, *Plus Ultra*, n° 24, abril de 1918.

³⁹ *La Tribuna*, 2 de mayo de 1919; *La Voz del Interior*, 15 de mayo de 1919, tomado de Federico G. Bordese, *El Museo Histórico Provincial...op. cit.*, pp. 20 y 21.

⁴⁰ Juan Kronfuss, *op. cit.*, p. 128.

⁴¹ La Memoria del “Museo Histórico” del año 1924, firmada por P. Cabrera en abril de 1925 se realiza en hoja membretada con logo de “Casa Colonial”; agradezco a Ana Clarisa Agüero el haberme compartido este y otros documentos sobre los orígenes del museo.

⁴² Alejandro Christophersen, “Fundamentos de arquitectura colonial”, *Plus Ultra*, n° 37, mayo de 1919.

⁴³ Alberto Gerchunoff, “Estética doméstica”, *Plus Ultra*, n° 39, julio de 1919.

⁴⁴ Antonio Ubaldo Vilar, “Edificio Nordiska Kompaniet”, *Moderna Buenos Aires* [en línea]

<https://www.modernabuenosaires.org/obras/20s-a-70s/edificio-nordiska-kompaniet> (acceso: 27/11/2018).

⁴⁵ Aviso publicitario, *Plus Ultra*, n° 1, marzo de 1916.

⁴⁶ Por ejemplo la casa de Juan Nelson, “Una regia mansión del más puro estilo inglés, época Georgian y jacobino”, *Plus Ultra*, n° 30, octubre de 1918.

⁴⁷ El Marqués de la Vega Inclán, “Plus Ultra en España. La casa de Cervantes”, n° 48, abril de 1920.

⁴⁸ Raúl P. Osorio, “Una sala española”, *Plus Ultra*, n° 49, mayo de 1920; “El Escorial. Una reproducción histórica y teatral realizada en el Patio de Reyes”, *Plus Ultra*, n° 54, octubre de 1920.

⁴⁹ Hacia 1923 y 1924 también *La Revista de “El Círculo”* de Rosario contaba con la sección “Interiores Rosarinos” donde fotografiaba colecciones y “ambientes” de mansiones de coleccionistas locales.

⁵⁰ El actual Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco con sede en el Palacio Noel surgió en 1943 de la fusión de dos casas museos: la mansión que Fernández Blanco donó en 1922 y que funcionó como museo público y la casa de Carlos y Martín Noel –el Palacio Noel– convertido en museo colonial público en 1937. Sobre el proceso de fusión, Gabriela Siracusano y Gustavo Tudisco, “Héctor Schenone y el Museo Fernández Blanco. La construcción académica de una colección”, *Estudios Curatoriales*, n° 1, 2012. Sobre la Casa Museo de Fernández Blanco, “Una exposición de arte Colonial”, *La Nación*, 19 de diciembre de 1920; “Paseando por las salas del Museo Isaac Fernandez Blanco. El culto al pasado”, *La Unión*, 20 de diciembre de 1922.

⁵¹ *La Nación*, 31 de julio de 1922.

⁵² José Ortega y Gasset, *Para un museo romántico*, Madrid, Comisaría Regia del Turismo, 1922.

⁵³ José María Salaverría, “El arte en España. Un museo romántico”, *Plus Ultra*, n° 72, abril de 1922.

⁵⁴ Pérez Valiente de Moctezuma era amigo de Enrique Larreta, Ángel Guido, José Luis Cantilo y Enrique Udaondo. Como periodista de *La Época*, *Caras y Caretas*, *Plus Ultra* y *La Nación* conocía las tendencias europeas y es probable que haya cubierto la Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores realizada en septiembre y octubre de 1923 en los Palacios de Arte Moderno e Industrial del Parque de Montjuic, en Barcelona. Recordemos que la sección retrospectiva recreó la vida cotidiana española a través de la evolución de las casas y mobiliario doméstico, pero fue criticada por exceso de escenográfica y poca verosimilitud histórica. Sobre la exposición, Silvia Castillo Alvares, *op. cit.*

⁵⁵ En La Plata el taxidermista alemán Alberto Merkle promovió la exposición de “grupos biológicos”: animales con sus crías en sus posturas naturales y con elementos de su ambiente; Hugo L. López, Susana V. García, Eduardo F. Etcheverry y Justina Ponte Gómez (comp.) *El desarrollo histórico del Taller de Taxidermia en el Museo de La Plata*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, 2015.

⁵⁶ “La fiesta del 4 de julio”, *Plus Ultra*, n° 27, julio de 1918; “El Escorial. Una reproducción histórica y teatral realizada

en el Patio de Reyes”, *Plus Ultra*, n° 54, octubre de 1920; “Plus Ultra en Múnich. La tradicional Pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo en Oberammergan”, *Plus Ultra*, n° 74, julio de 1922.

⁵⁷ Pablo Montini, *op. cit.*.

⁵⁸ Las impresiones de Coleman sobre los museos sudamericanos en L. V. Coleman, “Les musées de l’Amérique du Sud”, *Mouseion*, n° 9, diciembre de 1929, París, pp. 249-260.

⁵⁹ Ver la sala José Félix Uriburu, inaugurada poco después de la muerte del líder nacionalista y el hidroavión *Plus Ultra* que desde 1936 evocó la España franquista, María Elida Blasco, “Exhibiciones políticas del pasado reciente. El Museo Histórico y Colonial de Luján entre 1932 y 1945”, *PolHis*, n° 20, 2017, pp. 196-236.

⁶⁰ E. M. S. Danero, “Apostillas a mi Buenos Aires”, *Caras y Caretas*, n° 1984, 10 de octubre de 1936.

⁶¹ Talía Bermejo, “La puesta en escena de un diálogo posible: tapices de la Escuela de París, porcelanas de Sèvres y el arte moderno en el Museo Nacional de Arte Decorativo (1937-1956)”, en: María José Herrera (coord.), *El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*, Rosario, Grupo de Estudios sobre Exposiciones de Arte Argentino, 2013, pp. 295-313. Sobre estrategias de inmersión en el espacio comercial y políticas de exhibición de las galerías de arte en las décadas de 1930 y 1940, Talía Bermejo, “Wildenstein en Buenos Aires o el doble juego de identificaciones y silencios”, *Revista de la Red de Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*, n° 7, 2017-2018, pp. 39-53.

⁶² María Elida Blasco, “Entre nación y provincia. La organización de museos históricos en Salta durante las décadas de 1930 y 1940”, *Andes*, vol. 27, n° 1, 2016; “La intervención de los historiadores en la organización del Museo Histórico del Cabildo y la Revolución de Mayo (Buenos Aires –Argentina– 1938-1943)”, *Patrimonio e Memoria*, vol. 10, n° 1, 2014, pp. 4-27; “El peregrinar del gaucho: del Museo de Luján al Parque Criollo y Museo Gauchesco de San Antonio de Areco”, *Quinto Sol*, vol. 17, n° 1, 2013.

⁶³ En Alemania los *Heimattmuseen* resultaban de la proyección del nacionalismo romántico del siglo XIX sobre las comunidades locales y el intento de organizar museos masivos. En Estados Unidos se reconstruyó el *Colonial Williamsburg*, capital colonial del Estado de Virginia fundada en 1633, donde cientos de edificios fueron demolidos y reconstruidos o restaurados; en Michigan se creó *Greenfield Village* con edificios históricos de procedencia diversa y otros nuevos con estilo antiguo. En Barcelona, en 1932, el Museo del Pueblo Español reunía el arte popular y las artes industriales en vías de extinción. En 1930 Marc Bloch –historiador francés destacado de la primera mitad del siglo XX– incitaba a imitar la museografía al aire libre de los países escandinavos como instrumento de estudio para elaborar una historia económica y social de Francia; Marc Bloch, “Musées ruraux, musées techniques”, *Annales d’histoire économique et sociale*, n° 6, 1930, pp. 248-251.

⁶⁴ María Elida Blasco, “La formación del Parque Evocativo y Museo ‘Los Libres del Sur’ (Dolores, 1939- 1942)”,

Cuadernos del Sur/ Historia, n° 39, 2010, pp. 9-36; “Museografía y recreación de la historia: la formación del Museo Pampeano y Parque ‘Los Libres del Sur’ (Chascomús, 1939-1943)”, *Corpus*, vol. 3, n° 1, 2013.

⁶⁵ Las acciones sobre estos edificios fueron analizados en María Elida Blasco, “La intervención de los historiadores...”, *op. cit.*; “Productos culturales conmemorativos. La azarosa constitución de la Casa Histórica de la Independencia durante la década de 1940”, *Anuario del IEHS*, n° 32, vol.1, 2017, pp. 51-73.

⁶⁶ María Elida Blasco, “La asistencia de público a los museos históricos de Buenos Aires durante la década de 1940”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, n° 44, 2016, pp. 11-41.

⁶⁷ Pablo Montini, “El gusto por lo religioso: la exposición de arte religioso retrospectivo en el Museo Histórico Provincial de Rosario, 1941”, en: Patricia Artundo y Carina Frid (ed.), *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2008, pp. 203-237.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Blasco, María Elida; “La hibridez del museo modernista. Entre los modos de exhibición de fines del siglo XIX y la museografía de masas de los años 40”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 14 | Primer semestre 2019, pp. 75-91.

URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?page=articles/article_2.php&obj=349&vol=14

Recibido: 17 de diciembre de 2018

Aceptado: 5 de abril de 2019