

LAS FORMAS FUERA DE LUGAR Y SIEMPRE BIEN SITUADAS. CÓRDOBA, KRONFUSS Y EL MUSEO PROVINCIAL (1911-1916)

Ana Clarisa Agüero*

Resumen

Entre 1911 y 1916 tienen lugar una serie de acciones oficiales orientadas a reformular, en sentido culturalista, el «Museo Politécnico Provincial de Córdoba». Puesto que las mismas guardan entonces una continuidad inédita y comprometen todos los aspectos museísticos (el institucional, el edificio, el coleccionista), pueden ser pensadas como parte de un único evento, pasible de ser analizado a escala micro en todos sus aspectos.

Por razones editoriales he preferido tomar una porción significativa de ese evento total, intentando mostrar a través de ella la manera en que la imaginación espacial y formal dialogan allí con las políticas de colección y con las mudanzas tipológicas de la institución. Así, este artículo se limita a considerar el singular expediente edilicio desarrollado en torno del museo y a la trayectoria, la de su arquitecto, que permite advertir en qué grado la reformulación buscada localmente dialogaba con otros espacios y tradiciones. Dados los escasos antecedentes y los múltiples lugares comunes respecto de ambas cuestiones procuraremos, por un lado, reconstruir y explicar razonablemente el expediente edilicio y, por otro, vincular los sucesivos proyectos (de inspiración colonial el uno, clásico el otro) a la *enciclopedia* y a la cambiante *posición* desde la que Juan Kronfuss pudo imaginarlos.

Summary

Between 1911 and 1916 a number of official actions directed to a culturally biased reformulation of the “Museo Politécnico Provincial de Córdoba” took place. As they show an unusual continuity and involve all museum aspects: as an institution, in his building an collections, they may be considered parts of a sole event which can be studied on a microscale analysis of it different aspects. Due to editorial reasons I will chose a significant portion of the total event, in order to show the way in which spatial and formal imagination is related to collection policies and typological changes of the institution. Therefore, this article limits itself to consider the singular building proceedings developed on the Museum, and also his architect’s trajectory showing the degree in which this local reformulation is in dialog with that of other places and traditions.

As there are few antecedents and multiple common places in regard to both questions I shall try on one hand to reconstruct and reasonably explain bulding

* Becaria Conicet – CIFFyH-UNC

proceedings, and on the other to link successive projects (one of colonial inspiration, and classical one the other) to the *encyclopedia* and the shifting *position* that made possible J. Kronfus to imagine them.

“No quiero discutir en forma alguna el mérito ni el valor arquitectónico y artístico del estilo empleado en el proyecto del señor Curet en sí mismo, pero es una verdad indiscutible que en Córdoba *está fuera de su lugar* y sería en el conjunto de sus edificios una nota discordante, y es necesario que *sigamos los ejemplos que nos dan las naciones más adelantadas en gusto artístico* como Francia e Italia, *donde no se permitiría jamás la ruptura del conjunto armónico del estilo tradicional por formas heterogéneas importadas de otra parte.*”

“Un cordobés”, sobre el proyecto neoclásico de Palacio Municipal de Curet ¹

“Es claro que las formas que querían reproducir aquí no podían ser idénticas a las de Europa, por falta de materiales y de obreros, pero tampoco contemporáneas con las formas de Europa.”

Juan Kronfuss, *Arquitectura colonial en la Argentina*, 1921

Entre 1911 y 1916 el Museo Provincial de Córdoba fue objeto de una transformación que afectó todas sus dimensiones.² Tipología institucional, edificación y conducta coleccionista se vieron entonces comprometidas en una reformulación de signo culturalista que privilegiaba historia y bellas artes al tiempo que desvinculaba de la institución las colecciones naturales. El *evento* exhibe rasgos

¹ “El Museo Provincial y el Palacio Municipal. La discordancia de estilos”, *Los Principios*, Córdoba, 9/02/1913. Los subrayados son nuestros.

² El mismo había sido creado en 1887 como Museo Politécnico Provincial e inaugurado en 1889. La creación, en verdad algo fortuita, fue posibilitada por la colección particular del italiano Jerónimo Lavagna, convertido en su Director, y por el impulso de Cárcano, entonces Ministro de Gobierno. El Museo albergaba piezas naturales, históricas y etnográficas, las cuales fueron algo desmesuradamente distribuidas en múltiples secciones (Panzetta, 2005; Ferreyra, 2006; Agüero, 2006). En 1911, acusando en parte la inocuidad de la institución, Félix T. Garzón produjo una inflexión significativa al disponer la creación de una Sala de Pinturas y Esculturas y la separación de las colecciones naturales, puestas en custodia de la escuela Alberdi. Decreto del 24/10/11, *Compilación de Leyes, Decretos y demás disposiciones de carácter público dadas en la Provincia de Córdoba* [en adelante *Compilación*], Ministerio de Gobierno [en adelante MG], 1911, pp. 475-476.

muy nítidos.³ En primer término, fue configurado por una serie de acciones de efecto acumulativo, las cuales tuvieron lugar entre las gestiones de Félix T. Garzón y Ramón J. Cárcano, y por encima de sus diferencias. En segundo, el movimiento en su conjunto condujo a la aparición de un museo *orientado*, de contenido culturalista, y describió el tránsito entre el museo *generalista* diseñado en 1887 y la serie de museos *especializados* resultante entre 1919 y 1930.⁴ En tercer lugar, si el costado histórico de esa opción culturalista era alimentado por el dilatado crecimiento local del fondo, el diseño de las Salas de Pintura y Escultura, en sentido contrario, partía de un vacío de colección que estimulaba los contactos con el exterior. Finalmente, la evolución de las colecciones, real e imaginada, se tradujo en los sucesivos intentos de dotar al museo de un continente adecuado, los cuales se plasmaron en sendos proyectos de Juan Kronfuss: el primero, frustrado, producto del encargo estatal al arquitecto y de carácter ecléctico-colonial; el segundo, parcialmente construido, elaborado desde el cargo de Director de Arquitectura de la Provincia y singular exponente neoclásico.⁵ Es de esta última cuestión, representada por dilemas y respuestas espaciales y formales que en ocasiones parecieron estar *fuera de lugar*, de la que nos ocuparemos aquí.⁶

³ El conjunto de la transformación museística es abordado como un único evento y desde una perspectiva microhistórica en un capítulo de nuestra tesis doctoral en curso, capítulo del cual este texto forma parte y cuyos primeros avances, ya muy distantes de su actual aspecto, fueron publicados como tales en Agüero, 2006. Si el tratamiento del costado arquitectónico de la cuestión debe mucho al seminario cursado en 2005 con el Dr. Fernando Aliata -facilitado por la beca otorgada por la UTDT para su realización-, el capítulo en su conjunto es deudor de la paciente y siempre inteligente lectura de Adrián Gorelik, formidable director, al estímulo del seminario que permitió cercar el costado “plástico” del tema (ausente en esta versión), cursado en un ya lejano 2003 con el Dr. José Emilio Burucúa, y a su discusión en el programa Cultura Escrita, Mundo Impreso y Campo Intelectual del Museo de Antropología. Entre los agradecimientos impostergables, a Isabel Castro, que obsequió un Cárcano fundamental, y a Diego García, que ha leído y agregado tanto en estos años de formación.

⁴ La principal consecuencia del *Proyecto de Reorganización* que Deodoro Roca diseña en 1917 es la reasunción por la Provincia de sus colecciones naturales y su constitución como Museo Escolar de Ciencias, todo esto entre 1919 y 1920. En 1922, por su parte, la colección plástica es escindida de la histórica y puesta bajo la tutela de la Academia de Bellas Artes, dando lugar a la autonomización de Museo Histórico. La conversión de las Salas de Pintura en museo autónomo (Museo Provincial de Bellas Artes, hoy Emilio Caraffa) tendrá lugar en 1930, llamativamente, como producto de la intervención golpista.

⁵ La porción construida de este último albergó desde 1916 a las Salas de Pintura de la Provincia (inauguradas en 1914 en un acto jerarquizado por el préstamo de numerosas obras del Museo Nacional de Bellas Artes) y lo hizo hasta hoy con el Museo sucedáneo. Las polémicas reformas en curso prevén el traslado de la colección permanente al Palacio Ferreyra y la conversión del edificio kronfussiano en espacio de exhibición temporaria.

⁶ El título del artículo alude al problema de la pertinencia, adecuación o desajuste de ciertas ideas en América Latina. Aplicadas al dominio de las formas, las nociones de *fuera de lugar* y *siempre bien situadas* evocan dos de los términos en que la cuestión ha sido planteada y remiten, respectivamente, al artículo ya clásico de Roberto Schwarz, 1973, y a su reconsideración por Elías Palti, 2004.

El sitio

“De estas barrancas yo quiero hacer esto, - y extendía el pañuelo sobre el banco, y trazaba en la superficie plana, calles, plazas y avenidas, arboledas y jardines, y surgían las casas y villas entre plantas, flores y surtidores de agua de las sierras [...] Yo también divisé en marcha la ciudad futura.”

Cárcano sobre Miguel Crisol, *En el camino*, 1926

La idea de construir un edificio destinado al Museo Provincial, presente desde 1907, es reactivada en abril de 1911 por la gestión de Félix T. Garzón.⁷ Ante la parálisis de la Dirección de Arquitectura, Garzón decide encomendar el proyecto a un arquitecto foráneo, recayendo esa comisión en Juan Kronfuss, húngaro instalado en Buenos Aires desde 1910.⁸ De este modo, el encargo se encadenaba a la secuencia según la cual, desde los ochenta, toda la arquitectura de estado con fines representativos había sido producto de figuras extranjeras. Así el banco y el teatro (Tamburini), los irrealizados proyectos de Palacio Municipal (Chambers y luego Curet, en 1910) o los sucesivos proyectos de Casa de Gobierno (Maillart en 1910, Kronfuss en 1925). La tendencia derivaba de un cuadro profesional bastante preciso y, claro está, del crecimiento de las expectativas puestas por las elites en ciertos edificios, tanto públicos como particulares, de los que cada vez se esperaba más fuerza representativa (fuese del poder estatal, fuese de la diferencia social).⁹

⁷ En abril de ese año Garzón encarga a la Dirección de Arquitectura diseñar un edificio común para el Museo, el Departamento General de Agricultura y Ganadería y la Dirección del Parque. El sitio destinado era el ocupado por el Chalet Crisol, en vísperas de su demolición. La medida es definitivamente abortada en agosto de 1912 cuando, simultáneamente a la definición del arquitecto, el mismo terreno es asignado exclusivamente al futuro Museo Provincial. Ley 1953, *Compilación...*, Ministerio de Hacienda [en adelante MH], 1907, pp. 590-591; Decreto del 17/04/11, *Compilación...*, MH, 1911, p. 175; Decreto del 24/08/12, *Compilación...*, MG, 1911, pp. 512-513.

Desde su creación, el Museo había funcionado en sucesivos locales de alquiler (durante un tiempo en calle San Jerónimo, entre 1911 y 1914 en una propiedad de Andrés Piñero en calle Ituzaingó y, desde 1915, en un salón de Avenida Colón). En 1916 la sección artística es trasladada al nuevo edificio y, en 1918, la colección histórica instalada en la Casa llamada de Sobremonte, donde permanece hasta hoy. Memoria presentada por Jacobo Wolff de su gestión, 7/02/12, *Oficinas-Culto*, MG, 1911, Tomo 25 (AGPC); Mensaje del Gobernador Ramón J. Cárcano, 1º/05/15, *Compilación...*, MG, 1915, p. 157; Decreto 3084-A, *Compilación...*, MG, 1918, pp. 782-784.

⁸ Es probable que la elección del arquitecto haya sido influida por Cárcano, cuya hija Carola y yerno Martínez de Hoz habían encargado al húngaro su vivienda particular en Buenos Aires. Cfr. Ficha de Inscripción en la Sociedad Central de Arquitectos, 20/08/13.

⁹ Ese cuadro profesional quedaba definido por la presencia de pocos arquitectos, mayormente foráneos, muchos ingenieros, en parte recibidos en la propia Facultad de Ciencias Exactas, y un

La preocupación por una edilicia dialogaba con el propio proceso expansivo de la ciudad, manifiesto desde 1870 en sucesivas fases de ruptura del “clausuro colonial” sugerido por las barrancas norte y sur. Esa expansión, expresada inicialmente en los pueblos de diseño unitario loteados hacia el este (General Paz y San Vicente, ubicados en zonas bajas vinculadas al propio curso del río), fue facilitada en la segunda mitad de los ochenta por la acción estatal del juarismo, que emprendió la expropiación de tierras comunales hacia el oeste y hacia el sur para entregarlas al lucrativo juego de loteo y urbanización privados. Simultáneamente, ligada a la presencia del Ferrocarril Central y a extensos loteos particulares, comenzaba la expansión norte de la ciudad. De todo el movimiento, el operado hacia el sur y hacia el norte fue el más complejo materialmente y el más significativo simbólicamente, puesto que representaba el trasvasamiento de las barrancas en tanto obstáculo físico y en tanto estigma urbano.

Los sucesivos proyectos de museo fueron imaginados en ese sur expandido por la acción del consorcio entre juarismo y Miguel Crisol, porteño radicado en Córdoba luego de una estancia europea. A diferencia de los pueblos anexados, esta urbanización había sido planificada a partir del núcleo tradicional de la ciudad colonial y, en cierto sentido, la extendía orgánicamente venciendo las barrancas. Desde el comienzo, su novedad fue alimentada por la integración de diagonales y de un sistema radial de avenidas que contrastaban claramente con el trazado ortogonal de la ciudad vieja, propio del “plan barroco”. También desde el comienzo, la prolongación de la grilla fue pensada conjuntamente al parque, pieza central de esa expansión en la que se depositaban expectativas higienistas, urbanizadoras y de sociabilidad burguesa. La presencia de ese pulmón y freno alentó una primera ola de construcción civil representativa, vinculada a grandes fortunas y apellidos y edificada evocando villas renacentistas o mansardas francesas.¹⁰ Superada la crisis del noventa, que arrastró consigo a Miguel Crisol, fue la diagonal llamada Avenida Argentina la que concentró la mayor parte de esas construcciones. Y respecto de esa diagonal (hoy Hipólito Yrigoyen) se pensó también el primer proyecto de museo, de cuya cúpula se esperaba el remate monumental de la misma.

Como puede verse en el plano, la Avenida Argentina se iniciaba en el extremo sur de la arteria principal de la ciudad, la llamada Calle Ancha, que vinculaba barrancas norte y sur.¹¹ La diagonal conducía a una rotonda (actual

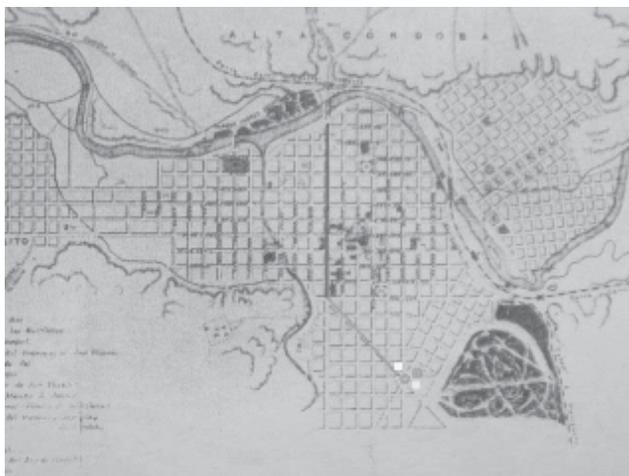
verdadero ejército de constructores y albañiles, mayormente de origen italiano. Liernur, 2000: 38-42; Trecco, *et al*, 1995.

¹⁰ El proceso de urbanización ha sido minuciosamente estudiado en Boixadós, 2000; el cotejo entre el caso cordobés y otros en Liernur, 2000; la relación entre parque y trama, y la más comprensiva entre espacio público y cultura urbana, ha sido analizada para Buenos Aires en Gorelik, 1998. La idea de “plan barroco” es formulada en Mumford, 1945.

¹¹ El plano, elaborado por Santiago Albarracín en 1889, muestra la proyectada expansión sudeste de la ciudad. Ha sido tomado de Boixadós, 2000: 152.

Plaza España) en la que convergían varias avenidas y que representaba la puerta al parque que el francés Thays (otro personaje entre Córdoba y Buenos Aires) diseñara, y que las elites habían integrado como teatro privilegiado de su sociabilidad. Antes de la catástrofe, Crisol había construido su chalet en el remate de esa avenida; el primer proyecto de museo se imaginó luego sobre sus ruinas. Así, el mismo punto (en gris) que el empresario eligiera para expresar espacialmente su protagonismo en el proyecto de la Nueva Córdoba era imaginado ahora como remate monumental de una avenida caracterizada por su edilicia representativa y su escasa, pero distinguida, población. En una especie de haussmannianismo invertido, los ejes monumentales precedían a los monumentos, cosa que también estaba ocurriendo respecto de la Calle Ancha, en cuyos remates sur y norte, respectivamente, se proyectaron en vano el Palacio Municipal en 1910 y la Casa de Gobierno en 1925.¹²

Respecto de la ubicación elegida para el primer proyecto, la definida para el segundo (en negro) frustraba definitivamente el deseado eje monumental. En el ínterin había comenzado la construcción del Palacio Ferreyra (en blanco), cuyo propietario se manifestara algo primitivamente contra la instalación de un Museo en el espacio recreativo de la ciudad.¹³



¹² Y que también había ocurrido en Buenos Aires, muy claramente con la Avenida de Mayo. Gorelik, 2004: 82.

¹³ “Un museo no atrae sino un limitadísimo número de personas aficionadas a antigüedades y tiene que ser poco interesante aquí, por tratarse de un país joven, que todavía tiene poco que conservar de cosas viejas, además de que el museo puede estar en cualquier parte. En el parque debe haber un establecimiento a donde pueda ir todo el mundo, donde se dé de comer, donde

Las formas. Guardarropía I

“La democratización progresiva de este largo tiempo se pone a revisar la Historia como una guardarropía de teatro.”

Angel Rama, *La democratización enmascaradora del tiempo modernista*

El encargo que el Gobernador Garzón efectúa a Juan Kronfuss en 1912 es una de las piezas de la reorientación tipológica y coleccionista del museo iniciada el año anterior. Consecuentemente, el edificio es pensado como continente de una institución orientada en sentido culturalista cuyas colecciones histórica y artística, sin embargo, revisten aún muy diversa consistencia. El sesgo histórico de la colección *real*, parte de un extendido sentido común, condiciona también la propuesta del arquitecto.

Formulado desde Buenos Aires y, creemos, sin que Kronfuss tuviera aún mayor contacto con la ciudad, el proyecto es caracterizado por la integración de motivos coloniales presentes en una escogida serie de edificios de la provincia. Con independencia de ciertas limitaciones, algunas de las cuales consideraremos, lo relevante de la propuesta era que presumía la existencia de una particularidad arquitectónica local y, en parte, la invocaba en una proyectiva presente. Es claro que se trataba mayormente de *detalles* coloniales, pero es claro también que el arquitecto adjudicaba a esos detalles una singular capacidad evocativa. Y, en rigor, Kronfuss no se equivocaba respecto del poder simbólico de esas formas aunque sí lo hiciera al presumir su univocidad. Los aspectos centrales del programa pueden ser relevados en su aparición periodística.¹⁴ Así, se lee en *Los Principios*:

se pueda ir a tomar el té a la tarde, en invierno, donde haya diversiones distintas para ir de noche en verano y donde la gente pueda en todo tiempo diseminarse por las lindas arboledas [...] y por lo que hace al edificio que se proyecta construir, si se destina a museo no atraerá a nadie y en cambio llevará a todo el mundo si se instala en él un establecimiento público con diversiones distintas, sin olvidar que el edificio debe ser hermoso, como que puede ser admirado a lo largo de toda la avenida”. “Edificio del Parque Sarmiento. Lo que debe hacerse”, *Los Principios*, 28/02/13. Como se advierte, Ferreyra era el propietario del mismo palacio, entonces en construcción, que ha sido recientemente convertido en sede de exposiciones de la colección plástica permanente de la Provincia. Insuficiente ironía de la historia.

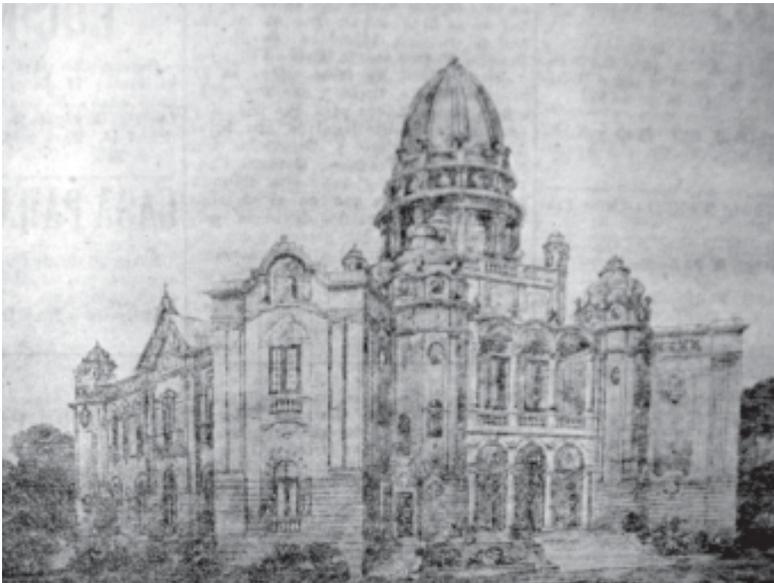
¹⁴ Hasta donde sabemos, no existen registros oficiales del proyecto. En cuanto a la prensa, *La Voz* fue el primer diario en publicar la imagen del museo proyectado, junto a una breve referencia a los créditos del arquitecto. “El nuevo Museo Provincial”, *La Voz del Interior*, 22/01/13. Al día siguiente, *Los Principios* y *Justicia* mostraron el grabado acompañado de un extenso comentario que, presumimos, anclaba en la memoria descriptiva del arquitecto y habría sido escrito por la misma pluma. “Museo Provincial. Un gran proyecto”, *Los Principios*, 23/01/13; “Museo Provincial. Un proyecto notable”, *Justicia*, 23/01/13. Puesto que ambas notas informan en detalle sobre el proyecto, tomamos aquí una de ellas, no sin subrayar su comunidad en la superficie del discurso.

“La idea que ha presidido el proyecto es la de reconstruir, en cierta manera, para perpetuarlo, todo el tesoro arquitectónico de la antigua Córdoba, para que el Museo Histórico sea por sí mismo un resumen de la historia de la arquitectura cordobesa. Así el proyectista ha aprovechado todos los motivos de la arquitectura de los principales edificios antiguos como la casa del Virrey Sobremonte, la del Gobernador Manuel López, los templos de Alta Gracia y de Santa Catalina (norte) construidos por los jesuitas, y aun de la misma Catedral. Las ventanas, balaustradas, marcos, rejas, galerías, etc., ostentarán los mismos motivos arquitectónicos que adornan esos edificios históricos: y la elegante cúpula de treinta y cuatro metros de altura reproducirá en pequeño la gracia de la hermosa cúpula muzarábica de la Catedral.

En el interior se reconstruirán una botica, un comedor y una cocina antigua con muebles de la época; o sea de los siglos XVII y XVIII, que tiene el museo.

Se reconstruirá asimismo en el gran patio interior un jardín antiguo con las figuras y plantas que se usaban en la época colonial.

Y para complemento en las terrazas exteriores serían colocados los ocho cañones de esa misma época que posee el Museo.”¹⁵



¹⁵ *Los Principios*, 23/01/13, p. 3. Los subrayados son nuestros.

La descripción constituye un documento valioso porque muestra a la vez ciertos rasgos del proyecto y un costado de su recepción pública. Puesto que la misma elude señalar la distancia efectiva entre el proyecto y los referentes coloniales invocados, parece necesario hacer un breve rastillaje a contrapelo a fin de considerar mejor los alcances de la intervención de Kronfuss.¹⁶ Comencemos por la cúpula proyectada, puesto que en ella se depositaban las mayores expectativas monumentales. Bien vista, ésta se aleja de la catedralicia al desatender toda proporción entre altura y diámetro y al privilegiar, mediante un encolumnamiento circular, más espacios vacíos que llenos; las torretas que la rodean, por su parte, se distancian tanto que definen una terraza completamente ausente en la catedral. Al igual que otros elementos de la envolvente, la cúpula -excepto por su estiramiento- guarda más relación con el neoclásico Proyecto de Facultad de Ingeniería, de 1908, que con cualquier referente local.¹⁷ Lo mismo ocurre con el complejo de pórtico y torres que constituye el módulo central de ambos edificios. Si, en el caso del museo, las torres coloniales eluden pilastras y rematan evocando las catedralicias, la cita se debilita por la pérdida de los campanarios y por la



¹⁶ La distinción entre unas formas neoclásicas y coloniales no desconoce el remoto origen clásico de las formas barrocas. Se entiende, sin embargo, que su migración a suelo americano dio lugar a versiones sincréticas, cuya sedimentación secular describió específicos regímenes formales.

¹⁷ Ese proyecto, vencedor del concurso internacional de 1908, inició el vínculo de Kronfuss con la Argentina, y para su (también frustrada) construcción éste se instaló en Buenos Aires en 1910. La imagen fue publicada junto a la memoria en Kronfuss, 1908.

sorpresiva intromisión de una *loggia* neorrenacentista, respecto de la cual se organiza una recargada simetría. Aunque las masas diagonales que se desprenden del pórtico parecen introducir un movimiento ciertamente nuevo, la familiaridad con el proyecto de Facultad es reafirmada por su similitud con las torretas ubicadas en los extremos. El remate superior -"colonial" en un caso, "clásico" en el otro- oscurece el vínculo.

Consideremos ahora, en la medida en que lo permite la escueta documentación disponible, el diseño de los espacios interiores. El proyecto se organiza a partir de un patio central que constituye el gran dato colonial de la planta y que contrasta claramente con los planteos compactos sistematizados por *L'École des Beaux Arts*. En torno al mismo se prevé una serie de salas orientadas a exhibición cuyos destinos se ajustan, como se dijo, a las colecciones reales, todavía fundamentalmente históricas pese a la creación de la sección artística. Así, las salas dedicadas a amoblamiento colonial serían ambientadas como comedor, cocina y botica, el patio remedaría uno colonial y los cañones encontrarían su sitio en las terrazas. Frente a esas precisiones, la Sala de Pinturas no es mencionada, elisión que acusa tanto la brevedad de la colección presente (su imposibilidad de alimentar una sala tal), como los rasgos prominentes del museo a juicio de sus contemporáneos.

El cotejo realizado permite advertir mejor lo que de novedosa tenía la operación de Kronfuss en su primer contacto con Córdoba. Digamos, ante todo, que ése era un proyecto estimulado por la colonia pero no un proyecto *neocolonial* (en el sentido estricto de una tendencia arquitectónica); y esto, entre otras cosas, porque los fundamentos conceptuales de esta corriente son prohijados por estas primeras incursiones.¹⁸ Kronfuss, y está entre los primeros en hacerlo, se encuentra en la fase inicial de su relación con una arquitectura cuya experiencia y justificación conceptual sólo irán desarrollándose entre 1914 y 1920.¹⁹ La inte-

¹⁸ Nos alejamos aquí, como en otros puntos, de lo expuesto en Page, 1992.

¹⁹ Como señala el propio Kronfuss en *Arquitectura colonial...*, sus relevamientos cordobeses comienzan en 1914, con el encargo de un complejo universitario efectuado por el Ministro Rómulo Naón. En otro orden, la ausencia de toda mención a este primer proyecto en *Arquitectura colonial* -obra que fundará el rescate de esa arquitectura en razones que provenían de su conocimiento y estudio- sugiere la asunción de un yerro por parte del arquitecto. Si en su libro de 1921 Kronfuss deja constancia no sólo de su trabajo sino también de su progresiva relación con el fondo colonial -se trata, en efecto, simultáneamente de un tratado y de una biografía intelectual-, la continuidad establecida sin dificultad desde 1914 parece carecer tanto de antecedentes europeos (no hay, por ejemplo, ninguna mención a sus lecturas de ese origen) como relativos a la prehistoria "argentina" de su vocación colonial. Según de allí se desprende, todo habría comenzado con el encargo de Naón, cuando habría llegado "a la convicción de que para Córdoba hay que abandonar los tipos europeos y crear otros nuevos, sobre la base de la historia y el desarrollo del país". Kronfuss, 1921: 20.

gración selectiva de motivos coloniales responde más a sus disposiciones europeas y a su experiencia porteña que a la serie de razonamientos que guiarán sus incursiones luego de este momento. El plan todavía es simple: para un museo cuyos contenidos son mayormente históricos, propone un continente historicista; para esa propuesta historicista escoge ciertas formas reconocibles del repertorio local; para resolver el programa en su conjunto apela a sus destrezas tectónicas (clásicas) y limita, sin premeditación pero como en negativo, las inclusiones coloniales a un rol ornamental.²⁰ La resolución, del todo comprensible si se atiende a su enciclopedia, dialogaba además con lo habitual en los museos históricos de la Capital: su albergue en edificios coloniales. Ligada a esa asimilación, venía también su mayor novedad; éste era un intento deliberado de *producir* un continente análogo, lo que cambia por completo la cuestión.

El resultado es, por fuerza, un diseño ecléctico pero, para evitar otro aplanamiento frecuente, revisemos qué implicaba eso exactamente.²¹ El proyecto incursiona en un doble eclecticismo, genéricamente historicista en un caso, puntualmente historicista en el otro. Por un lado, reúne en un mismo edificio elementos estilísticamente diversos: así, si el carácter monumental, la simetría, el velado uso de pilastras o la *loggia* remiten a un lenguaje clásico, éste se ve comprometido por las interrupciones “coloniales” del encornisamiento barroco, el remedo de las torres catedralicias o la introducción del signo jesuita. Por otro, integra antecedentes coloniales muy precisos, partes adjudicables a edificios determinados y fácilmente reconocibles. Como este historicismo puntual se ejerce a distancia de sus referentes (probablemente mediado por fotografías y dibujos ajenos) las invocaciones se resienten de su escasa fidelidad.²² En este punto, sin embargo, el

²⁰ En este caso, Kronfuss efectivamente limita las integraciones “coloniales” a elementos ornamentales. El desajuste entre planta y fachada -criticado por el propio Kronfuss en su crónica sobre la Exposición de 1916- intentará ser superado en sus propuestas neocoloniales de los años veinte, en las que puede advertirse la preocupación por integrar las especificidades de planta y corte de la arquitectura colonial. En este sentido, si el primer proyecto de museo parece ejemplificar bien ese procedimiento desajustado de la práctica historicista -tal como la caracterizan, por ejemplo, Tartarini o Waisman-, los más tardíos proyectos neocoloniales de Kronfuss la discuten, en la dirección señalada por Liernur: “el ‘Neocolonial’ fue el vehículo que permitió en la Argentina comenzar a romper con el sistema académico de recintos autosuficientes y a explorar la interpenetración espacial que caracterizaría más tarde al Modernismo maduro. Esta interpenetración consiste en la relación que se establece -en planta, pero especialmente en corte- entre recintos de alturas diversas: es lo contrario a la estratificación plana”. Liernur, 2004: 188; Tartarini, 2002: 24; Waisman, 1994: 279.

²¹ Por eclecticismo entendemos aquí tanto el *revival* historicista como la convivencia de dos o más lenguajes en un mismo edificio. Daguerre, 2004. La advertencia respecto del aplanamiento histórico que promueve la clasificación debe redoblar en este caso, como en el de todos aquellos *revivals* que llegaron a ser parte de alguna formulación inventiva de la nación. Coincidimos aquí con Salvioni, 2003: 185-186.

²² La misiva en la que Kronfuss agradece el encargo expresa claramente que viajará a Córdoba

contenido importa más que las fallas miméticas porque contribuye al verdadero *novum* de la propuesta: la propia integración de estilemas de origen colonial en un programa arquitectónico representativo.²³ Había en ello, en efecto y por encima de la conciencia de su artífice, una novedad radical cuando el destino era una ciudad que llevaba décadas apelando al sistema clásico para su arquitectura representativa.²⁴

Casi sin advertirlo, y esto porque sus disposiciones y experiencias lo preparaban para imaginar lo contrario, Kronfuss realiza una operación de riesgo. La recuperación de motivos coloniales, a más de una diferencia formal frente a la secuencia neoclásica, reinstala en Córdoba signos de gran ambigüedad. La ambivalencia del tema colonial en esos años, documentada por deliberadas intervenciones o contundentes silencios, configura un repertorio de representaciones y posiciones posibles que van de la impugnación total de la colonia (identificada con la opresión y el retraso propios de una colonización más *española* que europea), pasando por su consideración ilustrada (posible a partir de la distancia temporal y capaz de aunar juicio crítico y rescate selectivo), hasta su recuperación normativa (fundada en la idea de una antigua comunidad cuyos valores pueden ser correctivos de una disolución presente).²⁵ Sobrevenido a esta arena, el proyecto de museo ofrece a esas varias sensibilidades ocasión de desplegarse.

sólo cuando crea posible poner en consideración el proyecto. La carta está datada el 15 de septiembre de 1912 en Buenos Aires. *Solicitudes y Asuntos Diversos*, MG, 1912, Tomo 13, f. 212 (AGPC).

²³ La caracterización del programa apunta a distinguirlo de la arquitectura civil no planificada en la que, mayormente, las formas son reproducidas de manera espontánea por sus artífices, sea en el sentido de la colonia, sea en el italianizante.

²⁴ La década del ochenta, momento en que el juarismo alienta una profusa construcción monumental de signo clasicista, es paradigmática en ese sentido. Los dos grandes iconos de ese aliento son el edificio del Banco Provincia de Córdoba y el Teatro Rivera Indarte, ambos del italiano Francisco Tamburini (quien también comandaría en esos años la Dirección Nacional de Arquitectura), figura ineludible de la arquitectura neorrenacentista en la década. El paralelo privado-asociativo de esa arquitectura estatal fue en Córdoba la remodelación de la casa de los Juárez con destino al Club *El Panal*.

²⁵ Esto en parte se vincula con la eficacia de la sinonimia entre Córdoba y colonia, urdida por miradas ajenas a lo largo del siglo XIX. Agüero, 2006. Aunque esta hipótesis está siendo trabajada, todo sugiere que en Córdoba los ritmos de distanciamiento y reapropiación del pasado colonial divergen de los que el centenario consagra en Buenos Aires. Cfr. Salvioni, 2003. Incluso a comienzos de la década del diez, creemos, aquí la colonia *retorna* de manera aislada y desigual, en ciertas incursiones coleccionistas e historiográficas muy localizadas (casos de Wolf, Cabrera e incluso Cárcano). Este cuadro parece condicionar también la recepción del proyecto de Kronfuss y -si se compara al de la década del veinte, hospitalaria a sus ensayos neocoloniales- sugiere que la arena no era aún propicia para tales incursiones. A posteriori de la difusión del proyecto los *retornos* coloniales parecen acumularse, acaso ya más en sincronía con el clima del centenario en Buenos Aires. Entre ellos merecen destacarse la creación del Taller de Tapices y Encajes Coloniales, iniciativa conservacionista de técnicas textiles, y el proyecto de Museo y Centro de Investigaciones Coloniales que Deodoro Roca formula en 1917, invocando al propio

Las diversas apreciaciones del pasado colonial, aislables a los fines del análisis y por la adición de nuevos testimonios, no encuentran una traducción inmediata ni en organizaciones partidarias ni en líneas editoriales aunque, como siempre, sólo ciertas contaminaciones sean posibles.²⁶ Si se piensa, por ejemplo, en el tratamiento periodístico del proyecto, el arco va de la prudente y breve publicidad dada por *La Voz del Interior* (que expresa la oposición radical) a su extensa y detallada celebración por *Los Principios* (órgano del criptocatolicismo) y *Justicia* (instrumento editorial del consorcio Cárcano - del Viso). Sin embargo, puede presumirse que la prudencia del primero y la recepción festiva de los segundos comprometen, al menos, dos de aquellas visiones del asunto. La reactiva y la ilustrada en *La Voz*, que opta por referirse sumariamente al prestigio del arquitecto sin mencionar el proyecto que muestra; la normativa en *Los Principios* y la ilustrada en *Justicia*. Estos dos últimos medios, que llegan al mismo resultado por caminos diversos, coinciden en un solo supuesto que es, a la vez que compartido por el arquitecto, medular: la colonia puede ser pensada como antigüedad recuperable. A partir de allí -cuando se trate de los modos, los grados y el sentido de esa recuperación- los acuerdos se diluyen.

Si se trasciende el ámbito de la prensa el panorama se diversifica aún más y la mayor consistencia relativa de ciertas líneas editoriales se desdibuja. Porque si el diario católico (en parte por su comunidad dogmática) y el liberal conservador (en parte porque expresa un núcleo muy determinado de ese linaje político) parecen prolongar respectivamente apreciaciones normativas e ilustradas del pasado colonial, otros ribetes surgen cuando se los reconduce a la arena de la política *strictu sensu*. En esa práctica, en la que conservadores liberales y criptocatólicos habitúan contaminarse, se advierte que fueron sus aliados quienes, dominándola y en elocuente silencio, dirimieron en la Legislatura el curso (la frustración) del primer proyecto de museo.²⁷

Kronfuss. Mientras la primera experiencia es ejecutada por la gestión Cárcano, la segunda nunca llega a desarrollarse como programa. Será nuevamente Cárcano quien, en su segunda Gobernación -que parece ciertamente *otro momento*-, adquiera la casa ocupada desde 1918 por la sección histórica (independizada como Museo Colonial en 1922) y cree la comisión de especialistas que la restauraría (integrada, entre otros, por Kronfuss y Martín Noel). En Cárcano, esto no era incompatible con, por ejemplo, la compra simultánea del futurista *Bailarines* de Petorutti para el Museo Provincial.

²⁶ Considerar, por ejemplo, el modo en que Cárcano y Roca hacen de la colonia un “objeto” de estudio, o la asunción militante del proyecto -y del arquitecto- por *Los Principios*.

²⁷ El expediente se inicia con una nota en que Kronfuss pide cobrar sus honorarios (30/5/13, ingresada el 5/6/13) y se resuelve con la disposición de devolver “a las oficinas correspondientes los documentos que se crean necesarios, archivándose el expediente” (20/7/14). Las diferencias en torno a los honorarios de arquitecto -aceptados por la Dirección de Arquitectura pero denegados por la Comisión de Hacienda- dilatan un trámite que cataliza otras apreciaciones del proyecto. Ante la invitación a hacerlo, absolutamente nadie toma la palabra. Acta de Sesión del 20/7/14, *Diario de Sesiones, Cámara de Diputados*, 1914, p. 587; Expediente N° 9, “Hono-

“*Falta el arquitecto*. En Buenos Aires hay entonces muchos ingenieros civiles pero pocos arquitectos. No existe cátedra de arquitectura ni en la Facultad de Ingeniería. El arquitecto es una especialización, que significa cultura, educación artística, vivir con discreción, y buen gusto, condiciones que no son indispensables para los ingenieros civiles que producían nuestras universidades con su enseñanza teórica y libresca.”

Ramón J. Cárcano, *Mis Primeros ochenta años*

Con estas palabras Cárcano introduce en sus memorias al relato del encuentro con Norbert Maillart, arquitecto francés de formación *Beaux Arts* a quien el cordobés acabaría confiando el diseño del edificio capitalino de Correos y Telégrafos durante su gestión frente al organismo.²⁸ La evocación, que remite a algún momento de los años 1888 o 1889, tiene la virtud de condensar en pocas líneas la decimonónica cesura entre ingenieros y arquitectos, el “cuadro profesional” local y una muy determinada valoración de ambas actividades. Si el recurso a estas contrafiguras activaba una larga cadena de oposiciones entre necesidad y libertad, utilidad y lujo, escasez y derroche, el manifiesto desprecio ante el desarrollo de la ingeniería en Argentina abonaba la idea de que la gran arquitectura de *fin de siècle*, la arquitectura burocrática de estado con fines representativos y la arquitectura particular de las elites, debía ser mayormente obra de arquitectos extranjeros.

La introducción tiene sentido porque, en buena medida, cada uno de esos perfiles profesionales remitía con mediana claridad a formaciones de distinto tipo: academias y *ateliers*, en el caso de los arquitectos, instituciones politécnicas -multiplicadas en Europa desde la creación del Politécnico de París-, en el de los ingenieros. En cuanto a Johannes Kronfuss, cuyo arsenal intelectual e impresiones *argentinas*, al momento de su actuación en Córdoba, nos proponemos revisar en este apartado, contaba con este último tipo de formación; elemento que, sin embargo, merece ser considerado detalladamente.

Kronfuss llega a la Argentina en 1910 con el objetivo de dirigir la construcción del edificio para la Facultad de Ciencias Exactas de Buenos Aires.²⁹ La

rarios al Sr. Juan Kronfuss por la confección de planos para el Museo en esta ciudad”, Letra H, Ministerio de Hacienda y Obras Públicas, 1913 (AGPC).

²⁸ Cárcano, Ramón J., 1965: 221.

²⁹ Kronfuss nace en Budapest en 1872, donde realiza entre 1887 y 1890 sus primeros estudios politécnicos. Luego es enviado por sus padres a Viena, capital del Imperio Austrohúngaro en plena reformulación desde el trazado de la Ringstrasse y su conjunto monumental; conoce allí a Ernestina Handl, con quien se casa en 1898, acompañándolo en su experiencia argentina. Entre 1893 y 1896 estudia en Munich, donde se diploma de Ingeniero por el Departamento de

ciudad a la que llega ha experimentado ya, al menos, dos grandes momentos en su arquitectura representativa, ambos relativamente cercanos. El primero caracterizado por el neorrenacimiento italiano que una figura como Tamburini desplegara tanto en Buenos Aires como en Córdoba. El segundo, marcado por la presencia del academicismo francés que la propia figura de Maillart había contribuido a introducir y que caracterizara, especialmente mediante sus *mansards*, buena parte de la arquitectura representativa del giro de siglo.³⁰ Por fuera de esa relativa homogeneidad monumental, la ciudad en su conjunto se muestra hospitalaria a integraciones historicistas y modernistas de diverso tipo. Kronfuss, cuyo proyecto de Facultad de Ingeniería hubiera dialogado bien con el ciclo clásico de la arquitectura representativa, engarza también fluidamente con la dispersión estilística que lo sucede. Sus proyectos de oficinas o viviendas colectivas en altura mixturán entonces neoclasicismo schinkeliano y secesión vienesa; disposición ecléctica modelada en el ámbito europeo, expresa en su actuación en Buenos Aires y que será plenamente desarrollada al calor de su relación con Córdoba.³¹

Arquitectura en 1897; desde entonces trabaja un tiempo para el Ayuntamiento, comienza su experiencia docente en Bamberg, construye en varias ciudades europeas y gana varios concursos internacionales, ente ellos el de la Facultad de Ciencias Exactas. En Buenos Aires, donde se instala pese a la rescisión del contrato para la edificación de esa Facultad, trabaja como arquitecto de varios edificios y casas particulares, aunque recibe escasos encargos públicos. Es también docente de *Composición* en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas. En 1915 es designado por Cárcano Director General de Arquitectura de la Provincia, cargo desde el que diseña y ejecuta el segundo proyecto de museo y al que renuncia en 1916 en beneficio del de Arquitecto Principal, que ocupa hasta 1932. En 1918 se convierte en Profesor de *Teoría de la Arquitectura I y II* de la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Córdoba, donde se desempeña hasta 1943. Entre 1936 y 1940 Kronfuss ocupa simultáneamente el cargo de Director Interino de Obras Públicas de la Municipalidad de Córdoba. Muere en Córdoba en 1944.

Como puede advertirse, la gran inserción pública de Kronfuss sólo tiene lugar en territorio cordobés, y ella le permite desarrollar, especialmente en los años veinte y durante la segunda gobernación de Ramón J. Cárcano, una serie de edificaciones públicas de carácter neocolonial. Los elementos centrales de esta sucinta biografía han sido en parte extraídos de una serie de trabajos anteriores y en parte revisados a partir de la nueva documentación atendida. Ver, entre otros, Cacciavillani - Samar, 1977; Tarán, 1979, 1985; Gallardo, 1998; Tartarini, 2002; Giménez, 2004; Bülher, 2005.

³⁰ La presencia francesa en la arquitectura argentina del giro de siglo, especialmente identificada con *l'École des Beaux Arts* tal como ésta había sido reorientada desde mediados del siglo XIX, ha sido reiteradamente señalada. Esa presencia tuvo, también, importancia en los certámenes internacionales mediante los cuales se edificó buena parte de la arquitectura monumental del país agroexportador, excepción hecha del caso de La Plata, cuyos concursos fueron ganados, mayormente, por alemanes. Aún en 1908 la victoria de Kronfuss mostraba el mismo carácter excepcional, siendo celebrada en Munich como un punto de inflexión frente a la hegemonía de la arquitectura francesa. Bülher, 2005.

³¹ Más allá del neocolonial, esta disposición también se expresará en el recurso al repertorio *art déco* durante los años veinte y treinta. La receptividad a las variantes vienesa y *decó* del

Esta relación, como se ha expuesto, comienza con el encargo de 1912, se prolonga en los viajes de estudio que estimula el efectuado por la Nación en 1914 y se vuelve estructural desde 1915, cuando un Kronfuss de 43 años se instala definitivamente en Córdoba.

Aunque el primer proyecto de museo se aleja de manera significativa de las intervenciones que Kronfuss realiza simultáneamente en Buenos Aires, la señalada disposición ecléctica constituye su suelo común más evidente. Si defendemos que ésta es una marca europea es, en parte, porque Kronfuss tiene una experiencia del estallido formal finisecular (el historicista Parlamento de Budapest está en construcción cuando abandona la ciudad, la *Ringstrasse* y la *Secession* son parte de su experiencia de Viena, el barroco alemán caracteriza la Munich en la que estudia) y, en parte también, porque el ámbito en el cual Kronfuss realiza lo medular de su formación constituye un caso bastante particular de politécnico, que preparaba bien para ese delta estilístico en el que habían derivado los intentos de reformulación de la tradición clásica.³²

Kronfuss había estudiado en la Real Escuela Técnica Superior Bávara de Munich, creada en 1827 sobre el modelo del Politécnico de París y -de manera análoga a aquél- como alternativa a la “Escuela de construcción” de la Academia de Arte.³³ Sin embargo, a diferencia de su modelo, este politécnico había logrado efectivamente monopolizar la formación de ingenieros y arquitectos en 1868, circunstancia que favoreció la convergencia de trayectorias docentes y expectativas estudiantiles muy diversas. Esta diversidad se plasmó en una serie de Departamentos, los cuales estaban habilitados para rubricar con su especificidad el otorgamiento del único título posible. Así, en 1897 Kronfuss (cuyas calificaciones, según Bülher, demostraban que era “más artista que matemático”) obtiene el *absolutorium* que lo habilita al Título de Ingeniero por el Departamento de Construcción, el que recibe en 1905 de manos de Friedrich Von Tiersch.

modernismo diverge de la abierta negativa kronfussiana a integrar las “formas ‘gusanos’” de los modernismos belga o francés. Kronfuss, 1924: 299.

³² En efecto, el intento ilustrado de racionalizar la teoría arquitectónica (incluso en sus esfuerzos más impregnados por el romanticismo) empujará a una serie de revisiones que, desde mediados del siglo XVIII, no harán más que horadar el sentido unitario abrigado por la tratadística clásica. La desmitificación de las fórmulas vitruvianas -ligada a la experiencia arqueológica-, el descubrimiento de una antigüedad múltiple, los ensayos de fijar los tipos arquitectónicos en largas series taxonómicas -favorecido por el propio desarrollo de las ciencias naturales-, entre otros elementos, favorecerán tanto el desencanto ante la rigidez académica ligada a los órdenes como el ingreso a la práctica arquitectónica -mediante otros tantos *revivals*- de todo un repertorio formal hasta entonces excluido. En todo caso, a mediados del siglo XIX la tradición académica se ha renovado en forma irreversible y esto, en gran medida, al precio de dislocarse de su identidad con el clasicismo. Ruskin o Violet le Duc con su rescate de la arquitectura gótica o Charles Garnier -arquitecto de la Ópera de París- presentando su *Maison Maya y Azteca* a la Exposición de París de 1889, son ejemplos elocuentes de ello. Aliata, 2002; Rowe, 1990.

³³ Bülher, 2005.

La figura de Von Tiersch, precisamente, caracteriza la orientación del politécnico en el giro de siglo. Arquitecto consagrado desde el proyecto de *Reichstag* de Berlín, eximio dibujante y artífice de un hospitalario historicismo, Friedrich nuclea en torno a sí un nutrido grupo de docentes que institucionaliza esta tendencia en los programas.³⁴ Ese grupo (también integrado por su hermano Auguste, profesor de Dibujo y estudioso de la arquitectura antigua) orienta una formación en la cual la práctica del dibujo y, muy significativamente, su ejercicio en todos los estilos, ocupan la mayor parte del tiempo.

De aquella formación, Kronfuss resaltaré el magisterio de tres figuras: Von Tiersch (indeterminación con la cual probablemente aluda a ambos hermanos), Hans Grässel y Schmidt.³⁵ Aunque las referencias al último escaseen, la influencia de ambos Von Tiersch y ciertos temas propios de Grässel son sensibles en el trabajo de Kronfuss desde su llegada a la Argentina.³⁶ Por un lado, está la inclinación a proponer fluidamente superposiciones y mixturas estilísticas, entre ellas las representadas por las incursiones historicistas. Ligada a esta disposición ecléctica, y especialmente en su costado historicista, el dibujo llegará a adquirir una fuerza y un interés inusitados desde su instalación en Córdoba. Por otro lado, está el encuentro con ese objeto novedoso representado por la arquitectura colo-

³⁴ Según Bühler, en torno a los dibujos en pizarra de F. Von Tiersch (uno de cuyos discípulos será Gropius) llegó a forjarse una verdadera leyenda. Curiosamente, Héctor Greslebin, alumno de Kronfuss en la Universidad de Buenos Aires, expresaría años más tarde una sugestión semejante: “veíamos con fruición deslizarse sus lápices y colores sobre el papel, dando vida a algo que nosotros creíamos muerto”. Citado por Tartarini, 2002: 25.

³⁵ Ficha de Inscripción a la SCA.

³⁶ Parece improbable que se trate de Friedrich Schmidt, representante del neogótico austriaco, quien muere el mismo año en que Kronfuss llega a Viena. Cfr. Tartarini, 2002. En lo que hace a Grässel, éste trasciende por su actuación en la construcción de una serie de cementerios, entre los cuales sobresale el Walfriedhof de Munich, primer cementerio “de bosque”. Ese interés se expresará incluso en un escrito sobre el diseño arquitectónico del año 1913. Varios años después, Kronfuss publicará sus *Ideas para monumentos funerarios*, trabajo que consiste en una serie de 95 láminas con diseños de monumentos fúnebres, precedidas de un breve prólogo en que el autor justifica la necesidad de diversificar las opciones funerarias, atendiendo tanto a ciertos atributos del muerto como a una gama amplia de recursos disponibles. Protestando contra la fisonomía habitual de esas “ciudades de los muertos”, Kronfuss reenvía al trabajo de Grässel: “Encuéntranse en Europa cementerios que podrían llamarse ‘jardines de los muertos’ porque no solamente los mausoleos son de arte exquisito y muy propios del lugar, más también embellecidos con plantas y flores, que su conjunto expresa un sentimiento de agradable y tranquila nostalgia, sin desdeñarse de la seriedad y majestad de tales lugares”. Hay, adicionalmente, notas de la arquitectura parlante de fines del siglo XVIII, preocupada por vincular tectónica y sentimientos y por tipificar las relaciones entre formas y emociones. Dice Kronfuss, como un eco de Boullée: “Una obra de esta naturaleza debe tener como rasgo fundamental la correspondencia íntima de una impresión de la tranquilidad eterna con una austera monumentalidad”; decía aquel: “¡Templo de la muerte, vuestro aspecto debe helar nuestros corazones!”. Aunque las láminas de las *Ideas* están datadas entre 1913 y 1924, es probable que el libro haya tenido una edición en 1922. Kronfuss, 1927.

nial que, si Kronfuss casi desconoce cuando elabora el primer proyecto de museo, se lanzará a estudiar obsesivamente desde 1914. Al calor de ese encuentro, bien testimoniado por las láminas luego reunidas en *Arquitectura Colonial en la Argentina*, otras disposiciones más mediadas tendrán ocasión de desplegarse. Se trata de la inclinación arqueológica, de la voluntad de desenterrar (si no físicamente para traer ante los ojos, al menos formalmente para traer a la memoria) formas antiguas; tarea que desde el comienzo dialoga con un fuerte sentido nostálgico, de cuño romántico y larga tradición, de la pérdida.

La *disposición ecléctica* de Kronfuss está presente en la orientación general del proyecto de Facultad de Ingeniería -que opera en los márgenes del sistema clásico- y también en la particularidad que guía el diseño de sus patios -una sucesión de estilos históricos, destinada al dibujo a mano alzada por los estudiantes.³⁷ Pero también hay eclecticismo, como se señaló, en la construcción particular de sus primeros años en Buenos Aires (que combina formas históricas y modernismo) o en la propuesta de museo del año doce (clásico-colonial), aunque precipitada, guiada por el mismo sentido historicista que alentaría los estudios inmediatamente posteriores del fondo colonial.

Esos estudios comienzan en 1914, en ocasión del encargo nacional y simultáneamente a la definitiva caída del primer proyecto de museo. Y es en la enorme masa de relevamientos y reconstrucciones desarrollados desde ese momento donde se manifiesta más nítidamente la *disposición arqueológica* de Kronfuss. En estos estudios, el dibujo asume simultáneamente las funciones de documentación, análisis y reconstrucción; carácter múltiple que remite a los relevamientos que a finales del siglo XVIII llevarán adelante Piranesi o Winckelmann al ritmo de las excavaciones que descubrían Pompeya, Herculano o Villa Adriana. Aunque el propio Kronfuss se había iniciado en el arqueologismo con su reconstrucción de la Casa del Poeta Trágico de Pompeya, en suelo americano esa disposición debía ejercerse necesariamente sobre un fondo extra clásico.³⁸ Sin duda, el costado más promisorio de este fondo americano venía representado

³⁷ “El patio pequeño se haría en forma de atrio, con bóvedas de tipo romano; los corredores, como claustros seguidos de una capilla gótica. En el patio grande, estarían representados los estilos del renacimiento, con sus evoluciones al barroco y al rococó, para lo cual se reproducirían los ejemplos clásicos. Como las salas para el dibujo a pulso se encuentran en esta misma parte, se pueden hacer ejercicios al natural sirviendo de muestra los diferentes estilos.” Kronfuss, 1908: 184-189. Esta última idea había sido ya ensayada a mediados del siglo XIX en la sede del sistema clásico, el propio edificio de la *École des Beaux Arts*, en un movimiento que engarzaba explosión historicista y sentido pedagógico de esa diversidad.

³⁸ Esa reconstrucción es reivindicada tanto en *Arquitectura Colonial* (p. 144) como en la Ficha de Inscripción en la SCA, donde Kronfuss señala que la misma habría recibido el Iº Premio del Estado. Aunque queda por dilucidar en qué medida este interés estuvo mediado por los trabajos de Mau, a partir de croquis muy similares a los suyos Kronfuss desarrolla su analogía entre plantas pompeyanas y coloniales. Kronfuss 1916 b, 1921, 1924.

por el repertorio indiano pero, al interior de unas determinadas fronteras nacionales, el mismo resultaba ineluctablemente exiguo. Así, el arqueologismo fue, en Kronfuss más que en ningún otro caso, reorientado al rescate de la más visible arquitectura colonial.

Tres elementos característicos de la tradición arqueológica son muy notables en Kronfuss. Por un lado, el intenso interés por conocer y racionalizar una antigüedad que aparece como nueva ante los ojos, dato fortísimo y propiamente ilustrado. Por otro, la nostalgia impresa a la representación de esos objetos cuyo exotismo deriva, ante todo, de una distancia temporal. Así, si las relaciones de ruinas expresaban tanto como favorecían la nostalgia ante la pérdida del esplendor antiguo, las reconstrucciones de Kronfuss explotan esa emotividad al mostrar en ruinas -como un eco de Gandy- edificios en uso o que, simplemente, ya no existen. Hay, finalmente, otra marca inequívoca de ese arqueologismo en el protagonismo concedido al viaje como requisito de la búsqueda. Salta, Tucumán o Jujuy son objetos subsidiarios de esa exploración que tendrá en Córdoba su centro; pero aún en ella muchos de los relevamientos exigirán el desplazamiento al interior, por hostiles caminos de tierra que sólo aproximan relativamente al encuentro con las ruinas -abandonadas entre malezas e ignoradas, según su propia construcción poética- de ese colonial que Kronfuss irá gradualmente formulando como estilo.

Arrojado a un territorio sin *tradición* arquitectónica, Kronfuss realiza simultáneamente el movimiento que va del siglo XVIII al XIX, de la tipologización a la composición: documenta, reconstruye, clasifica partes, distingue estilemas, *salva* para el presente un patrimonio amenazado de muerte; pero, a la vez, elabora ese repertorio formal como un fondo de bienes disponibles para nuevas sintaxis.³⁹ El proceso de registro, descomposición y recomposición se precipita, se comprime temporalmente, pero describe en territorio americano un movimiento análogo al europeo. En cierto sentido, la gran diferencia venía dada no por las operaciones sino por el objeto; frente a una antigüedad sacralizada, lo que aparecía aquí era un colonial desatendido sobre el cual venían a ejercerse la racionalización (taxonómica o sintética) y la nostalgia. Consecuentemente, en la búsqueda

³⁹ En el siglo XVIII el sistema clásico había entrado en un erosivo ciclo de autoconocimiento, de cuyas fisuras surgirían las correcciones fuertes que acabarían por definir el plan *Beaux Arts* decimonónico. Así, a partir del taxonomismo de aquel siglo, Durand pudo pensar el repertorio antiguo como partes disponibles para una nueva sintaxis. Desdoblado entre su formación *Beaux Arts* y su docencia politécnica, proponía *componer* y adecuar al uso, en desmedro de la acumulación ornamental. En el caso de Kronfuss, el rescate de partes y la elaboración de tipologías quedan bien ilustrados por sus intervenciones gráficas a partir de 1915 (con sus balaustradas, ventanas y ornamentos), mientras que el ejercicio sintético se advierte en los proyectos elaborados desde los años veinte (Hospital Misericordia, Barrio Obrero, Escuela Ramón J. Cárcano, y casa y Hospital Vicente Agüero, en Jesús María).

queda apasionada de esa especificidad arquitectónica Kronfuss llegará a convenirse de que ese “estilo colonial” definía, al menos, una edad áurea de lo propio.

La fase de descubrimiento, registro y estudio del pasado colonial se extiende durante al menos diez años; periodo en el cual el objeto colonial llega a caracterizar el propio programa arquitectónico de Kronfuss. Así, lo que en 1912 era casi una intuición va ganando consistencia conceptual y sistematicidad (cosa evidente en *Arquitectura colonial* y ratificada por sus textos posteriores), y lo que principió siendo una empresa de rescate arqueológico va convirtiéndose en un programa tanto cognitivo como constructivo. Los progresivos fundamentos de esa mirada y esa tectónica serían propalados por Kronfuss entre 1914 y 1924 a través de la cátedra universitaria, de múltiples incursiones gráficas y de una cada vez más copiosa producción escrita.⁴⁰ Para que tales intervenciones fueran posibles, Kronfuss contribuyó a dos operaciones decisivas: en primer término, la reivindicación de ese pasado constructivo como una *arquitectura* (cosa que en absoluto estaba dada); en segundo, la postulación de su especificidad formal y ciertos atributos funcionales. Así, el colonial *argentino* fue crecientemente defendido como un estilo formalmente diverso de sus versiones peruanas, mexicanas o bolivianas (en clave idealista y romántica, el estilo era definido como la expresión del alma de un pueblo), y su especificidad ligada a una sobriedad y economía ornamentales que fundaban su elegancia. En términos constructivos, su adecuación al clima, su transparencia y la nobleza y pertinencia de sus materiales resultaban reivindicados frente a muchas otras importaciones contemporáneas.⁴¹

En el primer momento de la fase de estudio del pasado colonial, una búsqueda como la de Kronfuss dialogaba más con ciertos desarrollos en otras

⁴⁰ Entre 1908 y 1915 el dibujo había sido para Kronfuss (además de instrumento de diseño y enseñanza, como lo sería luego de investigación) el principal medio de intervención en la arena pública. Sus imágenes atenúan el borde idiomático, presentándose intercaladas a textos breves, ajenos o propios, o como secuencias iconográficas autónomas. De ese tenor son sus primeras participaciones en la *Revista Técnica* y la *Revista de Arquitectura*, en las cuales la escritura se suprime o subordina al dibujo. Con independencia de esa cautela, los dibujos integrados al segundo número de la *Revista de Arquitectura*, intercalados a un texto editorial, condensan ya en 1915 muchas de las nociones sofisticadas luego en *Arquitectura Colonial*.

La relativa retracción escrituraria en el ámbito porteño (notable aún en sus aportes a *El Arquitecto* entre 1919 y 1923) contrasta con su despliegue en el espacio cordobés. En 1916, Kronfuss publica en la *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba* (Año 5, N° 1) la primera versión de “Arquitectura colonial”, incluido luego como segundo capítulo de *Arquitectura colonial en la Argentina*. En 1919 Los Principios edita, bajo el nombre de “Arquitectura colonial: la Catedral de Córdoba”, el que luego sería el quinto capítulo del mismo libro, texto anteriormente publicado por la *Revista del Centro de Estudiantes de Ingeniería de la UNC*. A eso deben sumarse también sus frecuentes intervenciones periodísticas.

⁴¹ El privilegio dado a los materiales de la tierra es un eco de Ruskin. De manera análoga a aquél, Kronfuss enlazará espiritualismo y romanticismo con antiindustrialismo, manifestará un interés constante por las artes decorativas -común, también, a Ricardo Rojas- y propondrá acompañar el envejecimiento de los edificios.

zonas de la cultura que con el estado propiamente disciplinar de la cuestión. Una serie de figuras, en muchos casos de origen provinciano y normalmente en o desde Buenos Aires, había ido formulando en el giro de siglo los temas de la *cuestión nacional* en los ámbitos de la política, la historiografía o la literatura.⁴² En arquitectura, sin embargo, los antecedentes no era tan numerosos: Martín Noel recién regresaba a la Argentina luego de su paso por *L'École*; Ángel Guido - alumno de Kronfuss en la Universidad de Córdoba- sólo publicaría su *Fusión hispano-indígena en la Argentina Colonial en 1925*.⁴³ Así las cosas, no sólo el proyecto de museo de 1912 puede ser razonablemente considerado el primero de inspiración colonial en el país (incluso con las limitaciones señaladas), sino que la propia elaboración de lo colonial como problema y como respuesta arquitectónica al interrogante nacional tiene en Kronfuss un carácter muy temprano.⁴⁴ Si inicialmente la búsqueda se expresa en forma genérica, como pregunta por la especificidad o la singularidad arquitectónica, ésta va siendo crecientemente determinada -en parte porque el marco de la búsqueda es nacional, en parte por su propia contaminación con otros discursos- como pregunta *por* lo nacional. Esto es claro en el ciclo que va de 1914 a 1924, y el grado en que la determinación es precipitada por otras intervenciones puede ilustrarse atendiendo a la sinopsis de la propuesta de Kronfuss que efectúa la editorial de la *Revista de Arquitectura* en 1915:

“El señor Kronfuss entiende que es tarea de los investigadores determinar el origen de cada una de las formas que constituyen lo que vulgar-

⁴² Altamirano - Sarlo, 1997; Agüero, 2004.

⁴³ La trama se adensa sensiblemente desde este momento y Rojas, en parte inspirador y en parte compañero de ruta de los arquitectos neocoloniales, tiene en esto gran protagonismo. Entre *La restauración nacionalista* (1909), *Blasón de Plata* (1910/1912) y *Eurindia* (1924), merece atenderse también “Artes decorativas americanas”, texto en el cual Rojas analiza la posibilidad de proceder al rescate del fondo utilitario-decorativo de Tucumán a partir de la articulación universitaria de espacios consagrados a las ciencias naturales, las bellas artes y los oficios. Contemporánea al Taller de Tapices de Córdoba, ambas iniciativas revelan puntos de contacto con la tradición de las *Arts and Crafts* ruskinianas.

⁴⁴ La preocupación por la especificidad arquitectónica argentina y la invocación a buscar un estilo nacional habían sido solitariamente pronunciadas en 1910 por Mario Buschiazzi y el Ingeniero Muñoz González, respectivamente, en el Congreso Internacional del Centenario. Aunque esa idea, más puntualmente vinculada a la herencia colonial aunque sin demasiadas consecuencias, fue tangencialmente recuperada por Alejandro Christophersen en 1913, es notable que una figura que luego sería emblemática del movimiento neocolonial en Argentina como Martín Noel sólo principiara su formulación con su retorno, el mismo año, o que Ángel Guido, reconocido como otra de sus figuras fundantes, haya debido ser necesariamente alumno de Kronfuss. Cfr. Liernur, 2004; Vallejo, 2004, Rigotti, 2004, Gutiérrez, Ramón, 1994. El solitario rescate kronfussiano de la arquitectura colonial en el ámbito universitario ha sido puesto de relieve por Héctor Greslebin. El primer producto de este estímulo fue un proyecto de “Capilla en estilo colonial” presentado por Raúl Alvarez en 1914 y publicado conjuntamente a una serie de dibujos de Kronfuss en “El estilo colonial”.

mente se llama 'estilo colonial' para luego poder analizar a éste en su conjunto. *Su obra*, aún cuando en su opinión sólo posee un interés histórico, *da base a una pregunta que puede formularse relacionada con la posibilidad de admitir las formas coloniales como exponente de una arquitectura nacional y fija.*"⁴⁵

La evolución intelectual de Kronfuss había sido facilitada por la superposición de elementos de diverso origen y naturaleza: una experiencia visual del eclecticismo y una formación europea que alentaba sus variantes historicistas y arqueológicas; su inserción en la Buenos Aires del Centenario que, especialmente desde otras zonas de la cultura, invitaba a revisar y reintegrar el legado español; el encuentro con Córdoba, la conciencia de una diferencia y el universo que ella abría, literalmente, al descubrimiento. En todo caso, el hambre por definir lo propio que irradiaba la Capital parecía encontrar una respuesta en esa singularidad arquitectónica que Córdoba tenía y desconocía; que no era lo mismo formularla allí que en Buenos Aires (porque, en un sentido, no estaban viviendo el mismo tiempo) lo había demostrado dolorosamente el expediente del primer museo. Tal vez por eso, porque el despliegue de esa evolución intelectual que había sido alentada por Buenos Aires coincide con su definitiva instalación en Córdoba, Kronfuss será entre las décadas del diez y el veinte la superficie de una profunda disociación entre trayectoria intelectual y práctica profesional. Mientras más sabe de arquitectura colonial y más confía en la potencialidad de una reintegración de la misma en una arquitectura presente, más compelido se ve a diseñar y construir dentro del sistema clásico. El segundo proyecto de museo, especialmente connotado por su pasado reciente, resulta, en este sentido, paradigmático.

Las formas. Guardarropía II

"Pero no es este mismo modelo todavía más imperfecto que la copia?"

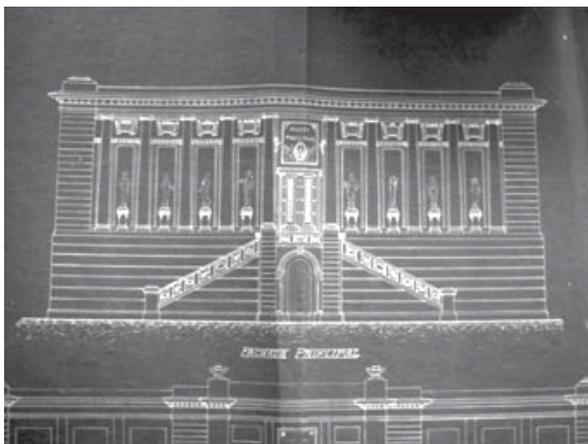
Jean N. L. Durand, *Précis des leçons d'architecture*,
1819

"Morábamos en edificios dislocados, porque estaban rotos los eslabones en las almas"

Ricardo Rojas, *Eurindia*, 1924

⁴⁵ Kronfuss, 1915: 3. Los subrayados son nuestros.

En agosto de 1915 Kronfuss es designado por Cárcano Director de Arquitectura de la Provincia,⁴⁶ medida que reedita para el arquitecto la posibilidad de diseñar el edificio de museo, ahora desde la función pública. Frente al entorpecido proceso de 1912, éste es resuelto en poco más de un año, dando lugar a un edificio de inspiración neoclásica que merece ser examinado con cierto detenimiento.⁴⁷ El punto de partida debiera ser que, contra lo que habitualmente se supone, el edificio ejecutado representa sólo una porción, la central si se quiere, del proyectado por Kronfuss en esa ocasión; que el conjunto del proyecto se orientaba a albergar la totalidad de las colecciones de la institución, además del recientemente creado Taller de Tapices y Encajes Coloniales; y que el propio proyecto contemplaba ampliaciones sucesivas, algunas oficialmente previstas para el crecimiento del Museo y otras íntimamente urdidas por el arquitecto.⁴⁸ Todo esto puede colegirse, en principio, del mero cotejo entre el expediente arquitectónico y el Mensaje de Cárcano a las Cámaras en 1916.⁴⁹



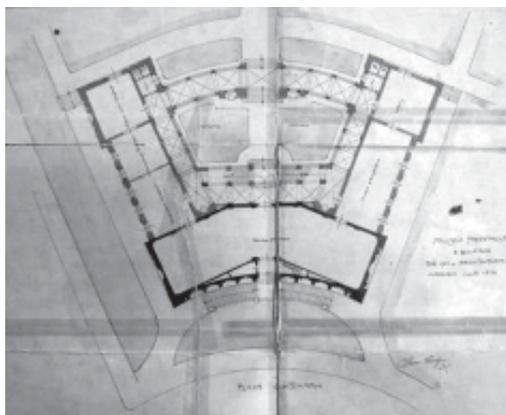
“Es una construcción que ha sido proyectada en el estilo clásico griego, y que está ubicada en las barrancas que rodean a la ciudad, recordando las construcciones helénicas por su arquitectura y su situación.”

⁴⁶ Decreto del 6/8/15, *Compilación...*, 1915, Ministerio de Obras Públicas [en adelante MOP].

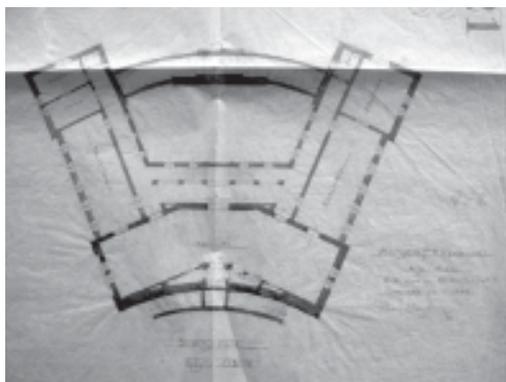
⁴⁷ El proyecto se desarrolla entre agosto y noviembre, mes en que el constructor Ubaldo Emiliani y Kronfuss suscriben el contrato. Una buena cantidad de planos y dibujos aparecen firmados por Kronfuss, y algunos también por el dibujante Donald Smith. *Expedientes 972, 972 A y 972 A bis* (DAPC). La obra concluye el 31 de agosto de 1916 y el 28 de setiembre de ese año Deodoro Roca, nuevo Director del Museo nombrado por la gestión radical de Loza, recibe las llaves. *Expediente N° 203*, “Comunica haber recibido edificio”, MOP, 1916, fs. 86 y 88 r. (DAPC).

⁴⁸ “Museo Provincial”, *Mensaje del Gobernador de Córdoba Dr. Ramón J. Cárcano*, 1/05/16.

⁴⁹ El primer dibujo corresponde a la fachada curva del Museo (muy reconocible en la actuali-



“...Consta de un gran salón principal y de dos alas que se extienden hacia el fondo de la perspectiva que terminará con motivos arquitectónicos de la época colonial.”



“Tiene un subsuelo de las mismas dimensiones de la planta principal, destinado a ampliaciones futuras para las necesidades sucesivas del Museo.”⁵⁰

dad), envolvente frontal de la sala de pinturas, de cuyos extremos debían desprenderse radialmente las dos alas nunca construidas. Esta fachada principal fue privada desde el comienzo de las esculturas previstas para las hornacinas, que fueron reemplazadas por jarrones. La segunda imagen permite advertir la planta del museo imaginado, con su *point* central destinado a la Sala de Pinturas y las mencionadas alas; mientras en el ala izquierda se sucedían tres salas destinadas a amoblamiento colonial, la derecha comprendía una sala etnográfica (la mayor) y una destinada a la exhibición de objetos varios. Puede observarse, también, la proyección de un corredor de circulación que comunicaba todos los espacios. Dada su ubicación concéntrica a los patios, en los que se prevé ubicar los cañones que en el primer proyecto eran dispuestos en el primer nivel, es probable que se tratara de una galería, nuevamente de inspiración pompeyana-colonial, cosa compatible con la observación de Cárcano sobre el remate. Finalmente, la tercer imagen permite observar la disposición del subsuelo -construido en 1916 en su módulo central, destinado a depósito-, cuya ala izquierda se destina sucesivamente a sala de Paleontología (la mayor), Cocina y Portería, y cuya ala derecha comprende los espacios para Taller de Tapices, Dirección y baños.

⁵⁰ “Dirección General de Arquitectura (Edificios públicos y de carácter monumental)”, *Mensaje del Gobernador de Córdoba Dr. Ramón J. Cárcano*, 1/05/16.

Para la construcción de este segundo proyecto, la Provincia había dispuesto un terreno vecino al anterior situado, a diferencia de aquél, sobre el borde mismo de la barranca sur de la ciudad. En sus costados, éste quedaba delimitado por dos de las avenidas que -situadas a diversas alturas- desembocaban en la rotonda de Nueva Córdoba. Para el arco así descrito se imagina un edificio de fachada oblicua, que explota la elevación del terreno en sentido funcional y simbólico. Si, en el primer aspecto, la previsión de un sótano de superficie análoga a la planta duplica el espacio disponible para exhibición, dirección, depósito y servicios, en el segundo, el edificio gana monumentalidad con el aprovechamiento de las diferencias de terreno.

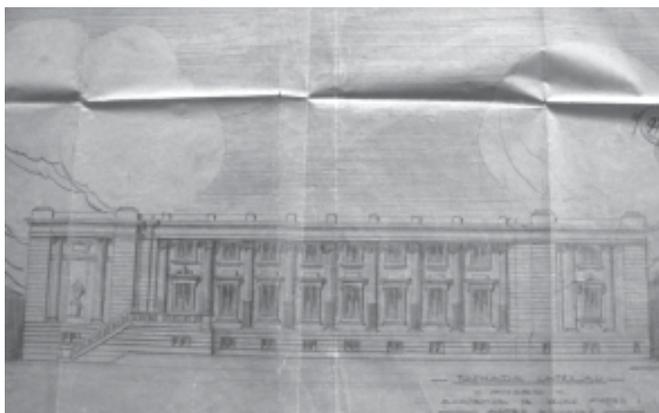
El volumen destinado a la Sala de Pinturas -nada casualmente el único construido- constituye el *point* a partir del cual se organiza la composición del conjunto. El mismo es planteado en términos schinkelianos: envolvente ciega e iluminación cenital mediante una lucerna, principios virtualmente ausentes en la proyección de las alas laterales. Las funciones del módulo se expresan claramente en la fachada principal que, leída secuencialmente, traduce el sótano en el almohadillado y las escalinatas, el espacio de exposición en la línea de hornacinas, y la presencia de la lucerna en el arquitrabe y la cornisa superiores. Efectivamente, tanto el lenguaje como el emplazamiento evocan la arquitectura clásica griega, mientras que el señalado carácter oblicuo de la fachada, que acompaña el movimiento de la plazoleta circular a que se enfrenta, sugiere influencias del barroco alemán.⁵¹ El privilegio de la Sala de Pinturas no reside sólo en su ubicación central y su carácter de acceso al conjunto de las colecciones (en efecto, en ese proyecto la sala era lo primero que el visitante vería y atravesaría para desplazarse hacia otras zonas), sino que puede advertirse también, de modo más rústico, en el derrotero de una obra que nunca avanza más allá de su construcción.

Como se ha señalado, esta centralidad de la Sala de Pinturas no es azarosa; antes bien, expresa en términos arquitectónicos la misma voluntad de valoración social del arte que, implícita en la reformulación de las colecciones en 1911, había sido manifestada con singular claridad en la inauguración de las salas de 1914 y alentaría, en el propio año de 1916, el primer Salón Provincial. Inviabile un segundo intento neocolonial, un museo que apuesta al arte habla el lenguaje de los grandes museos de arte: el de un historicismo dentro del sistema clásico como el *Louvre*, como el schinkeliano *Altes Museum*. En ese nuevo espacio Cárcano imaginaba la inauguración del primer Salón de Córdoba, iniciativa que remedaba al Salón Nacional en su inspiración y reglamento; y ciertamente

⁵¹ El recurso a las líneas oblicuas -también presente en el diseño de la Sala de Sesiones de la Legislatura de la Provincia de Córdoba - y el diseño de plantas con formas novedosas han sido señalados, entre otros por Gallardo y Tartarini, como marcas del barroco alemán en que Munich era profusa.

ésa hubiera sido la apoteosis del *museo nuevo* y del nuevo lugar del arte en Córdoba, de no mediar las italianas dilaciones del constructor.

Así, este segundo proyecto enlaza mejor que el primero a esa apretada sucesión de acciones *culturalistas* que, conducidas por los representantes del poder estatal, habían tenido al museo como su materia. Si el primer proyecto atendía, en su bizarro historicismo, al contenido real de las colecciones existentes hasta el momento, el segundo traducía espacialmente las expectativas coleccionistas, sociales y pedagógicas manifestadas en forma recurrente entre 1911 y 1916. Frente a esa gran prioridad, la de dotar a la ciudad de un espacio para el arte, los otros espacios se desdibujan en su no realización y en su no tematización. El concepto inicial y las funciones adjudicadas, sin embargo, quedan plasmados tanto en los proyectos firmados por Kronfuss como en las diversas intervenciones de Cárcano entre 1915 y 1916. Probablemente, a esos mismos años pertenezca un dibujo en que el arquitecto imagina, creemos que de manera más personal y menos concertada, una reformulación ulterior respecto de la cual carecemos de otros datos. Su gran novedad es que presume la convivencia de instituciones entonces autónomas (el Museo y la Academia de Bellas Artes) o inexistentes (la Academia de Artes Aplicadas).⁵² Lo medular de la reformulación arquitectónica (por lo demás, fiel a la planta y al estilo) puede colegirse de la lectura, conforme al principio de transparencia que guía el módulo central, del diseño de la fachada lateral. Así, pueden distinguirse tres niveles (sótano, planta noble y primer piso), el último de los cuales probablemente estuviera consagrado



⁵² La disociación sólo es parcialmente alterada por la decisión de poner la sala de pintura bajo control de la Academia de Bellas Artes en 1922. Aunque esa ocasión podría haber alentado el (no datado) dibujo de Kronfuss, esto resulta improbable dado que la medida parece haber respondido más al desinterés del Museo Provincial –dirigido entonces por el sacerdote y colonialista Pablo Cabrera– en la sección, que al diseño de una política afirmativa de vinculación entre museo y academia. Decreto 10120-A, *Compilación...*, MG, 1922.

a las aulas. La concepción de un complejo tal sorprende, en parte, por la ausencia de otras referencias contemporáneas; sin embargo, se trataba de una idea largamente ensayada en el seno de la tradición clásica, cuyo ejemplo principal lo constituía *L'École des Beaux Arts* con sus aulas y museos. Kronfuss mismo había plasmado en el proyecto de Facultad de Ingeniería ese principio de concentración de actividades (de conservación, exhibición y formación) conforme cierta unidad disciplinar. En Córdoba, una institución como la Academia Nacional de Ciencias, diseñada en 1874 por Enrique Aberg, estaba guiada por idéntica idea.

En términos de programa edilicio, ni el proyecto de museo llega a edificarse por completo ni estas adiciones tienen lugar, fenómeno explicable en virtud de rudimentarias consideraciones de presupuesto tanto como por las reorientaciones impuestas al expediente por las sucesivas gestiones de gobierno.⁵³ En términos de una arquitectura de autor, de una proyectiva determinada dentro de una trayectoria determinada, la cuestión llama a mayor perplejidad. Y es que, en sentido contrario a la señalada evolución intelectual de Kronfuss, marcada por la profundización de sus estudios y su programa coloniales, este segundo proyecto en su conjunto representa un marcado retorno a la tradición clásica, schinkeliano de un lado, *Beaux arts* respecto del modo de concebir el plan: toma partido respecto de un programa, define un tipo y un volumen central en torno al cual compone el conjunto, concibe pabellones o salas conforme al uso destinado, facilita la marcha a través de espacios libres o de exposición; si la persistencia del patio central compromete el carácter compacto de la propuesta académica (a la vez que permite arrinconar allí unos débiles remates coloniales), las imposiciones del terreno son resueltas apelando a un neoclásico sentido de la simetría y la monumentalidad. Esta disociación, ya señalada, entre proyecto intelectual y práctica profesional (algo así como una imaginación arquitectónica estimulada por el extrañamiento, simultánea a una práctica constreñida por las miradas locales

⁵³ El proyecto contó con aproximadamente 46.000 pesos, cifra inferior a la prevista y que debió ser ajustada en el curso de la obra. Que las restricciones aumentaron lo sugieren el reemplazo -previsto ya en el pliego del contrato- de las esculturas por urnas y el acondicionamiento del subsuelo en una fase sucesiva. Es probable que las perspectivas de continuar el programa de un edificio integral de museo se hayan visto desalentadas por el traslado de la sección colonial (inaugurada en 1918 como Museo Colonial, pese a no haber perdido su unidad administrativa con la sección de Bellas Artes) a la llamada Casa de Sobremonte (único ejemplar en pie de la arquitectura civil de la colonia), la cual es alquilada en ese momento y comprada y reacondicionada durante el segundo gobierno de Cárcano. Mensaje del Gobernador de la Provincia Dr. Ramón J. Cárcano, *Compilación...*, MG, 1926; Kronfuss, 1921:124. Así, las ampliaciones previstas nunca fueron realizadas y, contra lo señalado por Page, tampoco guardan relación con las efectuadas en vísperas de las Bienales IKA, cuyos planos pueden consultarse en los expedientes citados. Cfr. Page, 1992. En lo que hace al complejo de Museo y Academias de Arte, virtualmente la idea fue retomada entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta, aunque nunca concretada.

que habían convertido a Kronfuss en su asalariado), es continuamente acusada por la adición de todo nuevo testimonio.

Como ha sido señalado, entre el primer y el segundo proyecto de museo se producen los primeros viajes de estudio de Juan Kronfuss, de los que deriva buena parte de los relevamientos y dibujos mediante los cuales defenderá, crecientemente, el valor histórico y arquitectónico de ese patrimonio. El espacio de la cátedra (porteña primero, cordobesa luego) y la intervención en revistas y periódicos mediante dibujos, planos y algunos textos serán los medios en los que esa defensa se plasme cada vez con mayor organicidad. Entre 1915 y 1916, estrictamente los años de elaboración y construcción del segundo proyecto, Kronfuss mantendrá una asidua colaboración con la porteña *Revista de Arquitectura*, en la cual despliega buena parte de su orientación colonial.⁵⁴ Dentro de esas colaboraciones, nos interesa rescatar la nota en la cual Kronfuss reseña, en 1916, los aspectos sobresalientes de las presentaciones arquitectónicas al Salón de Córdoba. Su interés es múltiple, puesto que allí Kronfuss asume el rol de crítico a la vez que patentiza la disociación de la que hemos venido hablando.⁵⁵

Su balance del evento, en el cual Kronfuss representa a la Dirección de Arquitectura con sus neoclásicos proyectos de Museo y Legislatura, anota aciertos y bemoles. La celebración de la iniciativa como política cultural es sucedida por una mirada crítica respecto de las obras presentadas las cuales, a más de escasas, le parecen adocenadas. No hay, dice, entre ellas “manifestaciones de arte original, vale decir creaciones artísticas que se destaquen sobre las formas vulgarizadas en el conocimiento común”. La condena parece caer sobre motivos y soluciones tan recurrentes como complacientes, de aquellas que “generalmente se amoldan a las modalidades docentes y gusto artístico del profesor”. Siendo un texto muy breve, sorprende la insistencia en ese carácter acomodaticio de las presentaciones, rápidamente reseñadas. Resulta curioso, asimismo, que el único juicio positivo recaiga en un trabajo cuyo programa queda difuso. Se trata de un proyecto de Acebal Soto, de inspiración colonial, en el cual Kronfuss reconoce

⁵⁴ Se trata de la revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura la cual, desde su primer número, asume la preocupación por la arquitectura nacional como propia. Entre mayo de 1915 y octubre de 1916 -números 5 y 6- su Director es el ya mencionado Héctor Greslebin. Gentile, 2004. Kronfuss mantiene una presencia ininterrumpida en los números 1 a 6. Conforme lo ya señalado, estas intervenciones son mayormente gráficas: dibujos ilustrando el texto de la editorial “El estilo colonial” (Nº 2), nuevamente el frustrado proyecto de Facultad de Ciencias Exactas (acompañado de la memoria descriptiva en el Nº 3), ilustraciones de arte decorativo colonial para “Artes Decorativas Americanas”, de Ricardo Rojas (nº 4), un motivo barroco-americano para la portada en el Nº 5 y, lo más interesante de todo, una breve nota sobre “La Exposición Artística de Córdoba” en 1916 (Nº 6). Kronfuss colabora de manera discontinua en números posteriores, entre otros con el citado “Casas Coloniales y Romanas”.

⁵⁵ Kronfuss, 1916 a.

“el único esfuerzo ponderable de una mente creadora”. A pesar de las observaciones relativas al desajuste entre planta y fachada, es bastante notable que Kronfuss pone la creatividad y la originalidad del lado de la apuesta colonial.

Hay una correspondencia manifiesta entre la formulación de una idea de la arquitectura en tanto arte (como empresa personal, arriesgada y creadora) y la evaluación puntual de las obras efectivas. Pero hay, también, cierta correspondencia secreta entre esos principios generales, esos juicios parciales y la propia obra pasada y presente de Kronfuss. El arquitecto ha estado allí exponiendo su obra reciente y ésta, a nadie podría escapársele, se mueve en los márgenes del sistema clásico. El interés relativo de sus proyectos deriva antes de su dominio del lenguaje (que autoriza ciertas marcas personales fuertes) que de la novedad estilística o su polemicidad intrínseca. Sin embargo, Kronfuss escribe:

“El artista que va por los caminos trillados, reproduciendo ideas y motivos vulgares, sólo es un oficiante profesional, que se acomoda al gusto de la muchedumbre y poda las alas de su idealismo para arrastrarse ante la democracia de la vulgaridad. Es claro que ha de reconocerse el inmenso sacrificio de tranquilidad y de bienestar que hace de sí mismo un arquitecto al entrar en la arena de la lucha con ideas propias, tratando de afirmar bizarramente su personalidad ante la crítica que le zahiere y la multitud que no le comprende...”

Y aquí, nos parece, en momentos en que el segundo proyecto de museo aún se está construyendo y en que ha aparecido en Córdoba otro diseño de inspiración colonial -mientras escribe para una Buenos Aires en que el *neocolonial*, acaso aplanado entre otros eclecticismos, ya tiene lugar- cuando se excusa de referirse a sus proyectos presentes sólo por ser suyos; aquí, creemos, la profesión bien llevada es interrumpida por la reactivación de aquella herida del primer proyecto y por un claro sentido del precio de la profesionalización en ciudades de provincia. Para Kronfuss ese precio es, hasta entrada la década del veinte, pensar en neocolonial y proyectar en neoclásico.

Dos palabras

El recorrido ha permitido advertir el curso de un expediente edilicio atravesado por dilemas espaciales y formales, y el modo en que estos dialogaban con las reorientaciones impresas al museo y a sus contenidos. Un proyecto historicista para contener una colección mayormente histórica -y con él, una novedad sustantiva-, un edificio neoclásico para consagrar el nuevo lugar del arte en la sociedad; uno polémico, el otro de fluida construcción. Ambos, en parte, *fuera de lugar* según se atienda a su recepción o a su linaje. Pero ambos, también,

completamente *bien situados* si se piensa que su propia formulación respondía a las posibilidades abiertas por la Argentina aluvial. Y en ella, lo que el ojo extranjero juzgaba, con beneplácito de ciertos sectores, *en su lugar* podía parecer a muchos completamente mal situado. Y en ella, también, muchos locales encontraban en las formas más radicalmente distantes aquellas mejor situadas.

A- Repositorios consultados

Archivo del Arzobispado de Córdoba

Archivo de la Dirección General de Arquitectura de la Provincia de Córdoba (DAPC)

Archivo de Gobierno de la Provincia de Córdoba (AGPC)

Archivo, Biblioteca y Hemeroteca de la Legislatura de la Provincia de Córdoba

Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos (Ciudad Autónoma de Buenos Aires)

Biblioteca Mayor de la Universidad Nacional de Córdoba

Sección Americanista “Monseñor Pablo Cabrera” de la Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC.

B- Fuentes editas

Cárcano, Ramón, 1916, “Museo Provincial” y “Dirección General de Arquitectura (Edificios públicos y de carácter monumental)”, *Mensaje del Gobernador de Córdoba Dr. Ramón J. Cárcano*, 1º de Mayo de 1916, Talleres La Italia, Córdoba.

Cárcano, Ramón J., 1926, *En el camino*, Sociedad de Publicaciones el Inca, Buenos Aires.

Cárcano, Mis primeros ochenta años, [1943] 1965, Ediciones Pampa y Cielo, Buenos Aires.

Compilación de Leyes, Decretos y demás disposiciones de carácter público dadas en la Provincia de Córdoba (1907-1926) (series Ministerio de Gobierno, Hacienda y, desde 1913, Obras Públicas).

Kronfuss, Juan, 1908, “Concurso Facultad de Ingeniería. Descripción y bosquejo general del Proyecto Premiado”, *Revista Técnica* 51, Buenos Aires.

Kronfuss, Juan, 1915, “El estilo colonial”, *Revista de Arquitectura* 2, Buenos Aires.

Kronfuss, Juan, 1916 a, “La exposición artística de Córdoba”, *Revista de Arquitectura* 6, Buenos Aires.

- Kronfuss, Juan, 1916 b, “Casas coloniales y romanas. Estudio comparativo”, *Revista de Arquitectura* 8, Buenos Aires.
- Kronfuss, Juan, 1921, *Arquitectura colonial en la Argentina*, Biffignandi, Córdoba.
- Konfuss, Juan, 1924, “Los estilos coloniales”, *El Arquitecto* 46, Buenos Aires.
- Kronfuss, Juan, 1924, “Casas coloniales y romanas”, *El Arquitecto* 52, Buenos Aires.
- Kronfuss, Juan, 1927, *Ideas para monumentos funerarios*, Biffignandi, Córdoba.
- Rojas, Ricardo, 1915, “Artes decorativas americanas”, *Revista de Arquitectura* 4, Buenos Aires.

C- Bibliografía citada

- Agüero, Ana Clarisa, 2004, “Nación, Historia nacional y continuo histórico en Joaquín V. González”, *Cuadernos de Historia* 6, CIFYH-UNC, Córdoba.
- Agüero, Ana Clarisa, 2006, “El sentido de lo museable: Museo Provincial, edificio y colección (1911-1916)”, *Revista Modernidades* 4, www.ffyh.unc.edu.ar/modernidades.
- Agüero, Ana Clarisa, 2006, “Córdoba en el imaginario de lo nacional. La ciudad pensada por Domingo F. Sarmiento, Joaquín V. González y Juan Bialet Massé”, *Prismas. Revista de historia intelectual* 10, UNQ, Quilmes.
- Aliata, Fernando, 2002, “De la antigüedad restaurada a la composición. Desarrollo y crisis de la teoría clásica”, *Revista* 47, N° 39, FAU-UNLP, La Plata.
- Altamirano, Carlos – Sarlo, Beatriz, 1997, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Buenos Aires.
- Boixadós, Cristina, 2000, *Las tramas de una ciudad, Córdoba entre 1870 y 1895. Elite urbanizadora, infraestructura, poblamiento...*, Ferreyra Editor, Córdoba.
- Bülher, Dirk, 2005, “La enseñanza de la arquitectura en Munich entre 1882 y 1921”, Gutiérrez, R. et al., *Alemanes en la arquitectura rioplatense*, CEDODAL, Buenos Aires.
- Cacciavillani, Carlos – Samar, Lidia, 1977, “La obra de Kronfuss”, en *DANA* 5, Buenos Aires.
- Daguerre, Mercedes, 2004, “Eclecticismo”, Liernur, J. – Aliata, F. (Comps.), 2004, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, Clarín, Buenos Aires.

- Ferreyra, Carlos, 2006, *Museo, ciencia y sociedad en la Córdoba moderna. El Museo Histórico Provincial y el museo de Antropología: pensamiento y práctica*, Editorial UNC, Córdoba.
- Gallardo, Rodolfo, 1998, “Prólogo”, Kronfuss, J., *Arquitectura colonial en la Argentina*, Nuevo Siglo, Córdoba (2º reedición facsimilar).
- Gentile, Héctor, 2004, “Revista de Arquitectura”, Liernur, F. - Aliata, F., *Diccionario..*
- Giménez, Carlos Gustavo, 2004, “Kronfuss, Johannes”, Liernur, F. - Aliata, F., *Diccionario..*
- Gorelik, Adrián, 1998, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, UNQ, Buenos Aires.
- Gorelik, Adrián, 2004, “¿Buenos Aires europea? Mutaciones de una identificación controvertida”, *Miradas sobre Buenos Aires*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Gutiérrez, Ramón, 1994, “Una entusiasta introspección: el neocolonial en el Río de la Plata”, Amaral, A. (Coord.), *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*, Memorial-FCE, México-São Paulo.
- Liernur, Francisco, 2000, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*, FNA, Buenos Aires.
- Liernur, Jorge Francisco, 2004, “Neocolonial”, Liernur, J. – Aliata, F. (Comps.), 2004, *Diccionario..*
- Mumford, Lewis, 1945, *La cultura de las ciudades*, Emecé, Buenos Aires.
- Page, Carlos, 1992, “El Chalet Crisol y el Museo Provincial (Córdoba)”, *DANA* 31/32, Buenos Aires.
- Palti, Elías, 2004, *El problema de las “ideas fuera de lugar” revisitado. Más allá de la historia de “ideas”*, UNAM - CCyDEL, México.
- Panzetta, Mariana, 2005, “La Creación del Museo Caraffa en el proyecto modernizador de Córdoba”, *Teórica* 1, Córdoba.
- Rigotti, Ana María, 2004, “Guido, Angel Francisco”, Liernur, F. - Aliata, F., *Diccionario..*
- Rowe, Collin, 1990, “Una historia ininterrumpida. Sobre el clasicismo, el Neoclasicismo, el Neoneoclasicismo...”, *A&V* 21, Madrid.
- Salvioni, Amanda, 2003, *L'invenzione de un medioevo americano. Rappresentazioni moderne del passato coloniale in Argentina*, Diábasis, Reggio Emilia.
- Schwarz, Roberto, 1973, “As idéias fora do lugar”, *Estudos* 3, Cebrap (disponible en español en *Modernidades* N° 2, www.ffyh.unc.edu.ar/modernidades).
- Tarán, Marina, 1979, “Primer Barrio Obrero de Córdoba”, en *DANA* 7, Buenos Aires.

- Tarán, Marina, 1985, "Tapa homenaje: Juan Kronfuss", *SUMMA* 208/209, Buenos Aires.
- Tarán, Marina, 1985, "Juan Kronfuss: un registro de nuestra arquitectura colonial", *SUMMA* 215/216, Buenos Aires.
- Tartarini, Jorge, 2002, "Arquitectos húngaros en la Argentina: Johannes Kronfuss", Gutiérrez, R. *et al.*, *Andrés Kalnay. Un húngaro para la renovación arquitectónica argentina*, CEDODAL, Buenos Aires.
- Trecco, Adriana - De la Rúa, Berta - Ortega, Ana - Pupich, Laura, 1995. *Presencia italiana en la realidad arquitectónica de Córdoba*, Mayúscula, Córdoba.
- Vallejo, Gustavo, 2004, "Noel, Martín", Liernur, F - Aliata, F, *Diccionario...*
- Waisman Marina, 1994, "Neocolonial y moderno: falacias y realidades", Amara, A. (Coord.), *Arquitectura neocolonial...*