

LOS CREADORES DEL EDIFICIO DEL MUSEO DE LA PLATA Y SU OBRA

Julio A. Morosi



Comisión de
Investigaciones Científicas
Gobierno de la Provincia
de Buenos Aires



Fundación Museo de La Plata
"Francisco Pascasio Moreno"

Fundación Museo de La Plata "Francisco Pascasio Moreno" • LINTA-CIC

LOS CREADORES DEL EDIFICIO DEL MUSEO DE LA PLATA Y SU OBRA

Julio A. Morosi



Comisión de
Investigaciones Científicas
Gobierno de la Provincia
de Buenos Aires



Fundación Museo de La Plata
"Francisco Pascasio Moreno"

Fundación Museo de La Plata "Francisco Pascasio Moreno"
LINTA-CIC

2004

Fundación Museo de La Plata Francisco Pascasio Moreno
Los creadores del Museo de La Plata y su obra - 1ª. ed - La Plata:
Fundación Museo de La Plata Francisco Pascasio Moreno, 2004
97p.; 22x15 cm.

ISBN 987-95358-3-9

1. Museos-Arquitectura 1. Título
CDD 727.65

*Diseño gráfico: Arquitecta Graciela A. Molinari
Ajustes de diseño y corrección ortotipográfica: Departamento de Diseño UCALP.*

*I.S.B.N. 987-95358-3-9
Queda hecho el depósito que establece la Ley N° 11.723
Queda prohibida su reproducción total o parcial sin previa autorización del autor.*

*Impreso en Editorial y Talleres Gráficos
de la Universidad Católica de La Plata:
Calle 115 N° 552 - La Plata - 1900 - Tel/Fax: 0221-422-6928 // 423-7375
editorial@ucalp.edu.ar - www.ucalp.edu.ar*

Argentina, septiembre de 2004

Edición de 500 ejemplares.

LOS CREADORES DEL EDIFICIO DEL MUSEO DE LA PLATA Y SU OBRA

Julio Angel Morosi

Investigador de la Comisión de Investigaciones
Científicas de la Provincia de Buenos Aires

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	5
PRÓLOGO	7
LA GESTACIÓN DEL EDIFICIO DEL MUSEO	9
El contexto general de la época y del problema	9
LOS ARQUITECTOS DEL MUSEO	13
Henrik Gustaf Adam Åberg	13
<i>Åberg Arquitecto Nacional</i>	15
<i>La renuncia de Åberg y su retorno a Europa</i>	18
Carl Ludwig Wilhelm Heynemann	19
EL PROYECTO DEL MUSEO Y SUS ANTECEDENTES	22
La evolución del concepto “museo” y de su tipología arquitectónica	22
Antecedentes del proyecto del Museo de La Plata	26
Principios que guiaron el programa al que se ajustó el proyecto	28
Selección del sitio de emplazamiento del conjunto	31
El partido empleado y su concreción	32
ILUSTRACIONES	33
EL EDIFICIO DEL MUSEO	67
Disposición interna del edificio	67
Apariencia externa del edificio	70
CONSIDERACIONES FINALES	74
BIBLIOGRAFÍA Y NOTAS	76
ANEXOS	81

PRESENTACIÓN

El arquitecto Julio Morosi, con Los Creadores del Museo de La Plata y su Obra, nuevamente contribuye a la valorización del patrimonio edilicio e histórico de esta institución abordando las circunstancias y personajes que intervinieron en su diseño y construcción. Es así como en este libro se ocupa, tal como el lo manifiesta, de los atributos tangibles e intangibles de su edificio.

En la historia de este museo el momento inicial señala con claridad la jerarquía que ocupaban los valores culturales y la magnitud de miras con que los hombres de la época encaraban estas cuestiones. Tan es así que el edificio del Museo de La Plata comenzó a construirse simultáneamente con su creación, hace 120 años.

El arquitecto Morosi ha realizado la búsqueda y rescate de la documentación aún existente sobre esta obra. Pero, además, ha investigado sobre los profesionales que plasmaron en un proyecto arquitectónico el programa desarrollado por Francisco Pascasio Moreno para el edificio que debía contener el "museo" que estaba organizando. Así conduce al lector hacia las biografías del sueco Henrik Gustav Adam Åberg y el alemán Carl Ludwig Wilhelm Heynemann.

El autor encara luego el vínculo entre la evolución del concepto museo y su tipología arquitectónica. Otra vez, en este aspecto, contextualiza históricamente y documenta, el proceso alrededor de una naciente institución cultural argentina, el que transcurre utilizando criterios semejantes a los de aquellas que lideraban el tema a nivel mundial.

La historia registrada a través del patrimonio está siendo revalorizada con intensidad actualmente. Sin embargo el arquitecto Morosi comenzó tempranamente a interesarse por el urbanismo platense, y el edificio del Museo de La Plata en particular, antecediendo incluso a su declaración como Monumento Histórico Nacional. Con la documentación que pacientemente ha sabido encontrar ha efectuado un fructífero trabajo que le permitieron poder presentarnos, entre otras cuestiones, los principios que guiaron el programa que cimentó el proyecto arquitectónico y el partido empleado. Complementa esta obra con una rica descripción arquitectónica tanto del aspecto externo del edificio como de sus espacios internos.

Sin duda esta actualización de sus estudios sobre el edificio del museo y quienes fueron protagonistas de su programa, proyecto y construcción, pasa a formar parte del registro publicado de la historia del Museo de La Plata que es también la de una pequeña porción de historia argentina. Por todo ello no cabe más que aplaudir este esfuerzo al que se han sumado la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires y la Fundación Museo de La Plata "Francisco Pascasio Moreno".

Dra. Silvia Ametrano
Directora Museo de La Plata

PRÓLOGO

Han transcurrido ya tres lustros desde que con dos distinguidos discípulos, los arquitectos Arnoldo O. Delgado y Enrique R. Gamallo, publicáramos, en ocasión del primer centenario de la conclusión del edificio del Museo de La Plata, un trabajo titulado El origen del edificio del Museo de La Plata. Dicho trabajo, con ligeras modificaciones, fue reproducido pocos años más tarde en la revista Museo. El tema me ha continuado interesando y como consecuencia de esa inquietud he reelaborado y ampliado aquel opúsculo. Ello me ha permitido preparar esta contribución, cuyo propósito es continuar con la difusión de aspectos, en parte poco conocidos, de esta singular obra arquitectónica, sin duda una de las más valiosas que atesora el patrimonio cultural decimonónico de nuestra ciudad y del país.

El hecho de que los atributos tangibles e intangibles del Museo platense hayan sido oficial y públicamente reconocidos, mediante la declaración de monumento histórico otorgada al mismo por el Poder Ejecutivo nacional, torna oportuno reexaminar, los valores que el mismo representa, así como continuar con la tarea de darles la mayor difusión posible.

En nuestro anterior trabajo sobre el tema ya habíamos señalado que nos sorprendía el marcado paralelismo entre la historia temprana de la ciudad de La Plata y la de su Museo. Así habíamos podido verificar que tanto ciudad como museo fueron el producto de un proceso de planeamiento, que se concretó a través de un cuidadoso y previsor estudio, inspirado en muy altas miras de alcanzar un nivel descollante de excelencia, circunstancia que ha sido poco usual en la Argentina.

Ese propósito inicial fue plenamente satisfecho en la primera década de sus respectivas existencias. De tal modo tanto La Plata como su Museo adquirieron rápido renombre y reconocimiento a escala internacional. A pesar de todo ello, a partir de fines del siglo XIX, el paulatino olvido de las elevadas premisas fundacionales trajo como consecuencia que el extraordinario brillo de aquellos éxitos iniciales se viese gradualmente empañado.

Pero el paralelismo de sus respectivas historias no se agota allí. Debemos recordar que, hasta la realización de los estudios motivados por la celebración del centenario de la fundación de La Plata, no se había recuperado con certeza la memoria sobre el proceso de génesis de la ciudad. Desde el punto de vista urbanístico se había llegado a olvidar cual había sido el plano fundacional, así como el modo en que el mismo se había gestado y la intervención que cupo a cada uno de sus creadores.

De igual manera se habían perdido en la niebla del tiempo los planos originales y las circunstancias que rodearon a la creación del edificio del Museo, así como la identidad exacta y el rol de quienes intervinieron en la misma. Del mismo modo que en el caso de la historia de La Plata, la información de que se disponía resultaba incompleta y poco confiable.

Las circunstancias señaladas generaban una grave deficiencia que afectaba severamente las posibilidades de una conservación del patrimonio urbanístico, arquitectónico y cultural platense. El olvido y el desconocimiento de las propias raíces y la pérdida de la memoria son factores que predisponen a cometer impunemente graves errores que dañan, a veces en forma irreparable, el vulnerable y valioso patrimonio que, sin advertirlo, estamos manipulando groseramente.

Hoy, a pesar de los gruesos errores cometidos en décadas recientes, tanto en la ciudad como en su Museo, se observan algunas señales que permiten ser algo más optimistas acerca de la preservación de su invaluable patrimonio. Se ha recuperado una parte importante de la memoria y se ha comenzado a tomar conciencia, en un sector creciente de la población, de los valores del patrimonio de La Plata y en particular de los correspondientes a sus hitos culturales, tales como, por ejemplo, el Museo.

En este contexto, la intención general de este trabajo es sumar esfuerzos para consolidar esa nueva actitud frente a la preservación del patrimonio platense. En tal sentido debe ser evaluado este modesto aporte al mejor conocimiento y valoración de esa singular pieza del patrimonio arquitectónico de La Plata que es, sin lugar a dudas, su Museo de Ciencias Naturales.

Deseo expresar que esta investigación ha sido posible merced a la ayuda de diversas personas e instituciones, en primer lugar el organismo al que me honro en pertenecer, la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires. Corresponde señalar mi mayor reconocimiento para con la Directora del Museo, Dra. Silvia Ametrano, quien apoyó firmemente nuestra idea de concretar esta publicación y quien nos ha honrado con la preparación de una generosa y encomiástica presentación de la misma. También debo manifestar mi agradecimiento para con la Fundación Museo de La Plata "Francisco Pascasio Moreno" y en especial a su Presidente, Ing. Hugo M. Filiberto, que han hecho posible que se concretara la edición de nuestro trabajo. Por otra parte agradezco a la Arq. Graciela Molinari por la minuciosa y esmerada labor de diseño gráfico y fotográfico.

La Plata, junio de 2004

LA GESTACIÓN DEL EDIFICIO DEL MUSEO

El contexto general de la época y del problema

Tras larguísimas disputas, la provincia de Buenos Aires, derrotada finalmente en 1880 por las fuerzas federales, se vio forzada a ceder su vieja y tradicional capital e iniciar la búsqueda de una nueva. Dardo Rocha accedió a la gobernación apoyándose en la firme promesa electoral de establecer una nueva capital que apuntase a superar a la que acababa de perderse y pudiese reparar, de algún modo, el herido orgullo de sus comprovincianos.

A poco andar, Rocha y sus colaboradores dejaron de lado la idea de convertir una ciudad preexistente en capital bonaerense y se inclinaron por la fundación de una ciudad nueva. Proceder de manera tal les permitiría satisfacer sus ambiciosos planes, introduciendo todos los avances aportados por la ciencia y la técnica de la época. En otras palabras, aquel grupo dirigente tomó la decisión de apuntar a superarse y a lograr lo mejor, emulando el novísimo, para su época, modelo de ciudad "*progresista*", tal como ha sido definido por Françoise Choay (Choay, 1965:31-41), (Choay, 1969:31-102). La expresión más madura de ese modelo era la ciudad "*higiénica*", concebida para superar las graves deficiencias producidas en los centros urbanos por la temprana revolución industrial. Las ideas que proporcionaban sustento al citado modelo fueron introducidas

y difundidas en nuestro país por el influyente grupo de médicos sanitaristas que encabezaba el profesor de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires Guillermo C. Rawson (1821-1890) (Morosi, 1981), (Morosi, 2002), introductor de la cátedra de Higiene. Sin embargo, los creadores de La Plata no limitaron sus aspiraciones a construir una ciudad provista de todos los adelantos materiales necesarios para acrecentar su calidad de vida, sino que elevaron aún más sus miras, imaginando hacer realidad una visión utópica de una gran y completa urbe, dotada de un desarrollo cultural avanzado, como ya señaláramos en otros contextos (Morosi, 1982), (Morosi, Terán *et al.*, 1983:155).

De tal modo, cuando Rocha dispuso que el Departamento de Ingenieros de la provincia ejecutase los planos de la ciudad y proyectase los edificios que apuntaban a alcanzar el completo equipamiento de la misma, en razón de que muchos de ellos no habían sido incluidos en el concurso internacional llamado al efecto para diseñarlos, muy significativamente citaba en primer término la sede destinada al complejo cultural constituido por el Museo, Biblioteca y Archivo General de la nueva capital (Salvadores, 1932:100).

Por otra parte, si estudiamos el plano fundacional de La Plata observamos que en el mismo se hizo la reserva de los terrenos necesarios para los diversos edificios que habrían de alojar el rico equipamiento urbano que se mandaba alzar. Para

el caso particular del Museo se eligió la manzana determinada por las avenidas 51, 53 y las calles 9 y 10, de ubicación privilegiada en el doble eje central de la ciudad, predio en el que, como es bien sabido, finalmente habría de alzarse la sede original de otro hito de la cultura platense, el Teatro Argentino.

Además, para solventar la construcción de los edificios que se destinaban a alojar ese rico equipamiento se aprobó, mediante ley del 18 de octubre de 1882, la provisión de los fondos correspondientes. Comparando los montos asignados por la misma a cada rubro se manifiesta claramente la gran importancia que era atribuida al conjunto del Museo, Biblioteca y Archivo. Su presupuesto sólo se veía superado por los correspondientes a la Catedral y al Hospital General (Salvadores, 1932:284).

Poco después, el último día de ese mes de octubre, fueron integradas las comisiones a las que se encomendaba la labor de administrar y dirigir la construcción de los mencionados edificios e instalaciones públicas (Salvadores, 1932:435). La Comisión a la que cupo la tarea de supervisión del proyecto y la ejecución del Museo, Biblioteca y Archivo General incluía un personaje que resultaría clave para la historia del mismo. Se trataba del perito Francisco Pascasio Moreno (1852-1919), quien habría de ser su director fundador y entusiasta impulsor. Moreno desempeñaría un papel fundamental en el seno de esa Comisión. El elevado nivel de sus conocimientos y su amplia experiencia

acerca del tema, ya que a la sazón era el director y creador del Museo Antropológico y Arqueológico de Buenos Aires, institución que habría de incorporarse al nuevo Museo de La Plata, así como su entusiasmo sin límites lo convirtieron, por su propio peso y autoridad, en el mentor e impulsor de esa Comisión.

Dieciocho meses después de haberse constituido esta última se puso en marcha el proyecto del Museo, para concretar así la visión que, bajo la inspiración de Moreno, había madurado un programa muy completo y ajustado. En primer lugar y por sugerencia del mismo se decidió abandonar la ubicación céntrica y, por lo contrario, emplazar el complejo del Museo en el gran parque público de la ciudad, ajustándose a las tendencias urbanísticas de avanzada de aquella época. Éstas se inclinaban por alojar a los conjuntos edilicios de esa naturaleza en el seno de espacios abiertos y tranquilos. El propio Moreno lo expresaba con claridad algunos años más tarde: "... *La ubicación del Museo, en medio del Parque de esta ciudad, parque que es uno de sus principales ornamentos, permite disponer de un vasto espacio para la creación de un jardín botánico y zoológico. Ello hará posibles una vez realizado conjuntamente con el Observatorio Astronómico, la Facultad de Agronomía y Veterinaria y la Escuela de Artes y Oficios, cuyas respectivas instalaciones se completarán en el mismo parque, la disposición del aire balsámico para los pulmones de los habitantes de La Plata del mismo*

modo que la luz fecunda para sus espíritus ..." (Moreno, 1891:140), (Rey, 1932:50), (Teruggi, 1989).

Estas palabras de Moreno dejan en claro que quienes llevaron adelante la tarea de levantar la ciudad de La Plata habían avanzado en la elaboración de una visión muy meditada y ambiciosa de la urbe que soñaban, la que resulta admirable por su profundidad y osadía. La misma comprendía las más variadas expresiones de la cultura, entre las que no podía quedar ausente el tema museístico. Debemos comenzar por recordar que el propio Moreno había realizado un extenso viaje de estudios por Europa entre 1880 y 1881, para documentarse en las fuentes y trabar contacto con famosos museos ingleses, franceses, italianos y suecos. A la luz de esa experiencia había completado su concepción de un museo de primera línea, que imaginaba como un elemento clave de un complejo cultural y científico, como el que soñaba incluir en el paseo del Bosque. Por otra parte, Moreno confesaba abiertamente la influencia que ejercieron sobre sus planes las ideas de Sir William Henry Flower (1831-1899), quien fuera director del célebre British Museum (Moreno, 1891:27), (Barba, 1977).

Todo lo expuesto revela que Moreno desempeñó un papel preponderante en la labor de preparación y confección del programa para el complejo edificio constituido por el Museo, la Biblioteca y el Archivo General de la nueva capital provincial, así como posteriormente le cabría

una intervención decisiva en la elección del partido arquitectónico del propio edificio del Museo y en el seguimiento de la ejecución del mismo. El considerable lapso que demandó la elaboración del programa, circunstancia que motivó que el Museo fuera uno de los últimos edificios fundacionales en comenzar a alzarse, revela la profundidad de los preparativos y estudios realizados. Por otra parte, todo ello era obligado por la complejidad del tema abordado y lo ambicioso de las miras fijadas y no podía obviarse, pese a las siempre presentes urgencias del gobernador Rocha, por avanzar velozmente en la construcción de la nueva capital. De tal modo, resulta claro que, como se ha afirmado certeramente, "... *La sede del Museo de Ciencias Naturales de La Plata fue, desde sus inicios, cuidadosamente planeada desde lo científico y pedagógico pero también desde lo paisajístico, estético y estilístico ...*" (Grementieri, 2002).

La tarea profesional de diseñar el edificio del Museo fue encomendada al arquitecto sueco Henrik Gustaf Adam Åberg, quien estaba radicado en la Argentina desde 1869. Este, por razones de salud, acababa de resignar su cargo de primer y único Arquitecto Nacional del Departamento de Ingenieros Civiles, que tuviera nuestro país. La elección de Moreno se inclinó por la figura de Åberg, no sólo por el prestigio profesional que este último había adquirido a través de la función pública citada, sino por conocer su trabajo correspondiente al diseño de la sede de la Academia Nacional de Cien-

cias de Córdoba, de la que Moreno era miembro desde 1878 (Tognetti y Page, 2000:87). Ese importante proyecto, cuya construcción se hallaba en sus fases finales hacia 1884, había sido encomendado a Åberg y su socio Kihlberg por el presidente Sarmiento en 1872 (Morosi, 1998:29). Además conviene recordar que este último alentaba en sus trabajos a su joven amigo Moreno, como él lo llama en su libro *Conflictos y Armonías de las Razas en América* (Obras, 1900, vol. XXXVII: 30). Sugestivamente, fue Sarmiento quien pronunció el discurso inaugural, con motivo de la habilitación parcial del Museo de La Plata, ceremonia realizada el 20 de julio de 1885 (Benites, 1994:105), (De Santis, 1977:14), (Arrieta, 1935:148), (Obras, 1899: vol. XXII: 311-313), (Anexo A).

Otra prueba de la cordial relación entre Sarmiento y Moreno la suministra una afectuosa nota del primero, que luego de haber visitado a su nieto Augusto Belin Sarmiento, a la sazón Director de la Biblioteca Provincial asociada al Museo en la sección del edificio que acababa de inaugurarse, dirige a Moreno en 1885 (Orsi y Delucchi), (Fernández Aparicio, 1942: 131). La misma contiene consejos acerca de cómo podar los eucaliptos que constituían el marco forestal en el que se había implantado la flamante sede del Museo (Obras, 1900, vol. XLII:366) (Anexo B). Es interesante recordar, como lo hace Belin Sarmiento, compilador de las obras completas de su ilustre pariente, que la nota iba

acompañada de una pintoresca maqueta ilustrativa.

Luego de tomar contacto con Moreno y recibir el encargo del ambicioso proyecto del Museo de La Plata, Åberg decidió llevar adelante el mismo, pese al quebranto de su salud y pese a haber resuelto retirarse y regresar a Europa previamente a su probable conclusión definitiva. Por ello consideró conveniente asociarse con su antiguo asistente en el Departamento de Ingenieros Civiles Carl Ludwig Wilhelm Heynemann (Argentina, tomo IX, 1896:604), quien era diecisiete años más joven que Åberg. A tal efecto, el 30 de julio de 1884 formalizaron un contrato en cuyas cláusulas no sólo incluían la obra del Museo sino otras que Åberg tenía en desarrollo por entonces (Ver Anexo C).

Los verdaderos creadores del edificio del Museo de La Plata fueron, pues, Moreno (Fig. 1), quien guió y maduró el ambicioso programa al que el mismo debía ajustarse, así como Åberg (Fig. 2) y Heynemann (Fig. 3), que le dieron forma, en una fecunda y armoniosa colaboración con el primero. El éxito de esa labor conjunta se trasunta en la calidad de la obra resultado de la misma, que ha merecido, justicieramente, que el Museo haya sido declarado monumento histórico nacional el 24 de octubre de 1997, mediante decreto n° 1110/97 del Poder Ejecutivo (Monumentos Históricos, 2000:139).

En lo que sigue hemos de ocuparnos de los rasgos biográficos de los

creadores del edificio, con excepción de los correspondientes a Moreno. No abordaremos los de éste último, ya que han sido exhaustivamente descritos por plumas más autorizadas que la mía, como se desprende de un examen la bibliografía que se adjunta (Benites, 1994), (Bertomeu, 1949), (Christmann, 1982), (Fasano, 2002), (Luna, 1999), (Moreno, 1942), (Orgambide, 1997), (Riccardi, 1989), (Ygobone, 1979). Casi todos esos autores destacan, por otra parte, la trascendencia de la figura de Moreno en la creación y ejecución del nuevo Museo. Contrariamente, las noticias correspondientes a ambos arquitectos han sido escasamente investigadas y son, por ello, poco conocidas y difundidas.

LOS ARQUITECTOS DEL MUSEO

Henrik Gustaf Adam Åberg (Morosi *et al.*, 1990:91-106), (Morosi, 1998:27-35)

Åberg (24 de diciembre de 1841 - 17 de septiembre de 1922), (Fig. 1), (Fig. 2) era oriundo de la pequeña ciudad sueca de Linköping, hijo de un comerciante en vinos y propietario de un restaurant. En 1855, a la muerte de su padre, interrumpió sus estudios y se hizo a la mar con sólo catorce años de edad. Tres años más tarde falleció su madre, lo que le impulsó a regresar, abandonando su labor marinera, y retomar sus estudios en la Escuela Técnica de Norrköping, los que concluyó en 1863. Ese mismo año ingresó a la Escuela de Arquitectura de la Real Academia de Artes en Estocolmo, que era dirigida, por entonces, por Frederick Wilhelm Scholander (1816-

1881), un reconocido maestro de la arquitectura sueca.

La citada Escuela ajustaba su régimen de enseñanza a los principios academicistas sustentados en esa época por la célebre École de Beaux Arts de París. Tras seis años de estudio Åberg egresó, en junio de 1869, emigrando de inmediato a la Argentina, acompañado y asociado a su amigo, camarada de estudios y comprovinciano Carl August Kihlberg (14 de septiembre de 1839 – 9 de junio de 1908), de cuya figura y actuación en el país nos hemos ocupado en otro contexto (Morosi, 1998:34-38).

La razón que motivaba aquella decisión de emigrar era la grave depresión económica en que se hallaba sumergida Suecia en esa época. La misma afectaba grave y particularmente al sector de la construcción, tras algunos años de malas cosechas, años que, desafortunadamente, fueron acompañados por una de las periódicas crisis que castigaban a la industria decimonónica. El director de la Escuela de Arquitectura Scholander documentó, en una carta fechada el 17 de abril de 1869, el efecto de esas penosas circunstancias sobre la suerte de sus jóvenes discípulos con la frase: “... *ellos parten hacia el oeste, allende los mares, hacia América del Norte y del Sur ...*” (Lindqvist, 1990:75).

Los flamantes arquitectos, arribados a Buenos Aires a comienzos de agosto de 1869, debieron enfrentar los contratiempos derivados del proceso de adaptación a un ambiente totalmente

extraño. Un grupo de ingenieros suecos, que trabajaba en relación a la Oficina de Ingenieros Nacionales en Buenos Aires, les prestó, sin embargo, su apoyo para facilitar su inserción en el medio (Morosi, 1998:28). Entre otras actividades, Åberg y Kihlberg participaron, en esos primeros tiempos, en el concurso de proyectos para una nueva penitenciaría de la ciudad de Buenos Aires. Su propuesta fue juzgada como excesivamente benévola para con los internos, de acuerdo con los duros puntos de vista prevalecientes acerca del sistema carcelario, en el país de entonces. Además prepararon un proyecto, nunca concretado, para la sede del Municipio de Buenos Aires. También se ocuparon de diversos temas menores, como una casa quinta para el médico sueco residente en Buenos Aires Ernesto J. Åberg, así como otra para el señor Oromí.

En 1871 tomaron parte como expositores en la importante Exposición Nacional Argentina, impulsada con gran entusiasmo por el presidente Sarmiento y celebrada en la ciudad de Córdoba, y allí obtuvieron una medalla de oro, como segundo premio, por un conjunto de diez láminas con planos de arquitectura, correspondientes a algunas de las labores que acaban de señalarse (Suplemento, 1871:4). En 1872 ejecutaron el proyecto y presupuesto para la sede de la Aduana de Rosario (Argentina, tomo VI, 1885:254), obra hoy demolida. Para el ramal del Ferrocarril de Córdoba a Tucumán prepararon los planos para la estación de la segunda de esas ciudades, obra que fue

inaugurada en octubre de 1876 (Argentina, tomo VII, 1895:506). Para la ciudad de Córdoba proyectaron el edificio destinado a la sede de uno de los emprendimientos predilectos del presidente Sarmiento, la Academia Nacional de Ciencias Físicas y Matemáticas, al que hemos hecho referencia. La construcción del mismo sólo sería concluida a fines de la década siguiente y aún se alza, con varias alteraciones, en esa ciudad mediterránea (Argentina, tomo VI, 1885:351 y 470; tomo VII, 1895:182, 407 y 594; tomo VIII, 1896:50), (Tognetti y Page, 2000), (Morosi, 1998:29).

En enero de 1873, Åberg y Kihlberg recibieron el encargo de proyectar la nueva sede central de la Dirección de Correos, así como la de la Capitanía del Puerto y la Oficina de Telégrafo, ambas en la Capital Federal (Argentina, tomo VI, 1885:389, 461 y 489). Estos encargos se concretaron en oportunidad de quedar el ingeniero sueco Knut Lindmark interinamente al frente de la Oficina Nacional de Ingenieros. La construcción de las obras correspondientes fue concluida en 1875 y 1876 respectivamente. La sede de la Dirección de Correos, que se mandó construir "*...en el sitio de la Casa de Gobierno que hay frente a la Aduana ...*", sería posteriormente incorporada al conjunto que constituye la actual Casa Rosada, como el ala que, hoy mutilada, conforma la esquina de las calles Balcarce e Hipólito Irigoyen.

Resulta interesante señalar que, precisa y sugerentemente, el trabajo

final para acceder al título de arquitecto en la Real Academia de Artes de Suecia, tanto en el caso de Åberg como en el de Kihlberg, había consistido en un proyecto referido a la sede de oficinas centrales de Correos en una gran ciudad (Morosi, 1992:36).

El 26 de enero de 1874 Åberg fue incorporado a la Oficina de Ingenieros Nacionales como arquitecto interino (Argentina, tomo VII, 1895:142), cargo en el que se lo confirmó el 20 de mayo de ese año (Argentina, tomo VII, 1895:146). En ese último caso se lo llama Enrique Auberg, afrancesando su apellido, para aproximarlo a su pronunciación en idioma sueco.

De 1874, último año de la sociedad entre Kihlberg y Åberg, son el proyecto del Lazareto de la isla Martín García (Argentina, tomo VII, 1895:32), hoy demolido; el correspondiente al reciclado del edificio para Correos, Telégrafo y Juzgado Federal de la ciudad de Córdoba (Argentina, tomo VII, 1895:62), así como el proyecto de un "... *Asilo de Inmigrantes en la ribera del Río de la Plata y las calles Suipacha y Artes ...* " de Buenos Aires (Argentina, tomo VII, 1895:68), obra nunca ejecutada. También es probable que hayan proyectado el "... *Arreglo de la Casa de la Independencia de Tucumán ..*", cuyos planos aparecen rubricados por el Jefe de esa Sección de la Oficina de Ingenieros Nacionales, el ingeniero sueco Hjalmar Fredrik Stavelius (Argentina, tomo VII, 1895:181 y 197). Una última obra

conjunta parece haber sido la Escuela Normal de Mujeres de Buenos Aires, en diciembre de 1874 (Argentina, tomo VII, 1895:127).

Kihlberg emprendió regreso a Suecia en mayo de 1875 y sólo retornaría a Buenos Aires con posterioridad a que Åberg hubiera abandonado definitivamente la Argentina.

Åberg, Arquitecto Nacional.

Tras la partida de Kihlberg, Åberg continuó con su labor profesional privada así como en su actividad en la Oficina de Ingenieros Nacionales. Un año más tarde, al convertirse esta última en Departamento de Ingenieros Nacionales, fue designado, el 25 de abril de 1876, el primer y único Arquitecto Nacional que tuvo la Argentina (Argentina, tomo VII, 1895:364). Permaneció en este cargo hasta el 30 de diciembre de 1883, fecha en que fue transformado en el de Inspector General de Obras Arquitectónicas (Argentina, tomo IX, 1896:564). Resignó esa posición algunas semanas más tarde por razones de salud, según aseveran fuentes suecas (Qvanten, 1894), (Hallberg, 1944), (Paulin, 1951:376), (Cnattingius, 1979), sucediéndole el profesor italiano arquitecto Francesco Tamburini (La Obra de Francesco Tamburini, 1997).

Åberg fue incorporado a la Sociedad Científica Argentina el 28 de octubre de 1875 y cuatro años más tarde revalidó su título de arquitecto en la Universidad de Buenos Aires, presentando una tesis acerca

del tema "Casas de Baño" (Åberg, 1879).

Luego del alejamiento de Kihlberg, Åberg desplegó una labor muy amplia y variada. Como en el caso de sus obras anteriores, la identificación de las mismas no resulta fácil y, para colmo de males, la mayor parte de ellas ha sido demolida. Dos de las excepciones están constituidas por la iglesia de Domselaar, en el Municipio de San Vicente (Archivo General de la Nación, signatura 1-4 – 44 y 44a) y por el Mausoleo del General San Martín en la Catedral de Buenos Aires (Bedoya, 1975: 28 y 31). Parte de la documentación de este último se conserva en el Museo de Östergötland en Linköping, Suecia.

Otras obras de ese período son el Hospital de Mujeres de Buenos Aires, iniciado en 1880 y finalizado en 1887, promovido por la Sociedad de Beneficencia y llamado Hospital Bernardino Rivadavia, en homenaje al creador de dicha Sociedad (La Nación, 28 de abril de 1987, p.14, c.1), así como el ensanche del Hospicio de las Mercedes en la misma ciudad, levantado entre 1881 y 1885 (Penna *et al.*, 1910, tomo II:123-125), (Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1882:270). Proyectó también la sede del Club Social en la ciudad de Córdoba (Page, 1993:145). Además se le atribuye el proyecto del Hospital Español en esta última ciudad. En 1882 diseñó el pedestal de la estatua de Adolfo Alsina en la plaza Libertad de la Capital Federal y, en la misma ciudad, la sede, hoy demolida, del Banco Inglés del Río de la Plata, en la

esquina de las calles Reconquista y Bartolomé Mitre.

A partir de mediados de la década de 1870, Åberg desarrolló, paralelamente a su importante actividad oficial, una intensa y variada labor privada de proyecto, construcción, venta y explotación de viviendas, edificios de renta y comercios, a través de su estudio particular y de la firma "La Edificadora", empresa constructora e inmobiliaria que él fundara e impulsara y que persistió hasta bien avanzado el siglo pasado, siendo absorbida entonces por la empresa "Buenos Aires Building".

Hemos identificado algunas pocas de esas obras, hoy desaparecidas, como un edificio de vivienda y locales comerciales de la Librería Inglesa y de la New York Compañía de Seguros de Vida, en la esquina de Florida y Bartolomé Mitre; el local de Carlsile y Cía, en la calle Rivadavia, así como el de la firma Mallmann en Rivadavia y Piedras; las residencias del Dr. Eduardo Madero en la calle Florida n° 184 a 186, del Dr. Uladislao Gramajo en la calle San Martín n° 88 al 92, del señor Rinich en Belgrano, del Dr. Benigno Ocampo en Avenida Alvear esquina Garantías; un edificio de negocios y vivienda en el cruce de las avenidas Callao y Las Heras; un chalet, conocido como "Pencliff House", vivienda del gerente local del Ferrocarril del Sur; dos residencias del propio Åberg en Avenida Alvear n° 159 y en la esquina de esta con Callao, así como dos casas de renta, también de su propiedad, en Callao entre los n° 1470 al 1490 y 1740 al 1750, respectivamente.

Fotografías o planos de dichas obras de Åberg, como de algunas de las que ya hemos citado, que corresponden al periodo de su sociedad con Kihlberg, se encuentran depositados en el Östergötland Läns-museum en Linköping, Suecia. Debe advertirse que buena parte de dicho material fue exhibido en nuestro país, en las Salas Nacionales de Exposición de la Capital Federal, entre el 18 de abril y el 7 de mayo de 1989 (Catálogo, 1989).

Esa amplia tarea de Åberg, fue desarrollada tras la asunción de la presidencia por parte de Julio A. Roca, paralelamente a su febril actividad en el seno del Departamento de Ingenieros, que ha sido bien descripta por de Paula (de Paula, 1977). Allí controló, como Arquitecto Nacional, el proyecto de docenas de edificios públicos de variada monta y naturaleza, algunos de los cuales hemos señalado previamente. Uno de los más importantes proyectos en que intervino fue, quizás, la preparación y el inicio de la concreción del plan para la ampliación de la Casa Rosada. Como bien se ha señalado en el trabajo intitulado *Imágenes de la Casa de Gobierno* (Imágenes, 1984): "... El general Julio Argentino Roca asumió la presidencia el 12 de octubre de 1880, ocho semanas antes de que se efectivizara la federalización de Buenos Aires (6 de diciembre). La Casa de Gobierno se había vuelto estrecha, más aún para los designios del animoso mandatario. Llamado en consulta el arquitecto Åberg presentó un plan dirigido a ensanchar la Casa

Rosada, cuya etapa inicial consistía en levantar delante de aquella, en la misma línea del Correo sobre Balcarce, un edificio análogo al de la sede postal. Aceptada esta primera parte, se iniciaron las obras en el otoño de 1882 y fueron concluidas un año y medio después ...".

En otro contexto hemos explicado (Morosi, 1992) que, efectivamente, Åberg propuso un plan completo de ensanche de la Casa de Gobierno, que iba acompañado por una perspectiva, cuya copia se conserva en el Museo de Östergötland en Linköping. Dicha copia fue expuesta en Buenos Aires en 1989, en la Exposición que hemos indicado anteriormente (Fig. 3). Esa perspectiva, presumiblemente de 1881, es previa a la puesta en marcha del plan de ensanche, ya que, en la misma, el nuevo cuerpo sobre la calle Balcarce es idéntico, en su fachada, al que los propios Åberg y Kihlberg habían ejecutado algunos años antes. Sabemos que en 1882 Åberg ya había introducido modificaciones en el frente de la planta alta del nuevo cuerpo, según es posible verificar a través del decreto por el que se encomienda las obras de ornato escultórico correspondientes (Argentina, tomo IX, 1896:198).

Debe agregarse que la citada perspectiva, que ilustra acerca de lo que constituiría el complejo de la Casa Rosada, según fuera imaginado por Åberg, exhibía en su fachada sobre Balcarce todas las ideas que posteriormente serían atribuidas a su sucesor Tamburini. En realidad éste sólo

introdujo variaciones a la propuesta que comentamos, conservando las líneas generales del frente sobre la calle Balcarce, ya consolidada con su primera etapa cumplida por Åberg, y modificando aspectos de la distribución de las plantas y del estilo empleado en el arco de unión de ambos cuerpos (Morosi, 1992). El propio Tamburini confirma la existencia del plan de su predecesor, que analiza y critica en un detallado informe fechado en agosto de 1884, poco después de haber asumido su cargo (Chazarreta, 1968:51-60).

La vasta y múltiple obra que acabamos de enumerar provocó el generalizado reconocimiento de la figura de Åberg en su época. Su prestigio trascendió los límites del país y así le fueron concedidas las condecoraciones de la Orden de Vasa, en el grado de Caballero, por parte del Reino de Suecia y la de Isabel la Católica, en el de Comendador, por el Reino de España (1884).

La renuncia de Åberg y su retorno a Europa.

No resulta extraño que el ritmo de trabajo que hemos descrito y las vicisitudes derivadas del mismo concluyeran finalmente por conducirlo al agotamiento y a su renuncia al cargo. Sin embargo, aún posteriormente a que ello ocurriera, tuvo la oportunidad de diseñar la creación que nos ocupa en el presente estudio y que habría de constituir su última gran obra en la Argentina (Morosi, 1990), el proyecto del Museo, Biblioteca y Archivo General en La Plata

(1884). Según hemos explicado anteriormente, ejecutó esa tarea en colaboración con Carl Ludwig Wilhelm Heynemann, a quien, además de asociarlo para la realización de dicha obra, había incorporado como integrante de su firma "La Edificadora" (Anexo D). Sobre las características del proyecto mismo hemos de extendernos más adelante.

Åberg retornó a Europa a fines de julio de 1886, tras haber liquidado sus cuantiosos bienes, con excepción de su participación mayoritaria en la firma "La Edificadora", a la que había transformado en sociedad anónima, el 6 de julio de 1885. De tal modo pudo emprender su viaje disponiendo, con sólo 45 años de edad, de la enorme fortuna personal que había amasado en sus dieciseis años de labor en la Argentina. Dejaba así en manos de Heynemann la conclusión de las obras que aún tenían en ejecución (Anexo E).

De retorno al Viejo Mundo, comenzó por radicarse en París, donde emprendió estudios sistemáticos de pintura y acuarela, que fueron grandes pasiones en su vida, como lo atestiguan las interesantes piezas de su autoría depositadas en el Museo de Östergötland en Linköping (Lindqvist, 1990). Dos años más tarde, el 4 de mayo de 1888, contrajo enlace en Roma con la finlandesa Olga Synnerberg, a quien había conocido años antes en Buenos Aires, cuando ésta acompañaba en una gira a su hermana, la renombrada cantante lírica Hortensia Synnerberg. La pareja se radicó en una lujosa villa en San Remo, que

Åberg proyectó y ejecutó para sí. En su retiro en ese señorial paraje de la Riviera se consagró, casi exclusivamente, a su afición favorita, la pintura (Qvanten, 1894), (Gegerfelt, 1967) (Arkitekten, 1923).

Conservaba, sin embargo, un muy grato recuerdo de Buenos Aires, ciudad a la que retornó en varias oportunidades. Su nostalgia era tan intensa que le indujo a diseñar una majestuosa mansión, que proyectaba levantar para sí en la capital argentina. Los planos correspondientes, depositados en el Museo de Linköping, llevan los sellos de "La Edificadora" y la firma de su representante, nuestro conocido Heynemann. La grave crisis económica argentina de la década del '90 contribuyó decisivamente a que jamás pudiesen concretarse esos planes. Su posterior labor profesional en la Argentina se circunscribiría a la dirección de las obras de reforma del antiguo templo anglicano de San Juan Bautista en Buenos Aires, ejecutada en 1894, de acuerdo con los planos preparados en Inglaterra por el arquitecto británico N.T. Green (de Paula, 1977:93).

Si prescindimos de los ya citados proyectos referidos a su amplia villa en San Remo (Gegerfelt, 1967), (H8D, 1923:467) y a su mansión en la ciudad de Buenos Aires, sólo se conocen otros dos bocetos de su autoría, ambos posteriores a 1900. Se trata de los diseños de los edificios correspondientes a un gran casino en San Remo, así como a un museo de arte en su ciudad natal, Linköping,

cuyas copias obran en el Museo de esta última ciudad, al que hemos aludido repetidamente. Ninguno de esos proyectos sería llevado a la realidad. Resulta singular verificar que, a pesar de lo mucho que ejecutó a lo largo de su carrera profesional, Åberg jamás hubiera podido realizar obra alguna en su propia patria.

Åberg habría de morir en Roma el 17 de septiembre de 1922 y su esposa le seguiría un año más tarde, hallándose sepultados ambos en la capital de Italia (En svenkarnas, 1926). En su testamento instituyeron un enorme fondo que, entre otras cosas, alentaba el propósito de que se construyese y mantuviese un Museo de Arte en Linköping, según el proyecto diseñado por Åberg al que hemos aludido (Donatorena, 1923). Cuando ese designio fue finalmente cumplido en 1939, se materializó según una creación arquitectónica totalmente diferente a la soñada por Åberg (Hallberg, 1944:73). Corresponde aclarar que el legado de los Åberg fue tan generoso que el fondo creado por el mismo continúa vigente y contribuyendo a sus fines específicos. Ese fondo ha permitido solventar, hacia fines del siglo XX, una importante ampliación de las instalaciones del citado Museo.

Carl Ludwig Wilhelm Heynemann

Heynemann (Fig. 4), de quien hemos podido obtener una amplia información merced a la gentileza y generosidad, que mucho agradecemos, de su nieto el ingeniero Rodolfo Leopoldo Arendt, nació el 5 de abril

de 1858 en Frankfurt del Main, Alemania. Sus padres fueron un acomodado y polifacético comerciante, David Federico Heynemann (1829-1904) y Anna Emilie Elisabeth Bauer (1835-1910), quienes habían contraído enlace en la citada ciudad el 2 de marzo de 1857.

David F. Heynemann fue un personaje múltiple en Frankfurt. Se trataba de un próspero comerciante, pintor y eminente malacólogo, que tuvo una activa y destacada participación como donante y zoólogo en el famoso Museo de Ciencias Naturales de la Fundación Senckenberg en dicha ciudad (Schöndube & Steinbacher, 1967:19 y 22). Su hijo Carl realizó sus estudios en la Escuela Politécnica de Stuttgart, concluyéndolos en 1878. Algunos meses más tarde se vio obligado a emigrar, según las referencias familiares, en razón de las consecuencias de un duelo, por lo que concluyó radicándose en Buenos Aires. Allí ingresó al Departamento de Ingenieros Civiles en calidad de Ingeniero Ayudante, según decreto del 1 de septiembre de 1880 (Argentina, tomo VIII, 1896:378). En dicho Departamento trabó relación con Åberg, quien a la sazón era el Arquitecto Nacional, y pasó a desempeñarse como su ayudante. Tres años más tarde, el 8 de octubre de 1883 fue promovido a Ingeniero de segunda clase (Argentina, tomo IX, 1896:604).

En 1884, habiendo abandonado Åberg su cargo en el Departamento de Ingenieros y planeando alejarse del país, recibió, como hemos señalado anteriormente, el encargo de pro-

yectar el Museo de La Plata. Por esa razón, constituyó una sociedad por partes iguales con Heynemann. De la lectura del acta de formación de dicha sociedad (ver Anexo C) se desprende que la misma no sólo cubriría la obra del Museo de La Plata, sino también todas las que ambos pudieran obtener hasta la disolución de la sociedad, prevista en el acta para fines de 1885. A partir de esa fecha quedaba al arbitrio de Åberg desvincularse totalmente de las obras que estuviesen en marcha o continuar como socio de Heynemann por tres años más, en caso de ausentarse, como tenía previsto. Este último se comprometía, en tal circunstancia, a llevar adelante los trabajos hasta su conclusión, como finalmente ocurrió, por ejemplo, con el edificio del Museo de La Plata.

En noviembre de 1885, Heynemann, quien, como sabemos, había sido incorporado al plantel profesional de "La Edificadora", la próspera empresa de Åberg, contrajo enlace con María Josefa Rocchi, nacida en Buenos Aires el 16 de enero de 1864 y fallecida en Garching, Alemania, el 28 de abril de 1945 (Fig. 5). Esta era hija de Leopoldo Rocchi, arquitecto y constructor nacido en Carrara, Italia, el 19 de mayo de 1830. Rocchi había arribado al país a comienzos de la década de 1860, con las primeras oleadas inmigratorias italianas, y participó, entre otras cosas, en la construcción de la ciudad de La Plata (Buenos Aires Provincia, 1935: 186). Así se le atribuye el proyecto y la ejecución del Teatro Argentino,

precisamente en el predio que, en un comienzo, estuviera reservado para el Museo, Biblioteca y Archivo General. También ejecutó la suntuosa residencia de Carlos D'Amico, ministro de Gobierno de Rocha y luego su sucesor en el cargo de Gobernador. Esa fastuosa obra, que se alza frente a la plaza Moreno y a la vera de la Catedral, mereció comentarios de variado tenor en su época. Por otra parte, Rocchi tuvo una amplia intervención como contratista de las obras destinadas al desarrollo de la red ferroviaria, en particular en lo referente al Ferrocarril Sur. En las postrimerías del siglo retornó a su país natal, radicándose en Roma, donde residiría hasta su deceso.

Tras la conclusión del Museo de La Plata, la situación económica de Heynemann se vio seriamente afectada en razón de la crisis de 1890. Ello lo impulsó a trazarse nuevos planes con el objeto de regresar a Europa. A tal efecto logró que, el 30 de mayo de 1891, se lo comisionara "ad-honorem" para asistir a la Exposición Electrotécnica de Frankfurt a realizarse en 1892 (Anexo F). Por decreto del presidente Carlos Pellegrini le fue encomendado el estudio de las nuevas aplicaciones de la electricidad, así como el perfeccionamiento de las existentes, avances científicos que allí serían exhibidos. Heynemann se comprometía a presentar al Ministerio del Interior un informe técnico sobre los mismos.

La concurrencia a la Exposición Electrotécnica de Frankfurt habría de resultar decisiva para el futuro de Heynemann. La profunda impresión

que le causó lo allí observado le impulsó a abandonar definitivamente la arquitectura y la construcción de edificios, para volcarse, entonces, a ese novísimo campo de la tecnología. En efecto, decidió inscribirse en la Escuela de Ingeniería de Karlsruhe, en la que obtendría el título de Ingeniero Electricista.

Como conservaba profundas raíces en la Argentina, ya que su esposa e hijas y su hermano Friederich continuaban radicados en Buenos Aires, retornó fugazmente al país en 1896. Liquidó sus asuntos e intereses y se despidió de familiares y amigos, regresando definitivamente a Europa, en compañía de su mujer y sus dos hijas (Fig. 6) (Fig. 7). Ese mismo año le fue acordada la Real Orden de Isabel la Católica, en el grado de Comendador Ordinario, por parte del reino de España (Anexo G).

Arribado a Europa se radicó en Alemania, incorporándose a la conocida firma de ingenieros Lahmeyer de Frankfurt, con el propósito de iniciar una nueva carrera en su flamante profesión. Poco después la citada firma lo envió a Rumania, país que experimentaba un período de gran florecimiento económico, en razón del inicio de la explotación de los ricos yacimientos petrolíferos ubicados en el entorno de la región de Besarabia.

En Rumania, Heynemann fue designado gerente de la oficina local de Lahmeyer y alcanzó gran éxito económico en sus negocios, amasando una fortuna considerable. Debe señalarse que continuó manteniendo

sus lazos con la Argentina, como lo prueba el hecho de que se lo nombró, el 27 de abril de 1900, cónsul argentino en Bucarest, siendo promovido el 28 de febrero de 1906 a cónsul general honorario de la Argentina en Rumania (Anexo H), (Ministerio de Relaciones Exteriores, 1910).

Como consecuencia del estallido de la Primera Guerra Mundial y del desarrollo de un creciente sentimiento antigermano en Rumania, Heynemann y su familia se vieron forzados a huir y refugiarse en Frankfurt, su ciudad de origen, con la que mantenía una estrecha vinculación, a pesar de que ya habían fallecido su padre y su madre en 1904 y 1910 respectivamente. Heynemann habría de morir en su ciudad natal el 8 de agosto de 1930.

EL PROYECTO DEL MUSEO Y SUS ANTECEDENTES

La evolución del concepto "museo" y de su tipología arquitectónica

Si bien el vocablo "museo" y su concepto se remontan al mundo clásico, la idea de "museo" como ámbito cultural diferenciado fue creada gradualmente en el lapso que media entre el Renacimiento y el Siglo de las Luces. En griego **mouseion**, morada de las Musas, parece haber sido una palabra empleada en el mundo clásico para identificar, en ámbitos sacros o educacionales, el lugar propicio para alcanzar la meditación, elevándose por sobre la rutina cotidiana (Wittlin, 1994:1).

Una de las primeras referencias bibliográficas explícitas acerca de un

espacio edificado semejante se halla en la conocida *Geografía* del griego Estrabón, quien, al describir los palacios reales de la dinastía ptolomeica de Alejandría, atribuye al sector de los mismos llamado *Mouseion* "... sus pórticos, su sala para coloquios y su vasto cenáculo donde son servidos los banquetes que los sabios miembros el Museo comparten ... Ese colegio de eruditos filólogos dispone de recursos comunes, administrados por un sacerdote, que los reyes designaban antaño y que el César designa hogaño ...".

El Museo de Alejandría era, pues, una comunidad de intelectuales sostenida mediante el mecenazgo del soberano y preservando su rasgo original de índole religiosa. Resulta muy factible que los ilustrados miembros de esa comunidad integraran y participaran de un ente complejo, que incluía al resto de las celebérrimas instituciones de la Alejandría de la época, como la biblioteca, los jardines botánico y zoológico, el observatorio astronómico, etc. (Schaefer, 1993:11-13). No deja de sorprender el paralelismo de esta idea prístina del Museo alejandrino con la concepción de Moreno para el Museo de La Plata, que hemos expuesto anteriormente.

Por otra parte, corresponde recordar que los templos del mundo clásico y las iglesias y conventos cristianos medievales reunían en sus tesoros una gran variedad de objetos de valor y de reliquias, lo que constituye un precedente de las colecciones que, posteriormente, se desarrollarían en

Europa a partir del siglo XV y hasta el siglo XVIII. Estas aparecieron principalmente en la Italia renacentista, con colecciones de restos de monumentos antiguos, medallas y estatuas. Según Schaer el primer edificio destinado, expresa y exclusivamente, a cobijar una colección fue mandado construir por Paolo Giovio en Borgo Vico, en proximidades de Como en Italia, entre 1537 y 1543. Ese historiador había reunido antigüedades y medallas a las que había sumado una gran colección de bustos, medallones, retratos y otros documentos acerca de sus contemporáneos ilustres (Schaer, 1993:20).

Hacia esa misma época comenzó a difundirse en Europa una forma de colección de objetos de las más variada naturaleza, conocida como “*gabinete de curiosidades*” (Impey & MacGregor, 1985). Esas colecciones eran cobijadas con frecuencia en edificios preparados al efecto, pero su acceso seguía siendo exclusivo para sus propietarios o los pocos intelectuales protegidos por aquellos. Esas abigarradas colecciones de multiplicaron gradualmente y se generalizaron por todo el Viejo Mundo. A partir del siglo XVII, comenzó a valorarse en dichas colecciones la presencia de obras maestras de arte. Las pinturas y esculturas célebres acordaban prestigio y reputación a las citadas colecciones y los soberanos europeos comenzaron a competir para enriquecer, mediante grandes compras, sus colecciones privadas.

Hacia fines del siglo, en 1683, fue creado, en la afamada Universidad de

Oxford, el primer museo público en el sentido moderno. Este fue alojado en un amplio edificio alzado al efecto y fue llamado “*Musaeum Ashmolianum, Schola Naturalis Historiae et Officina Chimica*”. Allí se cobijó una importante donación, realizada por un opulento ex-alumno, Elías Ashmole, que de ese modo había decidido cumplir la voluntad del guardador de los jardines reales John Tredecant, quien, años antes, había formado una renombrada colección de curiosidades. Ashmole había accedido a la misma tras un enojoso pleito y la había enriquecido con sus propias colecciones de medallas y manuscritos. La prestigiosa Universidad decidió asociar la exhibición de esa gran colección a una nueva Escuela de Historia Natural, creada en el espíritu de la ciencia moderna, enunciado pocas décadas antes por Lord Bacon (Schaer, 1993:32), (Wittlin, 1949:110).

En esa oportunidad la Universidad de Oxford comprendió cabalmente que su misión no era meramente la de actuar como depositaria de esa valiosa colección sino, básicamente, la de servir de formadora e informadora, por lo que alentó el acceso del público en general a la misma, facilitando el ingreso mediante una módica suma. Por cierto, ello no resultó del agrado de buena parte de los académicos e intelectuales de la época, a algunos de los cuales alarmaba que el público en general y “*hasta las mujeres*” fuesen admitidas y, particularmente, que pudiesen “*tocar todo sin cuidado*” (Schaer, 1993:34). Na-

cía así gradualmente y a partir del siglo XVIII una tendencia, extendida luego a otros países europeos, de que las colecciones cumplieran una importante misión pedagógica y de perfeccionamiento, en el campo de las artes, como en el de las ciencias.

Si centramos ahora nuestro interés en la tipología arquitectónica "museo", fue precisamente en el curso de ese último siglo en que se manifestaron dos hechos fundamentales. El primero se refiere a la consolidación de la concepción del "museo" como edificio autónomo, consagrado a una función específica y abierto al público. El segundo está constituido por una tendencia gradual, pero firme, hacia la especialización de los museos de acuerdo con la índole de las colecciones que, en cada caso particular, alojaban.

Un tercer hecho de relevancia para la evolución del tipo edificatorio "museo", en el curso del siglo XVIII, estuvo dado por el proyecto y ejecución del Museo Pio-Clementino en el Vaticano (1773-1780). Este fue construido según planos de Michelangelo Simonetti, completados por Giuseppe Camporesi. Esa creación, de clara inspiración neoclásica, tenía sus fuentes en la arquitectura romana clásica de las termas y los palacios. La alternativa de solución en planta en ella empleada, del tipo cruz griega, sería adoptada posteriormente, como hemos de ver, con singular frecuencia (Pevsner, 1976:111-138).

En el tramo final del mismo siglo XVIII, las escuelas de arquitectura eu-

ropeas más prestigiosas convirtieron el tema "museo" en una ejercitación frecuente en sus aulas. La más célebre de ellas, la École des Beaux Arts de París, que compartía la vanguardia del movimiento neoclasicista con las escuelas de Roma y de Londres, convocó varias veces, entre 1778 y el fin de siglo, su afamado Grand Prix de Rome, sobre la base del proyecto de un museo. En ese periodo el objetivo fue crear un tipo de edificio para museo que permitiese la correcta exhibición de las colecciones de artes plásticas o el adecuado despliegue de los objetos de historia natural. Además se advierte, en esos proyectos, la intención de integrar al museo nuevas funciones, como por ejemplo, las de biblioteca, imprenta y locales similares. Ello revela que se procuraba ampliar y precisar la concepción del museo como institución cultural.

Como hemos señalado, la solución en planta más empleada para el modelo "museo" consistía, desde el punto de vista puramente arquitectónico, en un esquema rectangular, con una cruz griega inscrita. Ello determina, en consecuencia, la creación de los correspondientes patios interiores. Esa solución, convertida en el ideal que muchos arquitectos jóvenes pretendían alcanzar en sus proyectos destinados a las presentaciones a los temas de premio, inspiró a Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834), célebre profesor de Arquitectura de la École Polytechnique de París, a instituir la en el modelo preconizado por su importante tra-

tado *Récit des leçons d'architecture données à l'École polytechnique* (Durand, 1801). Dicha obra compendia las enseñanzas que impartía en esa Escuela y se convertiría prontamente en un manual de enorme aceptación en su época. En la misma Durand incluye su propuesta para el tipo arquitectónico "museo", que resume la vasta experiencia acumulada hasta entonces. Esa propuesta, de naturaleza neoclásica, alcanzaría gran difusión y consistía en una solución en planta cuadrada en la que se inscribe una cruz griega, cuyos cuatro brazos confluyen a una rotonda central, que adquiere una apariencia que recuerda al clásico Panteón romano (Pevsner, 1976:122).

Por otra parte, Durand escribía en su tratado: "... *En las grandes ciudades pueden existir varios museos de los cuales algunos deben exhibir algunos de los más preciados productos de la naturaleza, otros las principales obras de arte. En ciudades menos importantes un museo puede servir a estos diferentes propósitos. Para ahorrar dinero se puede también combinar con él la biblioteca...*". Debe advertirse que el tratado de Durand apareció contemporáneamente a la construcción del Museo del Prado en Madrid (1784-1811). Este fue diseñado por Juan de Villanueva y, aunque hoy constituye una afamada galería de arte, fue uno de los primeros edificios de estilo neoclásico, proyectado inicialmente con el expreso propósito de exhibir colecciones de Historia Natural.

Entrado ya el siglo XIX, se hace necesaria la consideración de otra decisiva fuente de inspiración para el modelo arquitectónico museo. Se trata de la vasta y monumental obra de los afamados arquitectos alemanes Franz Karl Leo von Klenze (1784-1864) y de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), cuyas creaciones se ajustaban, en lo relativo a las soluciones empleadas, a los criterios propugnados por Durand (Pevsner, 1976:124-129). Sus obras ejercieron indudable influencia sobre la propuesta de Åberg y Heynemann para La Plata. Esa circunstancia resulta evidente examinando el Altes Museum (1823-1830) de Schinkel. Esa obra está claramente inspirada en las enseñanzas de Durand, según lo atestigua la larga columnata que domina su fachada, así como por la utilización de la rotonda al modo del Panteón, que se consagraría definitivamente como un habitual elemento de la composición, aplicado a la solución de los edificios museísticos. De igual modo, se consolidaría decisivamente la utilización del tema de la galería, que era tradicional vincular con los locales de exposición. (Fig. 8), (Fig. 9), (Fig. 10).

También es conveniente advertir que hasta fines del siglo XVII y aún entrado el siguiente, fue usual que las colecciones dedicadas a las Ciencias Naturales compartieran los ámbitos de exposición con las destinadas a la pintura o escultura, o que se aglutinaban a la manera del museo "bazar", con toda suerte de objetos y rarezas, con frecuencia de dudoso

valor científico. Como conocidos ejemplos pueden mencionarse la colección de John Tredecant, más tarde Musaeum Ashmolianum, al que hemos hecho referencia, o la colección de Sir Hans Sloane, que, a su muerte en 1753, cobijaba más de 79.000 ítems.

Corresponde consignar que la última de las colecciones citada fue finalmente adquirida por el Parlamento inglés para convertirla en el British Museum. Esta institución se integraría, desde un comienzo, como un museo asociado a una biblioteca (Pevsner, 1976:132). Como hemos de ver, el mismo tuvo una importante influencia en la concepción de la organización del Museo de La Plata. El proyecto arquitectónico del Museo Británico fue ejecutado por Sir Robert Smirke, entre 1823 y 1847, bajo el influjo de las ideas de Durand y de Schinkel. Más tarde, entre 1852 y 1857, se completaron las instalaciones correspondientes a su Biblioteca, proyectadas por Sidney Smirke (Pevsner, 1952:208).

La construcción de edificios museísticos de todas las variedades, incluyendo los de Historia Natural, alcanzó su máximo desarrollo, especialmente en toda Europa, durante la segunda mitad del siglo XIX. El absoluto predominio del neoclasicismo, como lenguaje formal aplicado a este tipo de edificios, fue reemplazado, sin embargo, por diferentes expresiones del academicismo ecléctico. Pese a ello, las variantes neoclásicas, a las que se adjudicaban atributos de simplicidad, severidad, fuerza y grande-

za, mantuvieron un especial atractivo para la expresión simbólica de ciertos temas arquitectónicos del equipamiento urbano como legislaturas, cortes de justicia, teatros, bancos, iglesias, universidades y, por cierto, museos. En el caso que nos ocupa, el Museo de La Plata, se adhirió a este temperamento, por lo que comitente y arquitectos mantuvieron su fidelidad al modelo neoclásico, como hemos de ver en detalle más adelante.

Antecedentes del proyecto del Museo de La Plata

En 1890 Moreno escribía, con relación al proceso del proyecto del Museo: *"... en Mayo de 1884 recibí, del entonces Gobernador de la Provincia Dr. Carlos D'Amico, el encargo de proyectar un Museo que reemplazara en el más corto tiempo posible al Museo público de Buenos Aires que iba a federalizarse en breve. Realizado ese acto el 4 de Setiembre de dicho año, el Exmo. Gobierno decretó con fecha 17 del mismo mes, "juzgando que el progreso de la Provincia así lo requiere", la fundación del Museo de La Plata; y otro decreto de igual fecha, la construcción de un edificio adecuado para sus colecciones ..."* (Moreno, 1890:38).

De tal modo, Moreno, puesto manos a la obra entusiastamente, tomó contacto de inmediato con Åberg y el proyecto comenzó a concretarse en estrecha colaboración. Moreno participó decisivamente en la confección del programa al que debería ajustarse el proyecto arquitectónico. Trans-

curridos tres meses e incorporado Heynemann a la tarea en julio de 1884 (ver Anexo C), pudieron ser elaborados y concluidos rápidamente los planos generales, que materializaban la idea sustentada por Moreno y sus arquitectos. Como señala Moreno la documentación de obra fue aprobada por el gobernador D'Amico el 17 de septiembre del mismo año (Buenos Aires, 1935:346), (El Argentino, 19 de noviembre de 1922), (Barba, 1977: tomo I:9), (Etchichury, 1914:432), (Paula, 1987:178), (Salas y Condomi Alcorta, 1910: CCXLVIII), (Fig. 11). El decreto aprobatorio hace referencia a sólo a Åberg y no a su asociado Heyne-mann, en razón de que, originalmente, el encargo había sido confiado exclusivamente al primero.

Los planos así elaborados y aprobados se referían sólo a una parte del complejo científico y cultural que, como hemos señalado al comienzo de este trabajo, integraba la concepción de Moreno. En el marco de dicho complejo, Moreno y sus arquitectos habían pensado al Museo, Biblioteca y Archivo General, como un conjunto de tres edificios, aunque el decreto sólo aprobaba el proyecto correspondiente al principal de ellos, el Museo mismo (Memoria, 1895:271) (Moreno, 1891:40). Los dos cuerpos restantes jamás se construyeron, aunque en el Museo de Linköping se conserva una perspectiva, firmada por Åberg, ilustrando uno de ellos, el pabellón correspondiente a la Biblioteca (Fig. 12).

Del importante complejo científico y cultural imaginado por Moreno en

el Paseo del Bosque se ejecutaron finalmente, además del Museo, el Jardín Zoológico parcialmente asociado a un Jardín Botánico, la Facultad de Agronomía y Veterinaria, el Observatorio Astronómico, así como la Escuela de Artes y Oficios.

Un dato curioso acerca de ambos arquitectos del Museo es que los mismos vieron signada buena parte de su vida por el tema museístico. Heynemann guardaba una profunda vivencia del Museo Senckenberg en Frankfurt, puesto que, a lo largo de su infancia, adolescencia y juventud temprana, su padre había estado vinculado estrechamente al mismo como distinguido donante y como destacado malacólogo. Åberg, tras su intervención en el diseño para el museo platense, conservaría un obsesivo interés por la creación de un establecimiento de esa naturaleza en su ciudad natal. Maduró y planeó cuidadosamente ese proyecto en las últimas décadas de su vida y procuró asegurar su ejecución mediante la creación de un cuantioso fondo que formaría parte de su herencia, a la que nos hemos referido previamente.

Retornando a la construcción del museo platense, el edificio principal del mismo daría comienzo en octubre de 1884, a poco de aprobados los planos de proyecto. El 20 de julio del año siguiente fue posible inaugurar en forma provisional una parte de la obra, con un acto en el que, como señaláramos previamente, fue orador principal el ex presidente Sarmiento (De Santis, 1977:14), (Benites, 1994:105), (Obras, 1899: vol. XXII:

310-313), (ver Anexo A). Una segunda etapa de las obras fue concluida el 22 de abril de 1887, siendo habilitadas al público las secciones completadas hasta entonces (Verges, 1977), (Registro Oficial, 1887:151). La ceremonia de la inauguración oficial del Museo sólo pudo efectuarse el 19 de noviembre de 1889, en ocasión del séptimo aniversario de la fundación de la ciudad. A pesar de ello, como no se pudieron completar algunos detalles a tiempo, la habilitación total de las instalaciones se concretó, finalmente, en el curso del año siguiente (Obras del Museo, 1889).

Como hemos indicado más arriba, Åberg había abandonado el país en julio de 1885, cumplida sólo la primera etapa de la obra, por lo que buena parte de este proceso debió ser dirigida por Heynemann. Su tarea no fue fácil por las dificultades de todo tipo, particularmente económico, que debieron enfrentarse. Una cruda prueba de ello la otorga una pieza de la correspondencia mantenida por Heynemann con Moreno que se adjunta (ver Anexo I).

Principios que guiaron el programa a que se ajustó el proyecto

El plan original y el partido arquitectónico adoptado para el Museo testimonian una fecunda colaboración entre el comitente y los arquitectos, que, en ese caso, contribuyó a la creación de una obra de gran valor. Esos documentos ponen de manifiesto, además, la influencia de las teorías científicas de la época, así como de los principios arquitectóni-

cos y urbanísticos en boga por entonces. Moreno imaginó la obra como lo que él denominaba “*un museo argentino*”, que alojase colecciones paleontológicas y antropológicas muy ricas, permitiendo la visualización y el estudio del pasado biótico y abiótico de nuestra región de la América meridional. Los arquitectos supieron interpretar su concepción cabalmente y lo hicieron ajustándose a las normas arquitectónicas más avanzadas de ese momento.

El decisivo papel de Moreno como inspirador del programa para el edificio del Museo, obliga, en primer término, al examen de los principios de los que se sirvió para dar sustento a su programa. Su inspiración reconoce, por lo menos, tres fuentes diferentes, aunque se hallan emparentadas entre sí:

- El firme convencimiento de Moreno acerca del papel eminentemente pedagógico que un museo de este tipo estaba ineludiblemente obligado a desempeñar en un país y en un medio como el de la Argentina de entonces.
- La teoría de la evolución, gestada por Darwin, aceptada por Moreno como el sustento teórico que mejor expresaba el proceso temporal al que había estado sometida la naturaleza en el cono sur del continente americano.
- El conocimiento directo de una serie de museos extranjeros famosos, que ordenaban sus colecciones de acuerdo con la teoría que acaba de expresarse y con el método comparativo de exhibición.

El sector del edificio destinado a la exhibición de las colecciones es el que pone de manifiesto con mayor claridad la vinculación con la teoría de Darwin. Moreno lo señala en los siguientes términos: *"... Estas ideas del gran paleontólogo Alberto Gaudry, emitidas al abrir al público, en Marzo de 1885, las nuevas galerías del Museo de París, han sido en parte las mismas que me indujeron muchos meses antes, a trazar el bosquejo del plan del Museo de La Plata cuyos cimientos se empezaron a abrir en Octubre de 1884, pero ampliándolas, porque este establecimiento sería general y no paleontológico solamente. Aquí, la disposición de las salas permitiría en lo posible ... estudiar el pasado y el presente biológico y el medio en que se han desarrollado. Sus galerías debían guardar sin solución de continuidad desde el organismo más simple y primitivo hasta el libro que lo describe ..."* y prosigue *"... el aro prolongado que representa el anillo biológico que principia en el misterio y termina con el hombre, tiene aquí una superficie de cerca de tres mil quinientos metros cuadrados, divididos en quince estensas salas comunicadas entre sí por grandes aberturas ..."* (Moreno, 1890:39).

Por otra parte, la concepción de Moreno acerca del ente museo como organismo destinado simultáneamente a la información, mediante la exhibición de las colecciones, y a la formación, a través de una presentación sistemática y didáctica de ese material, se vincula a su tercera fuente de inspiración. De tal modo, a tra-

vés de la citada concepción, Moreno conjuga sus teorías sobre la naturaleza misma de un museo, con las ideas que sustentaban los científicos europeos que dirigían las instalaciones de ese tipo, que el había visitado y estudiado personalmente.

En tal sentido, Moreno reconoce con franqueza su deuda para con, por ejemplo, los renombrados profesores William H. Flower, Director del Museo Británico de Londres y Albert Gaudry, paleontólogo del Museo de París (Moreno, 1890:28-29 y 38-39). La contribución de Flower residía en su idea acerca de un método de presentación comparativo, así como en su concepción básica de un museo como centro de exhibición y de formación simultáneamente. Como dato altamente sugestivo debe destacarse que el artículo, en que Moreno expone su concepción del nuevo Museo de La Plata y que se inserta en el primer número de la Revista del mismo, es precedido por la transcripción de un discurso de Flower, en el que este último fundamenta su teoría. El aporte de Gaudry se centraba, por sobre todo, en su idea de una larga galería continua para la presentación de series completas y ordenadas cronológicamente de fósiles. Moreno adoptó y extendió esa idea con el propósito de aplicarla no sólo a las colecciones paleontológicas, sino a las de toda índole.

Al respecto señala Moreno: *"... El profesor Gaudry, para terminar su galería soñada desearía **"que se colocara una estatua representando una figura humana, figura dulce y***

buena, figura de artista y de poeta, admirando en el pasado la gran obra de la creación y reflexionando lo que podría hacer al mundo aún mejor". En el Museo de La Plata las galerías no terminan; se encuentran en la gran rotonda central: allí nace y concluye la vida americana austral. El visitante, después de abrazar a través de esas salas la inmensidad de los tiempos pasados; de haber visto desarrollarse lentamente las formas vitales de la lucha sin tregua, precursoras del hombre, y levantarse y hundirse generaciones humanas que sólo dejan rastros de su paso en piedras toscamente talladas, épocas de barbarie que preparan la llegada de las sociedades autóctonas perdidas también ya, necesita sintetizar el recuerdo de los mundos y de los seres que acaba de evocar, y creo que en vez de **"una figura de artista y de poeta"**, debería ocupar el centro de esa rotonda la estatua de alguna de nuestras glorias, cuya grande obra encarne el paso del pasado al presente y nos sirva de ejemplo para el provenir ..." (Moreno, 1890:52-53).

A pesar de su explícita admisión de las fuentes de inspiración utilizadas, Moreno no dejaba de advertir que el objetivo básico de un museo, como el que planeaba en la nueva capital provincial, era muy diferente, en el contexto de las circunstancias argentinas de la época, al que animaba a los modelos elegidos. Comprendía perfectamente que los museos, en la Argentina de aquel tiempo, eran fenómenos escasísimos en número y

en afluencia de visitantes. Esa circunstancia lo impulsaba a buscar un razonable equilibrio entre las colecciones de interés científico, pero de limitada atracción visual y los conjuntos de objetos anecdóticos, de menor valor intrínseco pero más cautivantes para el público en general. Por ese motivo, aunque Moreno indudablemente compartía el concepto de Ruskin, acerca de que un museo es una institución educativa y no un lugar de recreación, valoraba, sin embargo, al museo "bazar". La heterogeneidad de este último atraería al visitante introduciéndolo, al mismo tiempo e insensiblemente, en un proceso formativo y se convertiría de tal modo en una herramienta educativa muy útil, mediante la exposición sistemática de objetos que, aislados, sólo podrían despertar simple curiosidad pasajera.

Es interesante consignar lo que al respecto Moreno puntualiza sagazmente: "... He observado que muchos de los concurrentes a este establecimiento vuelven con frecuencia y que hay algunos que lo visitan todos los domingos, pasando horas en las salas abiertas al público y que, sin embargo, no son las más interesantes. Para el pueblo inculto se ha convertido el Museo en un sitio ameno de reunión; respetuoso observa lo que contiene, se extasia ante una gallina con sus polluelos, un gato salvaje que sorprende una perdiz, etc., y olvida la taberna que quizá lo lleva al crimen ..." (Moreno, 1890:32-34).

Resulta interesante verificar la coincidencia que estos conceptos presen-

tan con respecto a las ideas que manejan los informes británicos de algunas décadas antes, inspirados por el afamado sanitarista Sir Edwin Chadwick (1800-1890), como el conocido *Informe Select acerca de paseos públicos* (1833): “...Es evidente que resulta de primordial importancia para su salud el poder gozar del aire puro en sus días de descanso y poder caminar con sus familias en condiciones decorosas de comodidad, sin tener que soportar el polvo y la suciedad de las calles. Si se les priva de toda posibilidad de este tipo, es probable que el único refugio que les quede para salir de los estrechos patios y callejones (en los que alberga una parte tan grande de las clases humildes) no sea otro que la taberna, donde mediante una excitación efímera pueden olvidar sus penurias, pero donde malgastan los recursos de sus familias y, con frecuencia, destruyen su salud ...”.

Todas estas ideas constituyeron una base firme y creativa para la colaboración entre Moreno y Åberg. Este último conocía perfectamente las teorías arquitectónicas y urbanísticas acerca del tema museístico en la Europa de la época, a través de su formación en la Academia de Artes de Suecia, que reflejaba el camino trazado por la célebre École des Beaux Arts de París. Sus años en la Escuela de Arquitectura de la Academia de Artes de Suecia, coincidieron con el período en que Fredrik Wilhelm Scholander fue su director. Este llevó adelante una profunda reforma de dicha Escuela, lo que, a juicio de Bo Lindwall “... preparó el brillante de-

sarrollo de la arquitectura sueca durante las décadas en torno al fin del siglo XIX...” y agrega que Scholander sostenía que “... A lo que los arquitectos suecos deben ajustarse, son las señales que parten de los verdaderos países civilizados del sur, por sobre todo de Italia y Francia, y, por lo demás, tratar de adaptar la conformación y estilo de todo edificio a su propósito ...” (Lindwall, 1979).

Tampoco le era extraño a Heynemann lo concerniente al tema museístico. Al efecto debemos recordar, una vez más, el prolongado y destacado desempeño que su padre había tenido, como malacólogo y donante, en relación con el Museo de Ciencias Naturales que la Fundación Senckenberg poseía en Frankfurt.

Selección del sitio de emplazamiento del conjunto

Hemos señalado ya la decisiva intervención que cupo a Moreno en el cambio de localización, dentro de la planta de la nueva capital provincial, del predio asignado al Museo, Biblioteca y Archivo General. Ese cambio se veía plenamente justificado por la amplitud y la naturaleza de los planes madurados por Moreno. En este sentido debe recordarse que, tanto en el plano primitivo de La Plata, fechado el 19 de mayo de 1882, tela conservada en el Departamento de Investigaciones Históricas y Cartográficas de la Dirección de Geodesia del Ministerio de Infraestructura, Vivienda y Servicios Públicos de la Provincia (plano 806-30-2) (Morosi, 1980), como en el plano según el que se

fundó la ciudad el 19 de noviembre de 1882 (Morosi et al., 1980: 65-67), se reservaban sendas manzanas en el eje urbano principal constituido por las avenidas 51 y 53, con destino al Museo, Biblioteca y Archivo General por una parte y al Observatorio Astronómico por otra.

Ambos establecimientos pasarían empero a ser parte integrante del ambicioso complejo científico cultural concebido por Moreno, que se emplazaría en el Parque de la ciudad, denominado más tarde paseo del Bosque, un sitio más adecuado y acorde con la extensión y naturaleza de aquel complejo. Las parcelas que, en el Bosque, se adjudicaron al Observatorio y al Museo son vecinas y separadas por la entonces llamada calle del Observatorio. El terreno destinado al Museo estaba limitado por “... la calle 52, las calles llamadas de la Estancia y del Observatorio (**nota del autor:** hoy avenidas Iraola y Centenario respectivamente) y por el alambrado situado entre las habitaciones de los empleados y los almácgos de plantas destinados al ornato del Parque, hasta la segunda tranquera de madera construida por el Museo...” (Memoria, 1895:273). La parcela correspondiente al Museo se hallaba emplazada, pues, frente a la casona principal de la antigua estancia de Iraola. El bien forestado casco que rodeaba a la misma había sido convertido, precisamente, en el gran parque de la nueva capital provincial a través del proyecto original del paisajista francés Fernando Mauduit (Morosi, 2004), (Fig. 13).

El edificio del Museo se emplazó, en el citado predio, oblicuamente a la avenida Iraola y con su eje mayor aproximadamente paralelo a la avenida Centenario, de modo que el frente y el acceso principal del Museo dieran cara al oeste (Fig. 14). Tal disposición obliga, a quienes lo visitan, a aproximarse a través de una calle de entrada desde la cual se perciben vistas, que van revelando sucesivamente los detalles de la fachada principal. Ello proporciona un atractivo paisajístico adicional al emplazamiento elegido. Aunque esta implantación del edificio pareciera generarse por razones prácticas, en un segundo análisis se advierte que se ajusta claramente a las tendencias prevalecientes en la época. Verificamos, pues, que aquí se aplicaron los principios que regían la ubicación de todo monumento en el contexto de las teorías urbanas decimonónicas: libre implantación, espacios excepcionales, focos de referencia sin limitaciones, apoyados en los trazados viarios preexistentes (Fig. 15).

El partido empleado y su concreción

La solución adoptada y el partido empleado por los arquitectos para el edificio del Museo se vinculan, según lo expuesto, a la concepción que Moreno había madurado en torno al ente “museo”. Dicho concepto puede resumirse de la siguiente manera: Moreno deseaba, en primer término, el logro de un museo de exhibición, organizado al modo de una gran y continua galería de exposición,

ILUSTRACIONES



Figura 1: Henrik Gustaf Adam Åberg (1841-1922). Fotografía de fines de la década de 1880, tomada del *Ny Illustrerad Tidning* n° 18-19, Estocolmo, 1894.



Figura 2: Autorretrato al óleo de Åberg, 1902. Conservado en el Museo de Östergötland en Linköping, Suecia (Una reproducción del mismo se halla en el archivo fotográfico del Museo de La Plata).

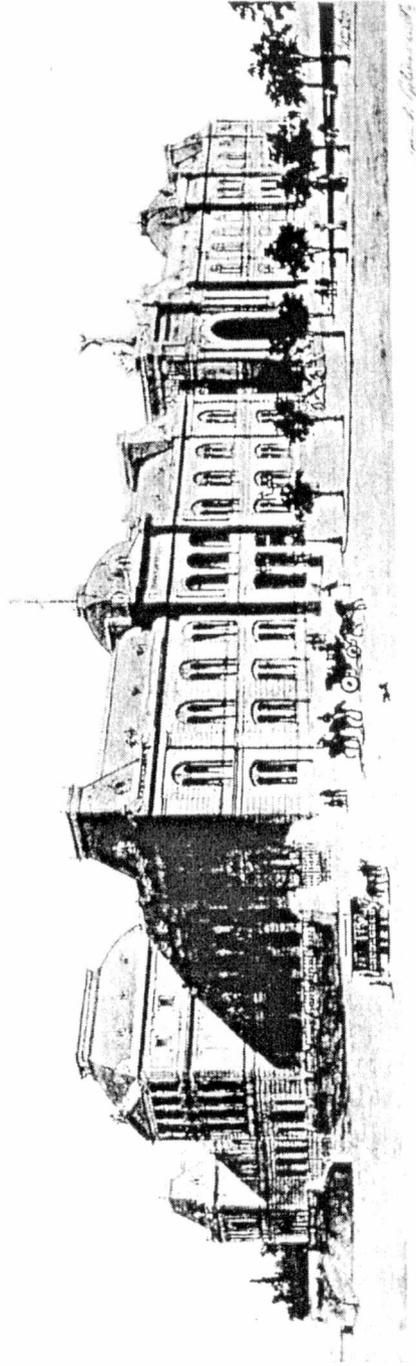


Figura 3: Perspectiva de la fachada de la Casa de Gobierno hacia la Plaza de Mayo, firmada por Åberg y conservada en el Museo de Östergötland en Linköping, Suecia.

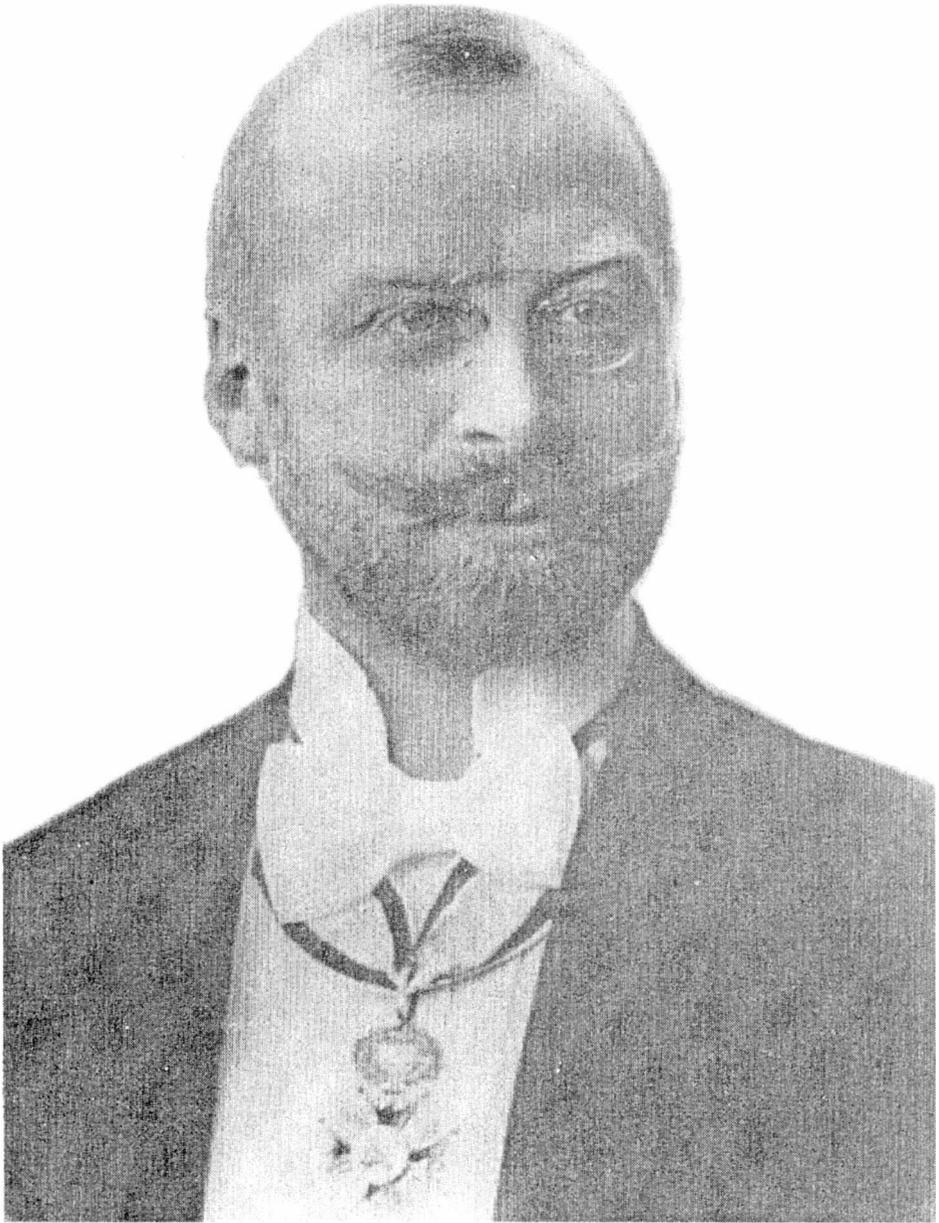


Figura 4: Carl Ludwig Wilhelm Heynemann (1858-1930). Fotografía conservada en el archivo fotográfico del Museo de La Plata.



Figura 5: Carl Ludwig Wilhelm Heyncmann en Bucarest en 1906.

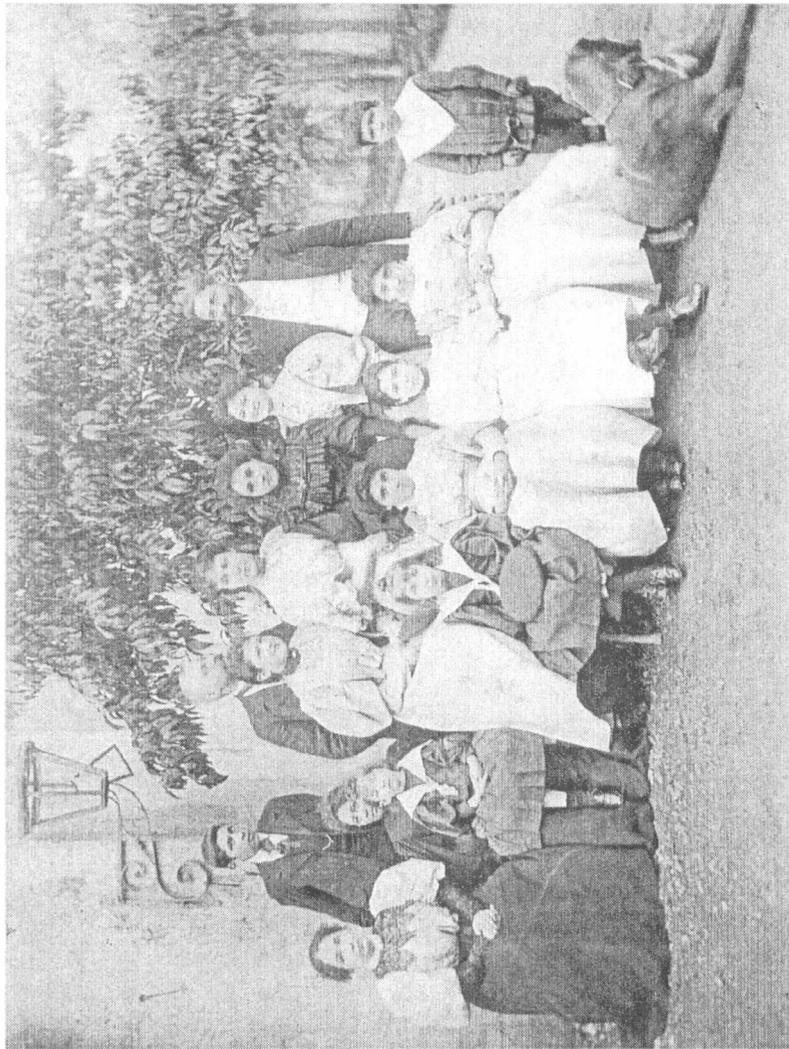


Figura 6: Reunión familiar en Buenos Aires (1896). Tomada en vísperas del retorno a Europa de Heynemann (de pie semioculto a la izquierda). Su esposa María sentada en el extremo izquierdo y sus hijas María Cristina y Elsa son las pequeñas de vestido oscuro. El hermano menor de Heynemann, Friedrich, de pie en el extremo derecho.

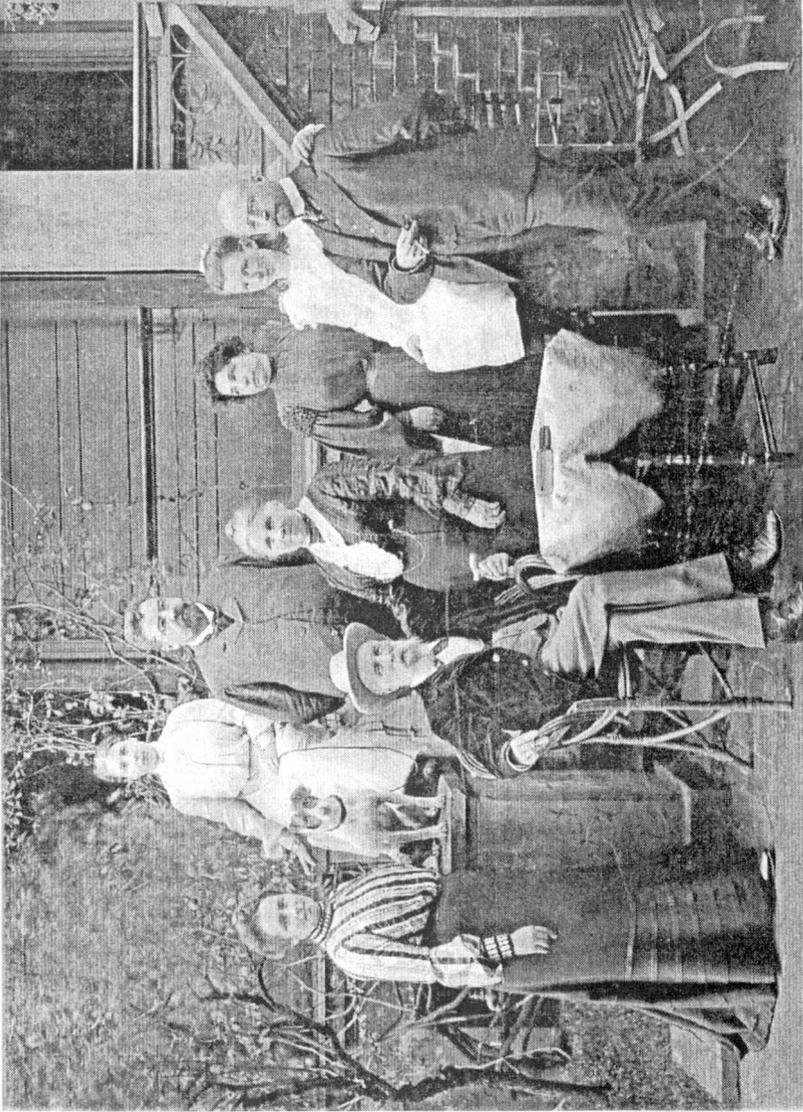


Figura 7: Reunión familiar en Frankfurt (1904). Sentado David Friedrich Heynemann. Su esposa a la derecha. En el extremo derecho Carl Heynemann, una de sus hijas y su esposa. Arriba, a la izquierda, su otra hija.

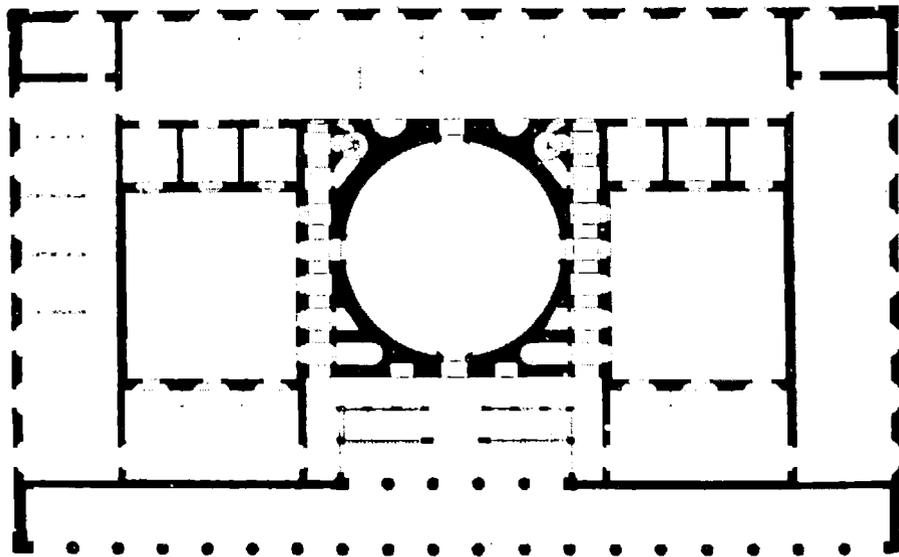
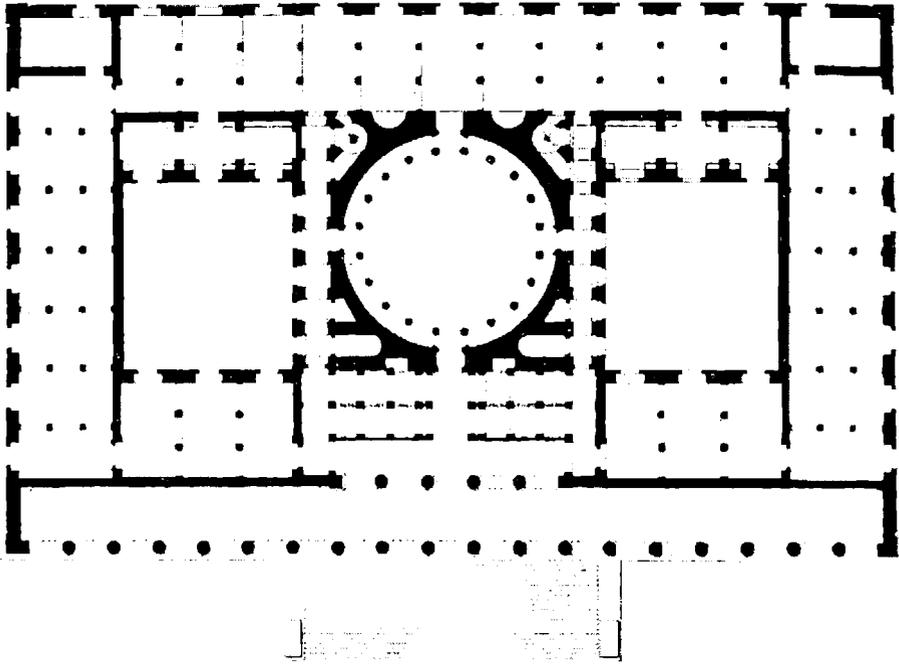


Figura 8: Altes Museum en Berlin (1830) de Karl F. Schinkel. Planta principal y planta alta.

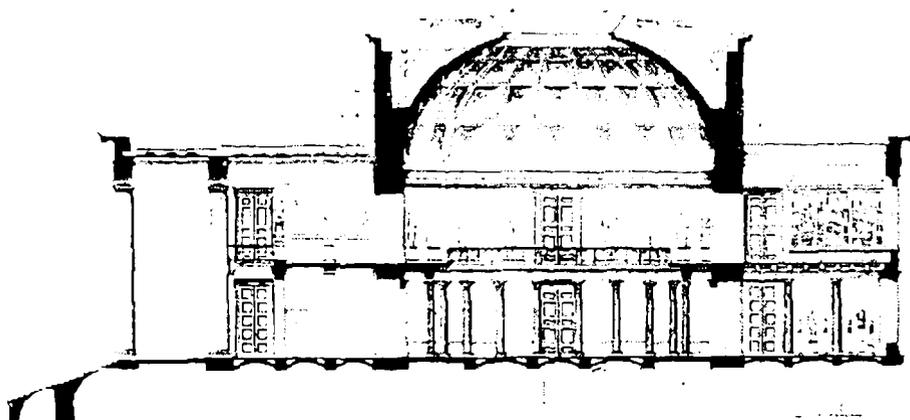
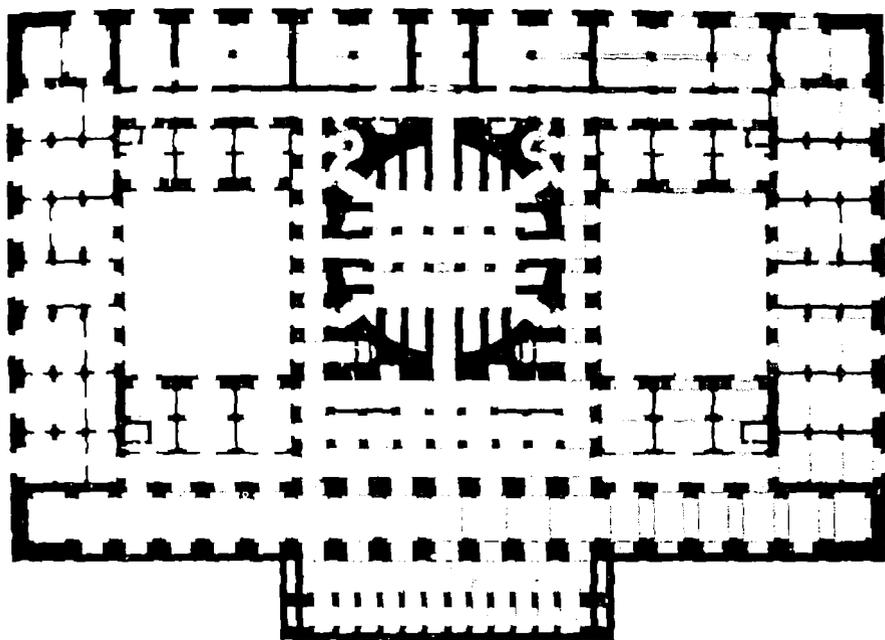
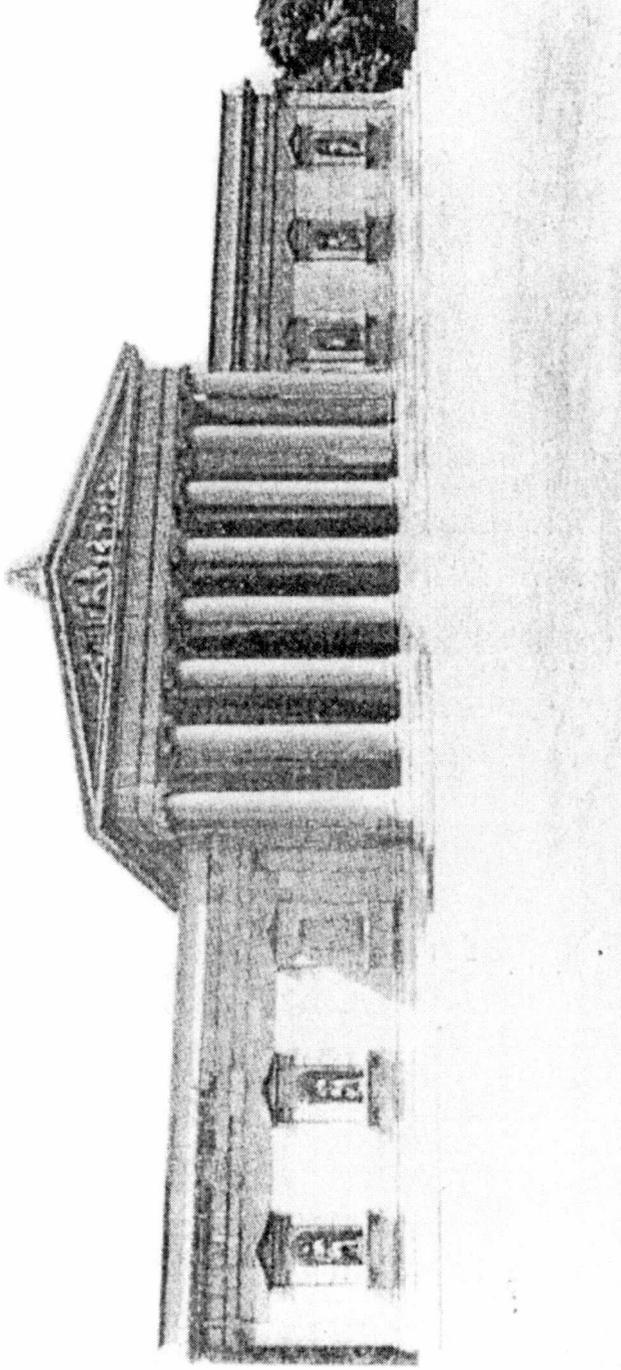


Figura 9: Altes Museum en Berlín (1830) de Karl F. Schinkel. Planta del subsuelo y corte.



43 Figura 10: Glyptothek en Munich (1816-1830) de Franz Karl Leo von Klenze. Fachada principal.

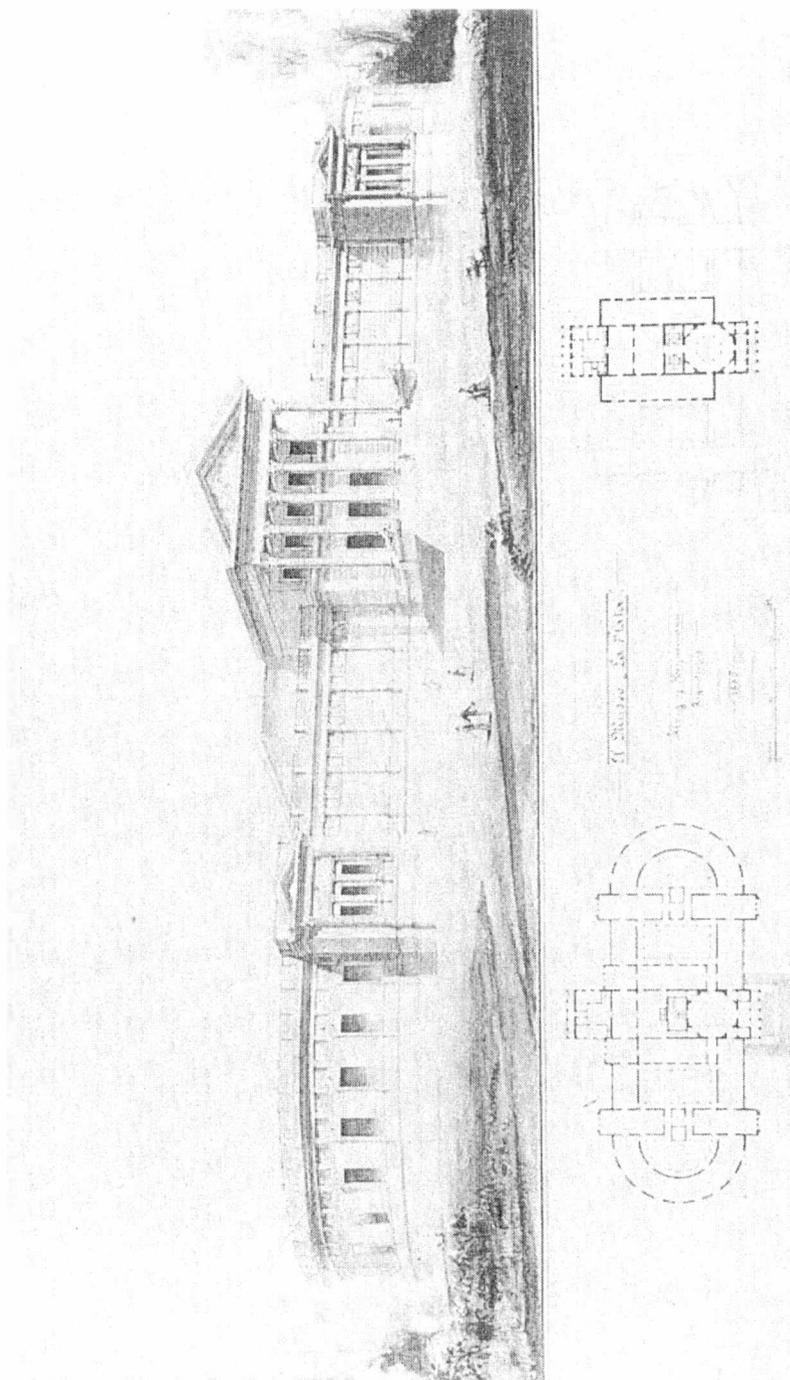


Figura 11: Propuesta original para el Museo de La Plata (1885). Se indica en la misma que sus autores son Åberg y Heynemann. Se conservan reproducciones de la misma en el Museo y Archivo Dardo Rocha de La Plata y en el Museo de Östergötland en Linköping, Suecia.

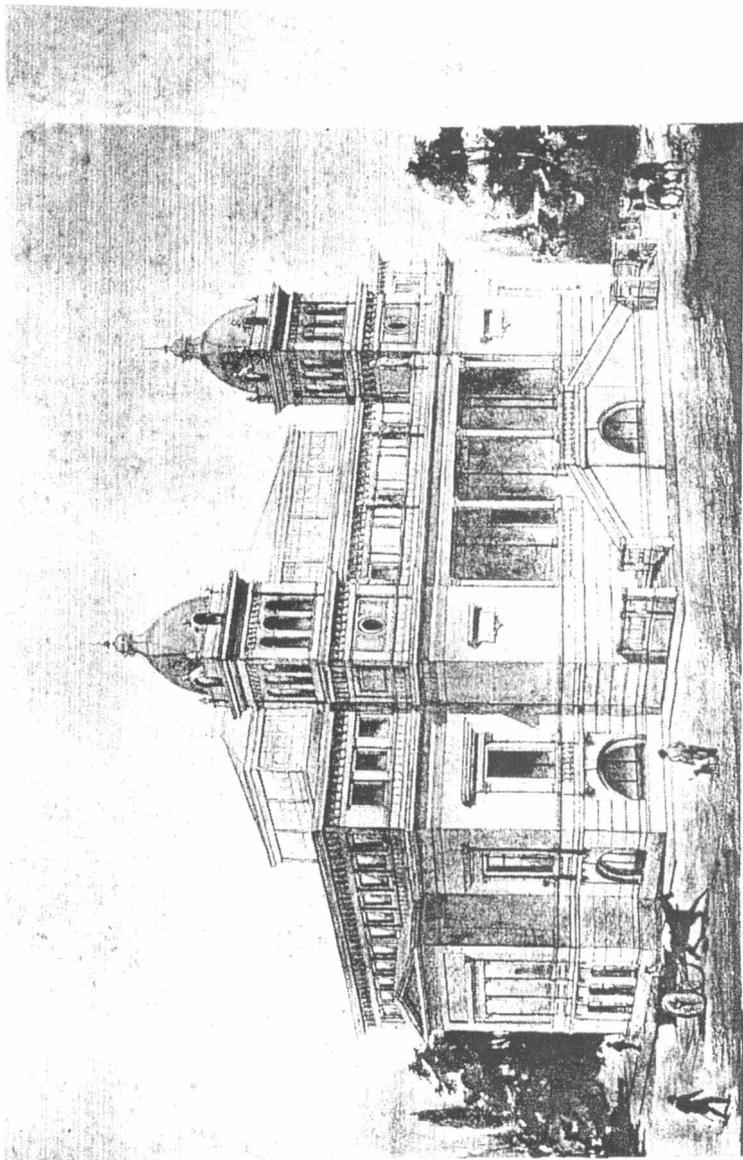


Figura 12: Biblioteca en La Plata. Perspectiva firmada por Åberg y conservada en el Museo de Östergötland en Linköping, Suecia. Se observa la reiteración del motivo de la fachada de los dos cuerpos transversales del Museo en las fachadas laterales de la Biblioteca.

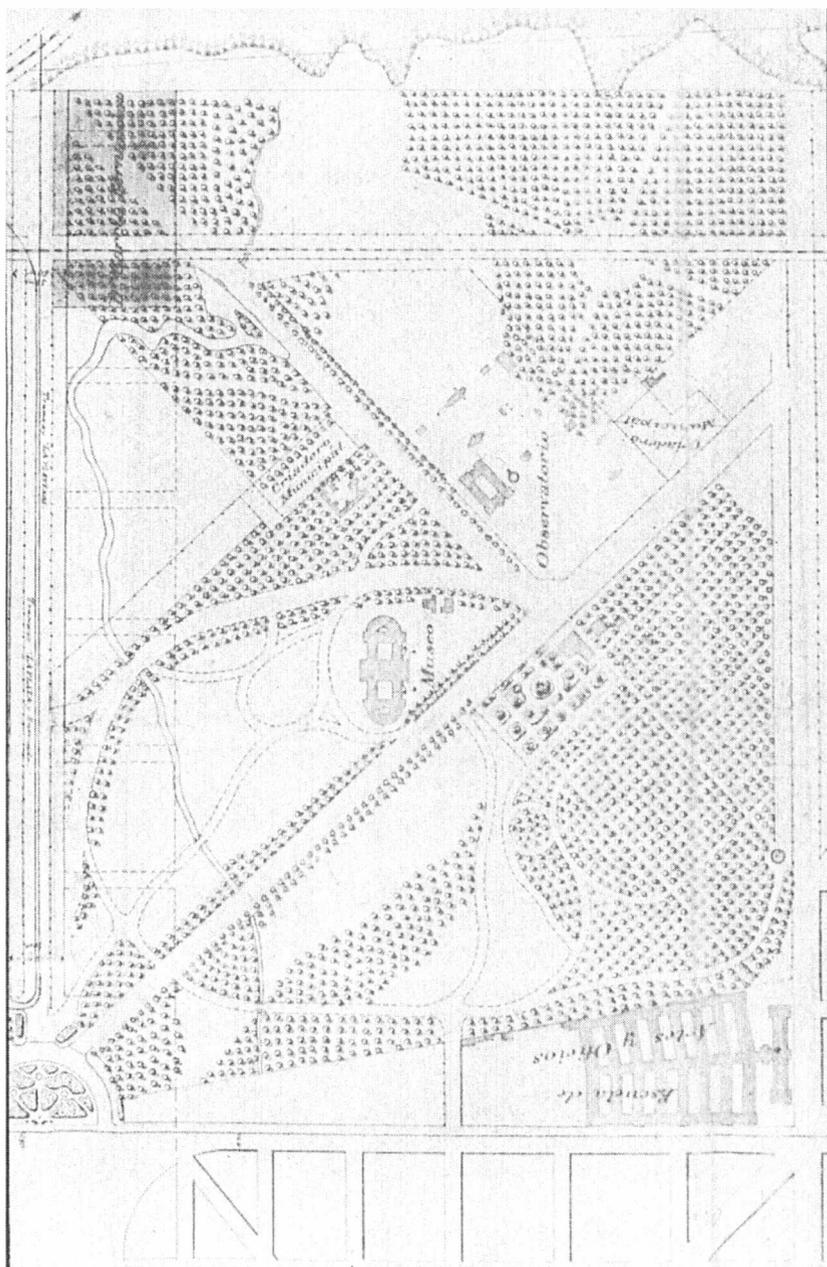


Figura 13: Plano de situación del Museo (1888). Conservado en el Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires en La Plata (Sección Ministerio de Obras Públicas 1898 – 825 F – 917871). Obsérvese frente al Museo, la casa del antiguo casco de la estancia Iraola.

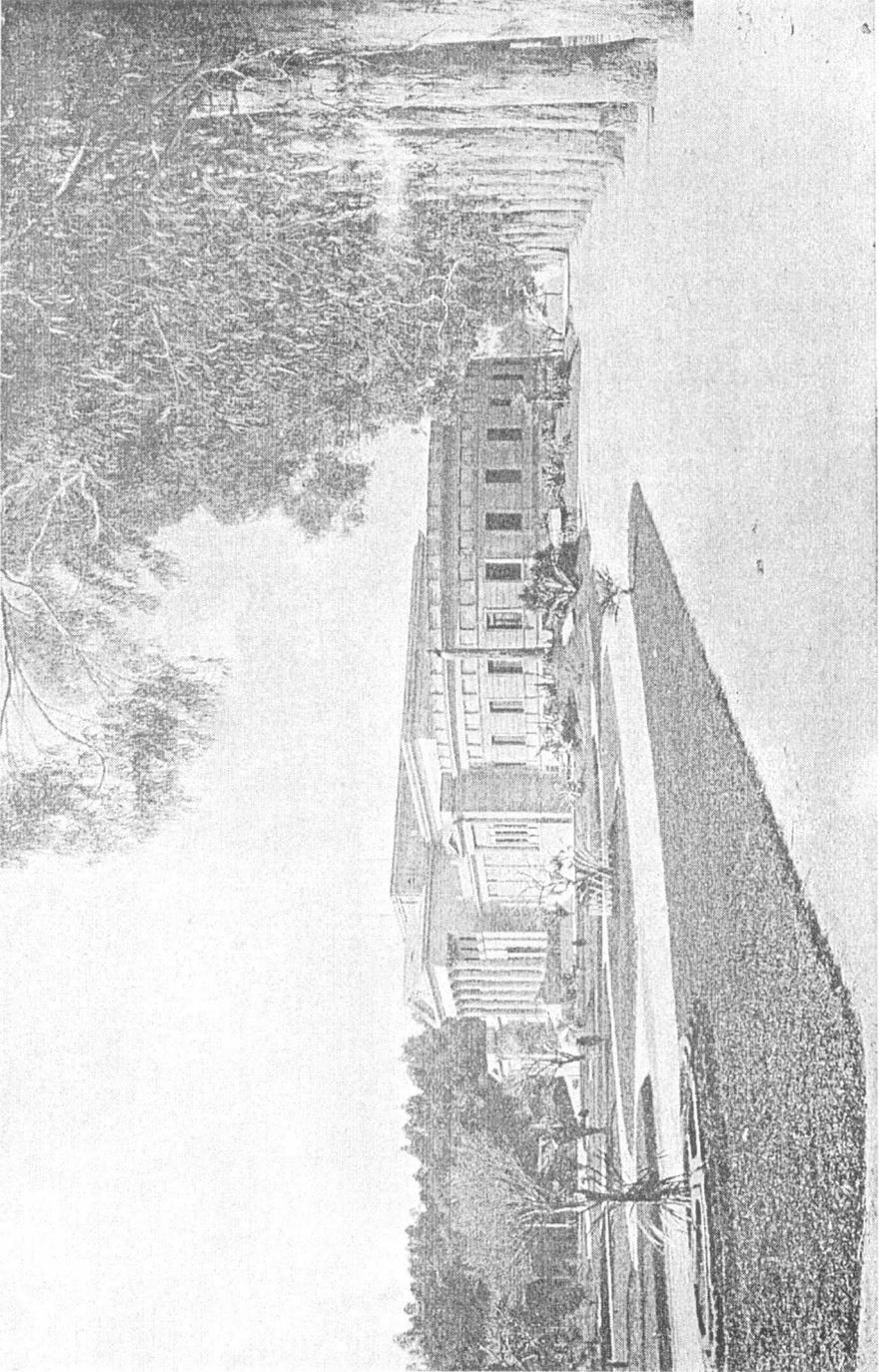


Figura 14: Acceso al Museo hacia 1910.

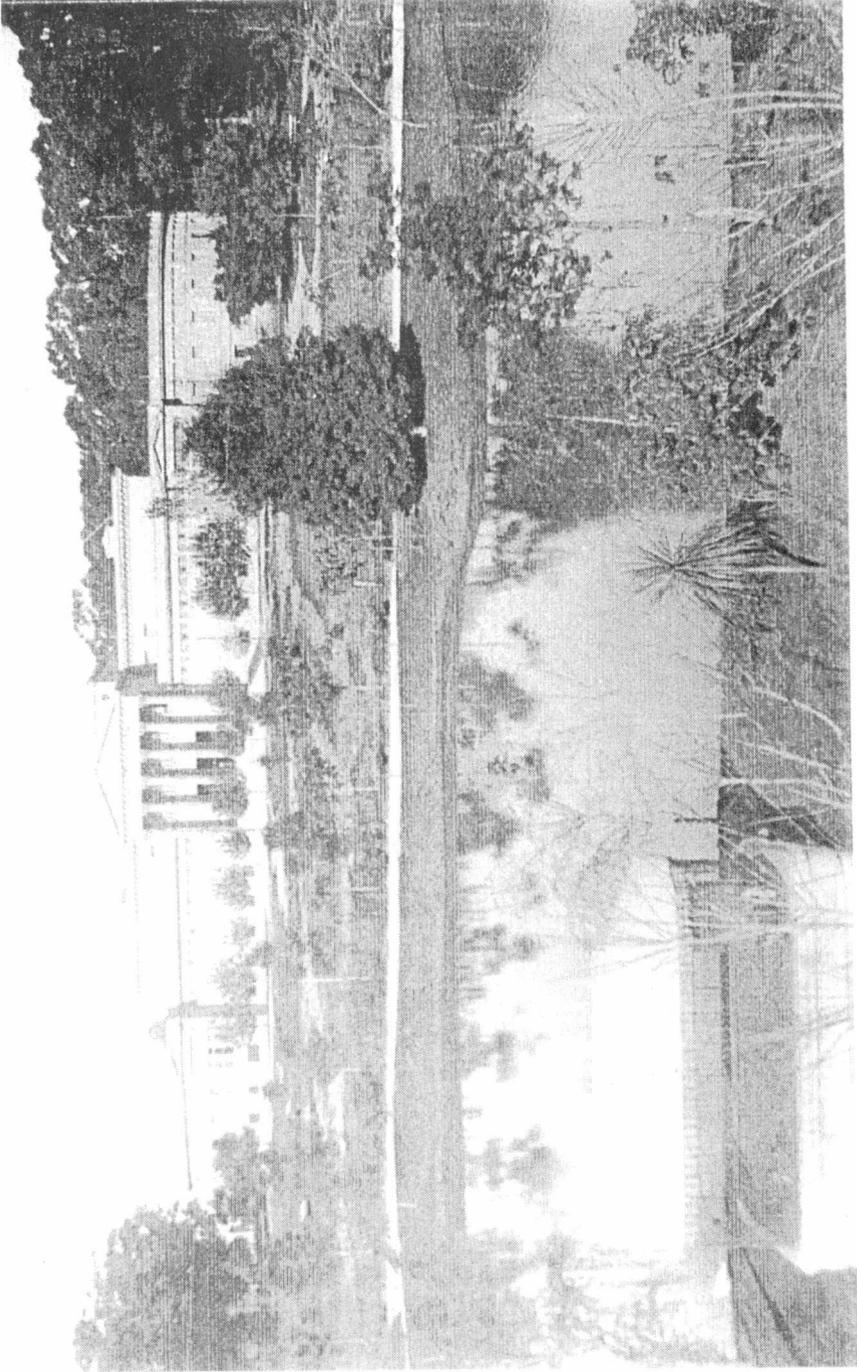


Figura 15: Vista general del Museo en mayo de 1910. Se advierten las instalaciones recientes del Jardín Botánico y Zoológico anexo concebido por Moreno que, en 1907, había dado lugar a la creación oficial del Jardín Zoológico que hoy conocemos (Foto del Archivo General de la Nación)

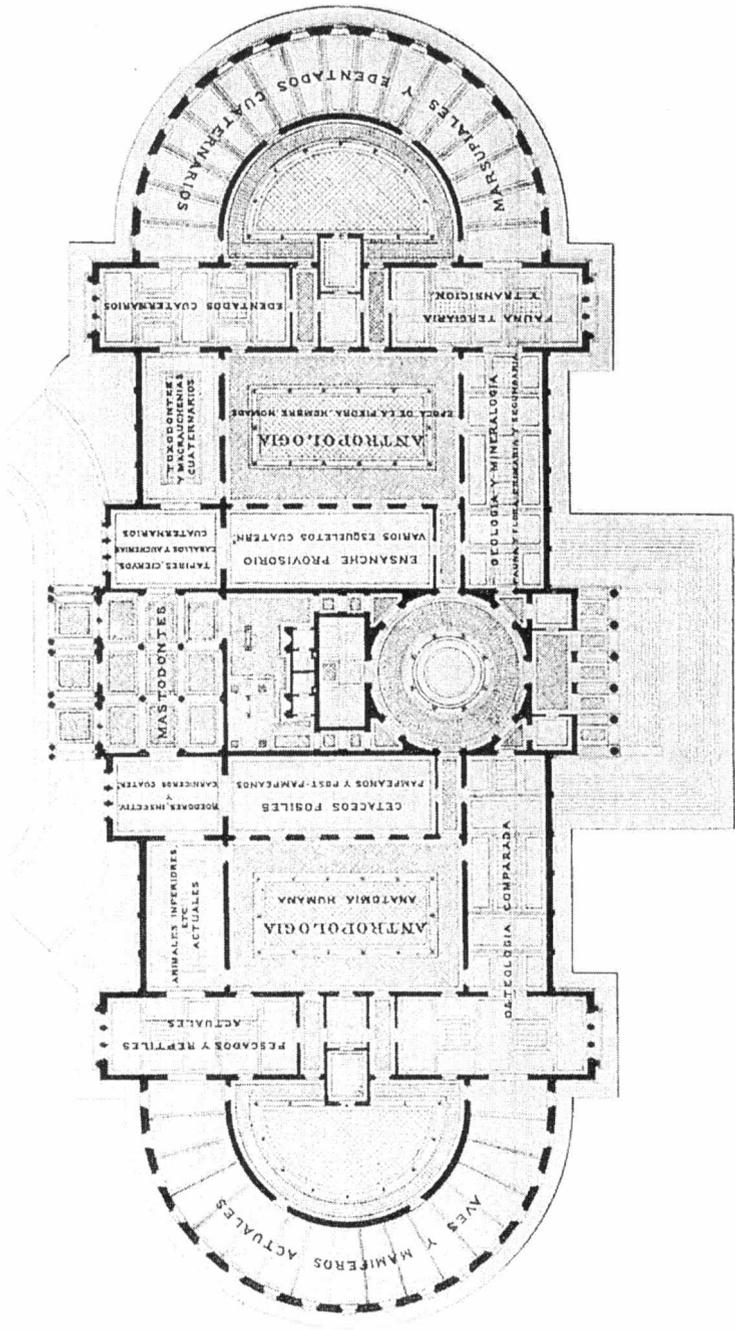


Figura 16: Museo de La Plata. Plano de su planta principal, según fuera concluida en 1889. Compárese con la figura 11.

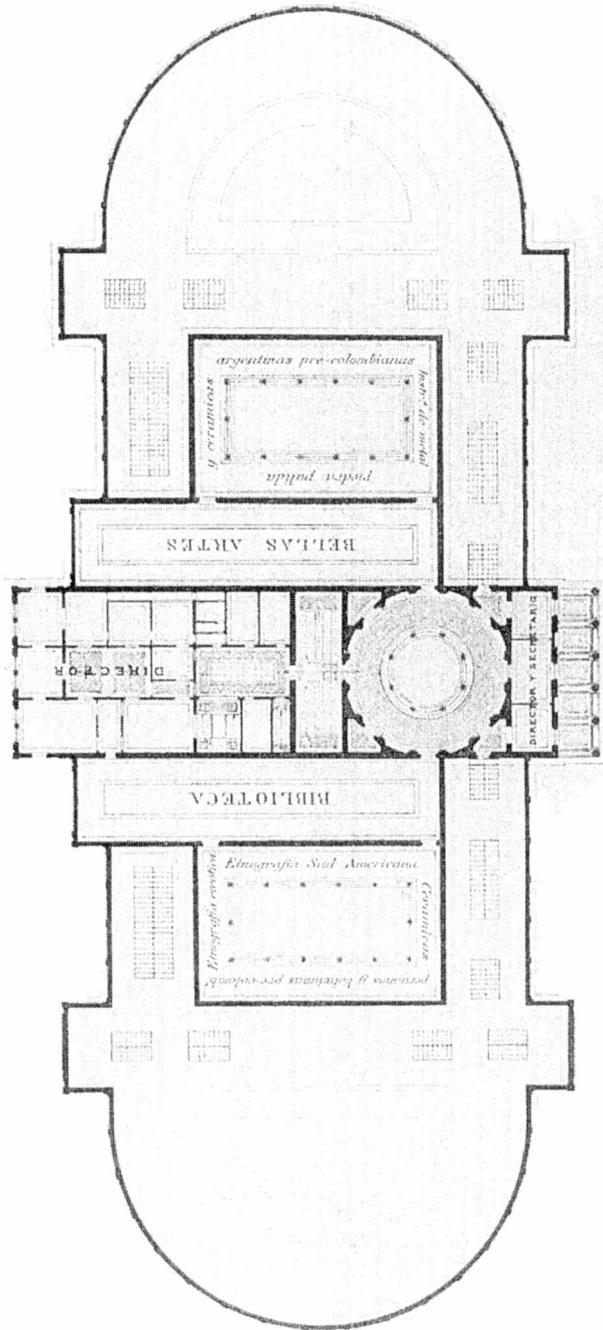
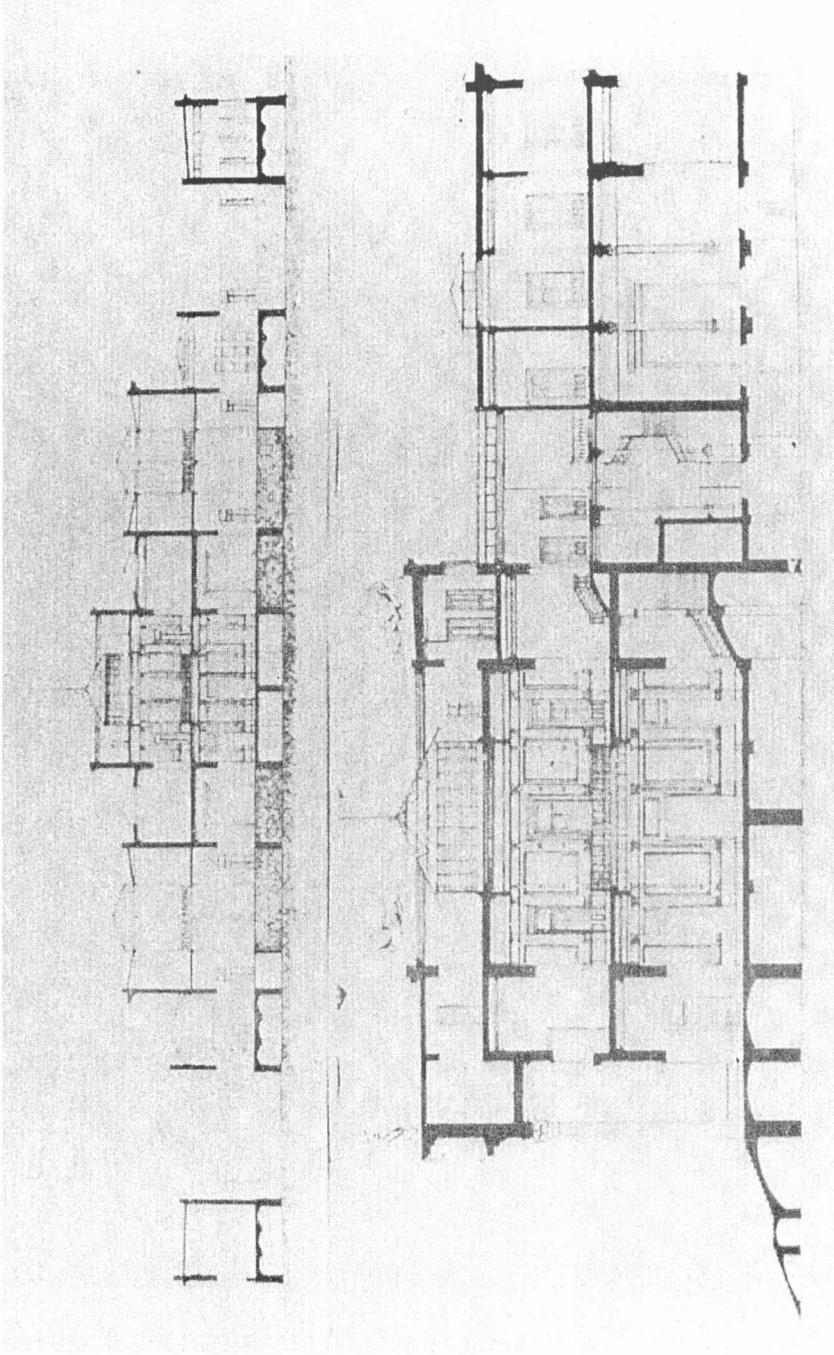


Figura 17: Museo de La Plata. Plano de su planta alta, según fuera concluida en 1889. Compárese con la figura 11.



5 | Figura 18: Museo de La Plata. Corte longitudinal y corte transversal del edificio concluido en 1889.

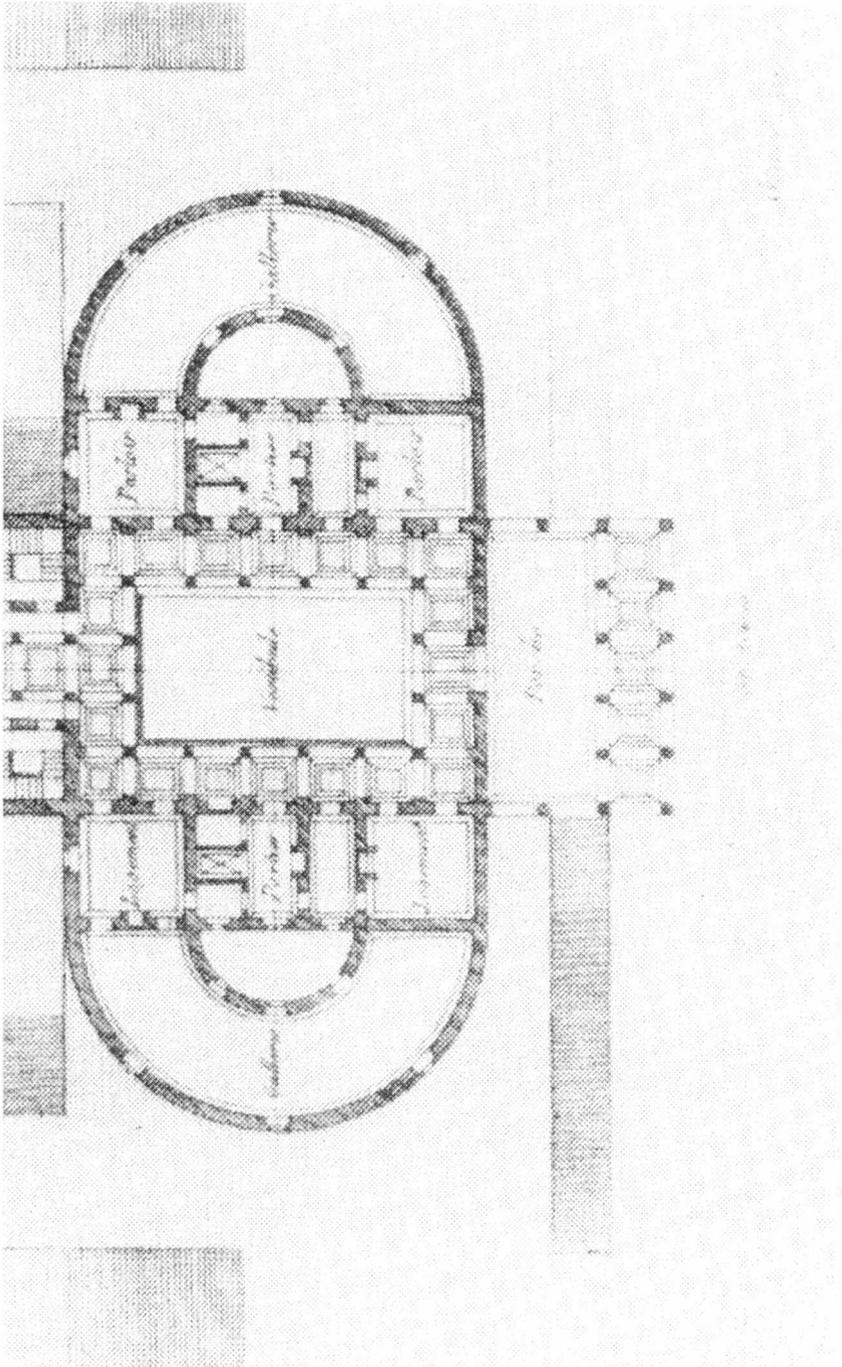


Figura 19: Un sector de la planta de la "Casa del Placer" de Claude Ledoux.



Figura 20: Pórtico del Grosses Schauspielhaus (1818-1821) en Berlín, obra de Karl F. Schinkel. Compárese con la figura 21.

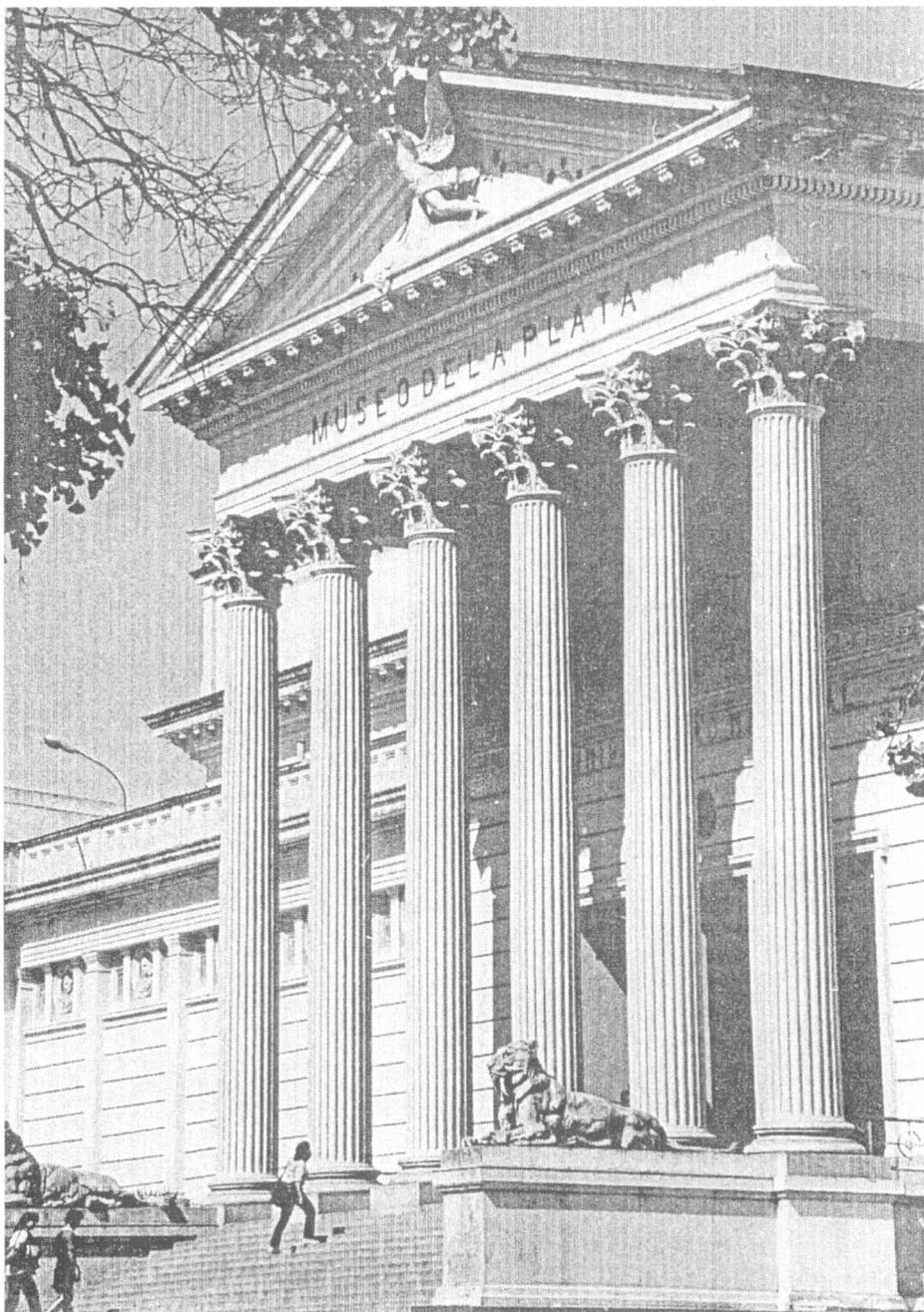


Figura 21: Pórtico del Museo de La Plata. Por comparación con la figura anterior se advierten las diversas similitudes, incluyendo las estatuas que flanquean la gran escalinata.

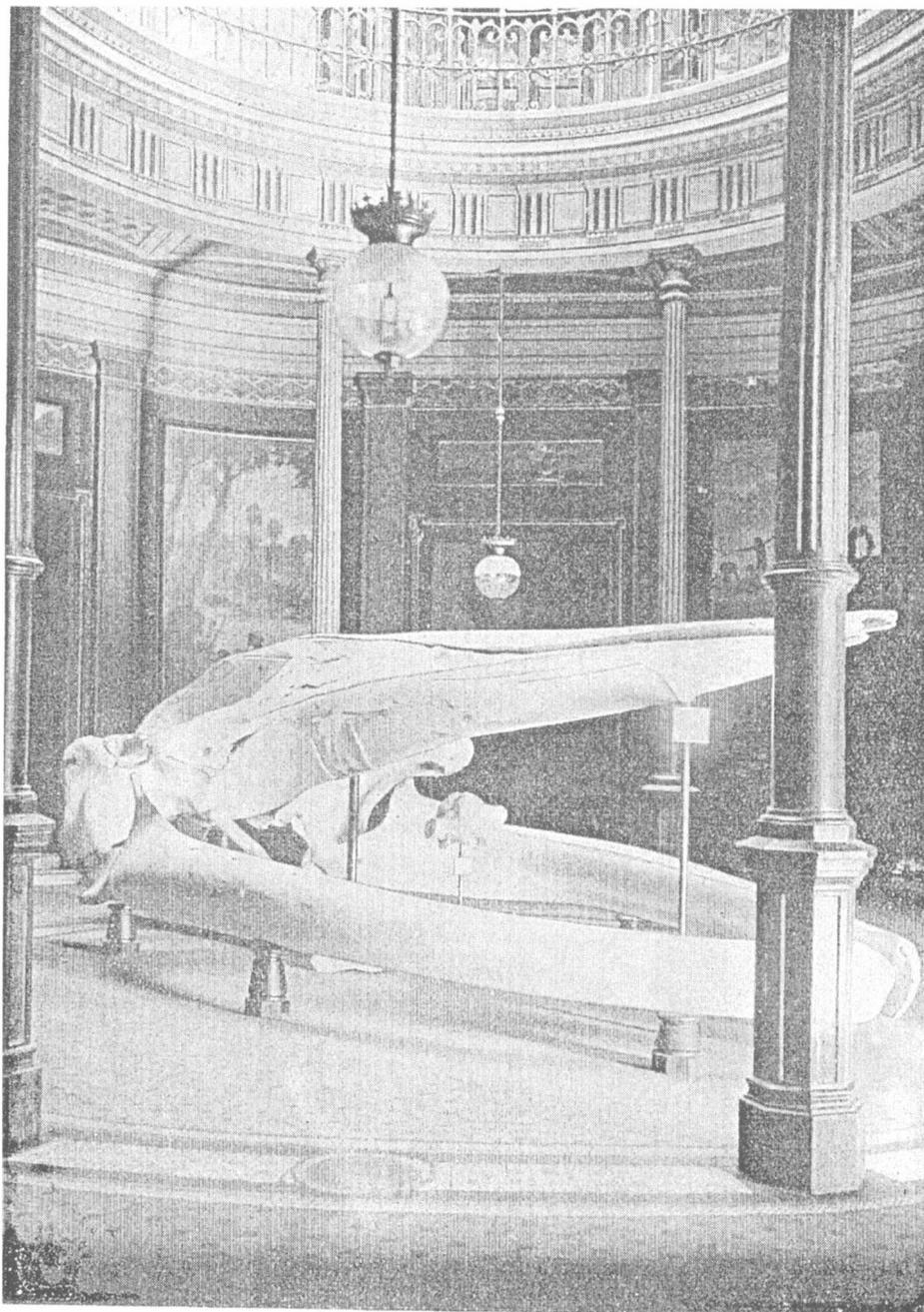


Figura 22: Museo de La Plata. Aspecto de la planta principal de la rotonda hacia 1910.

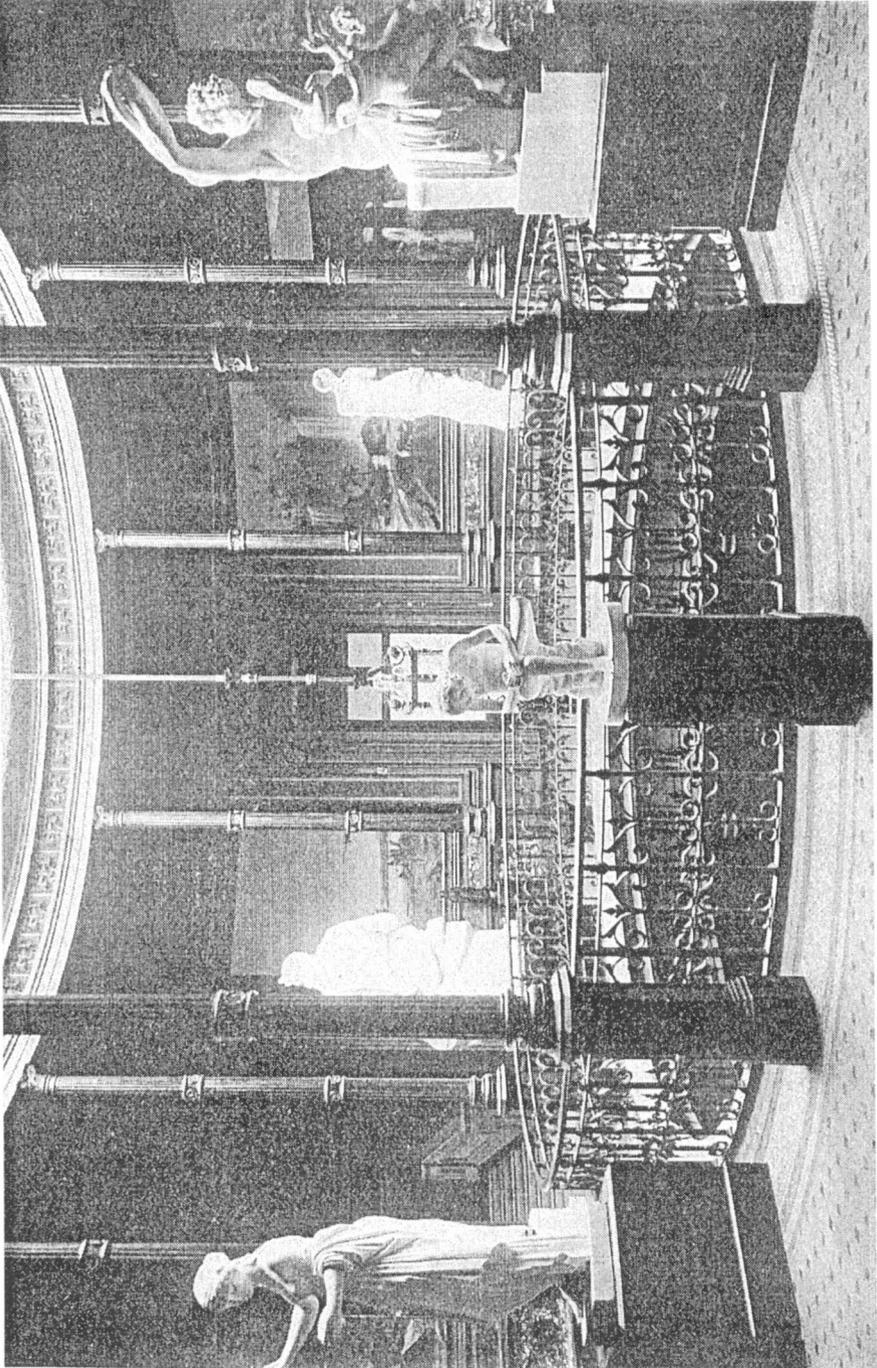


Figura 23: Museo de La Plata. Aspecto de la planta alta de la rotonda hacia 1910.

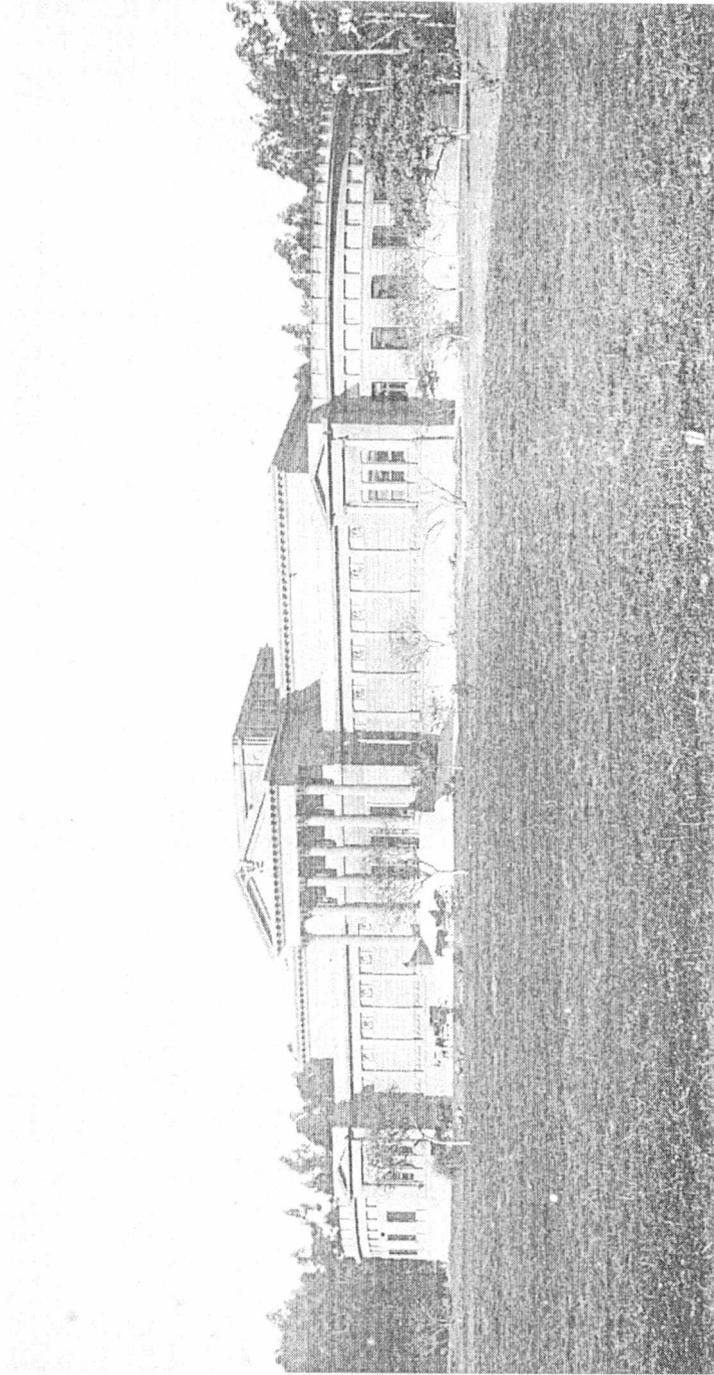


Figura 24: Museo de La Plata. Vista general del edificio en la época en que concluyó su construcción.



Figura 25: Museo de La Plata. Detalle de la fachada de los cuerpos transversales menores. (Foto: Arq. G. A. Molinari).



Figura 26: Musco de La Plata. Detalle de las hornacinas en la fachada principal. (Foto: Arq. G. A. Molinari).

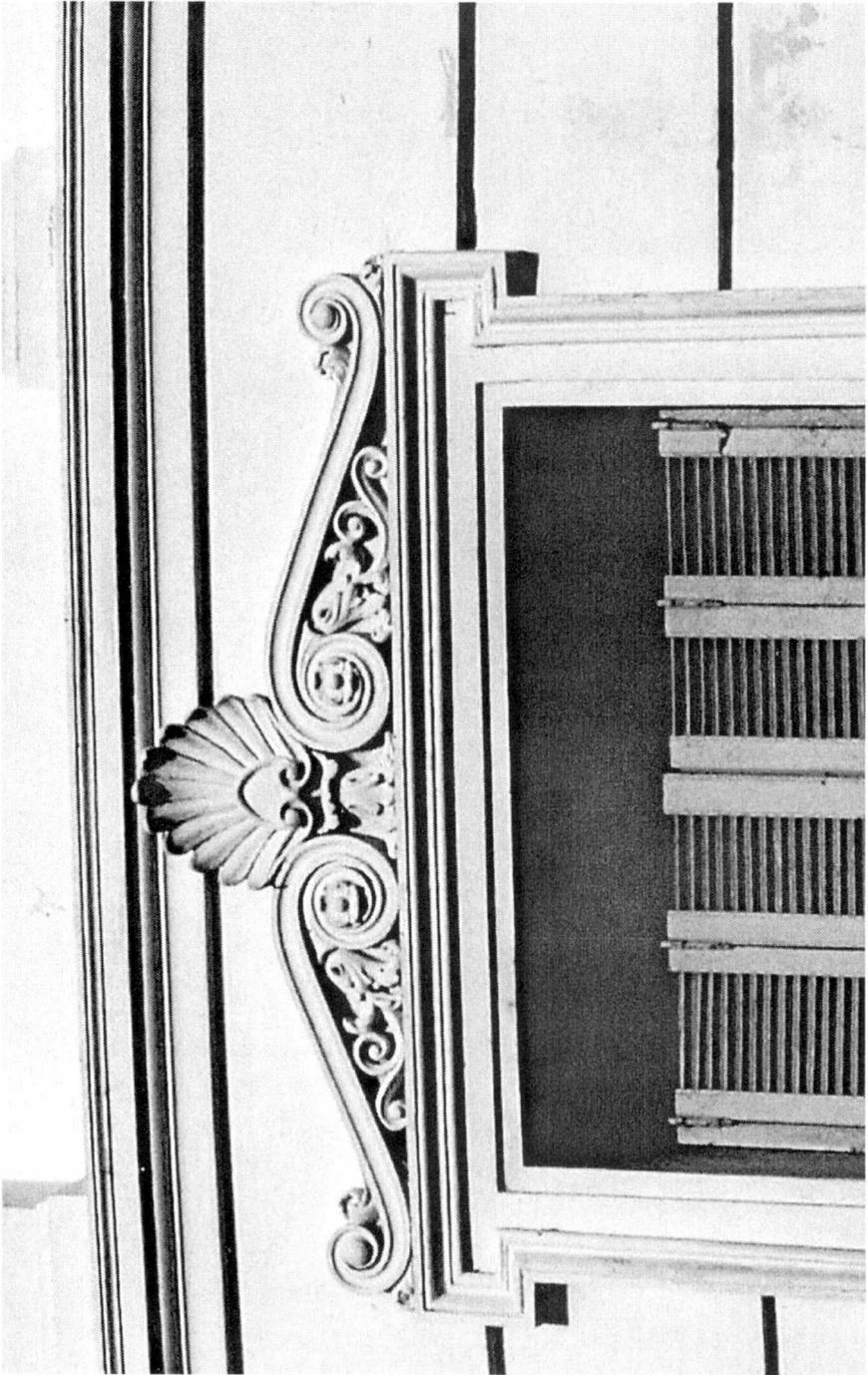
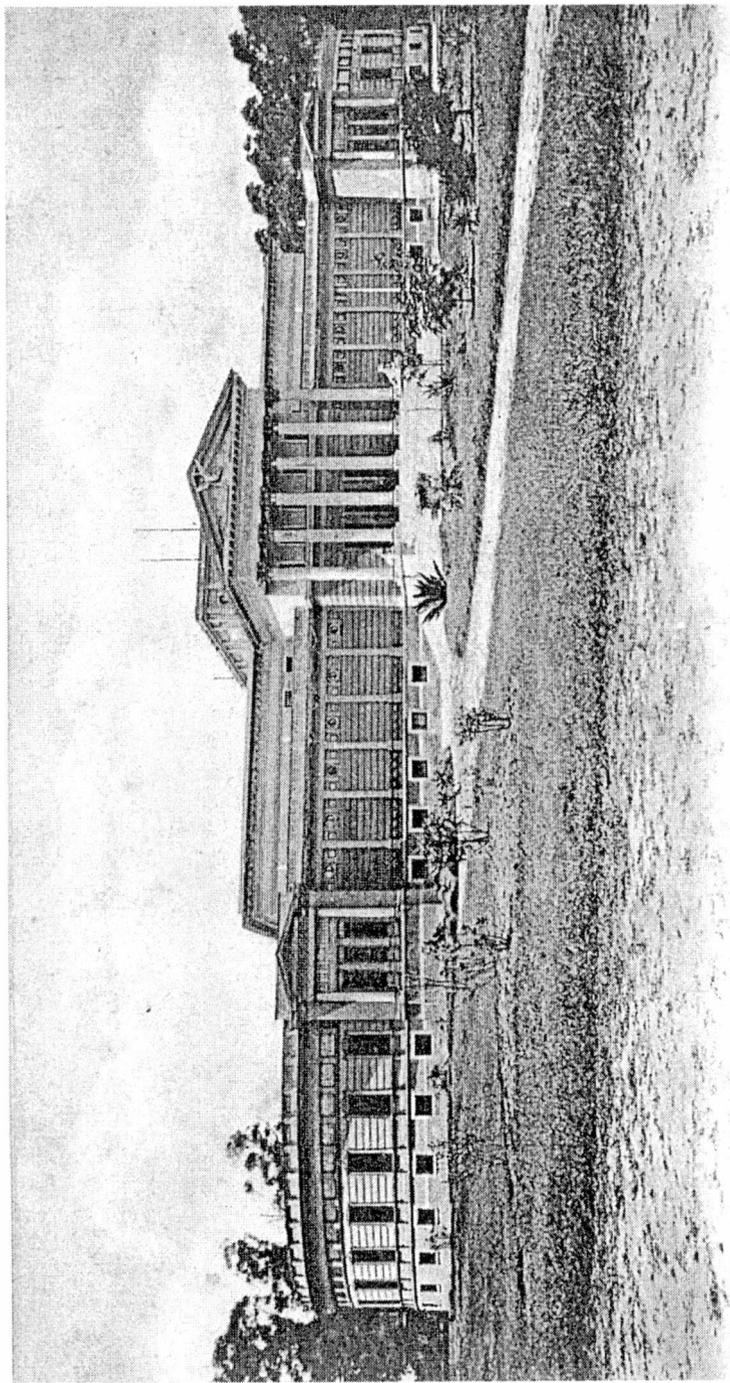


Figura 27: Museo de La Plata. Detalle de los roleos y venera que ornan los ventanales de la fachada (Foto: Arq. G. A. Molinari).



La Plata.

Museo La Plata.

Enero 19 de 1906

Figura 28: Museo de La Plata. Vista general del edificio hacia 1905. Advértase por comparación con la Figura 23 las alteraciones introducidas en el mismo.

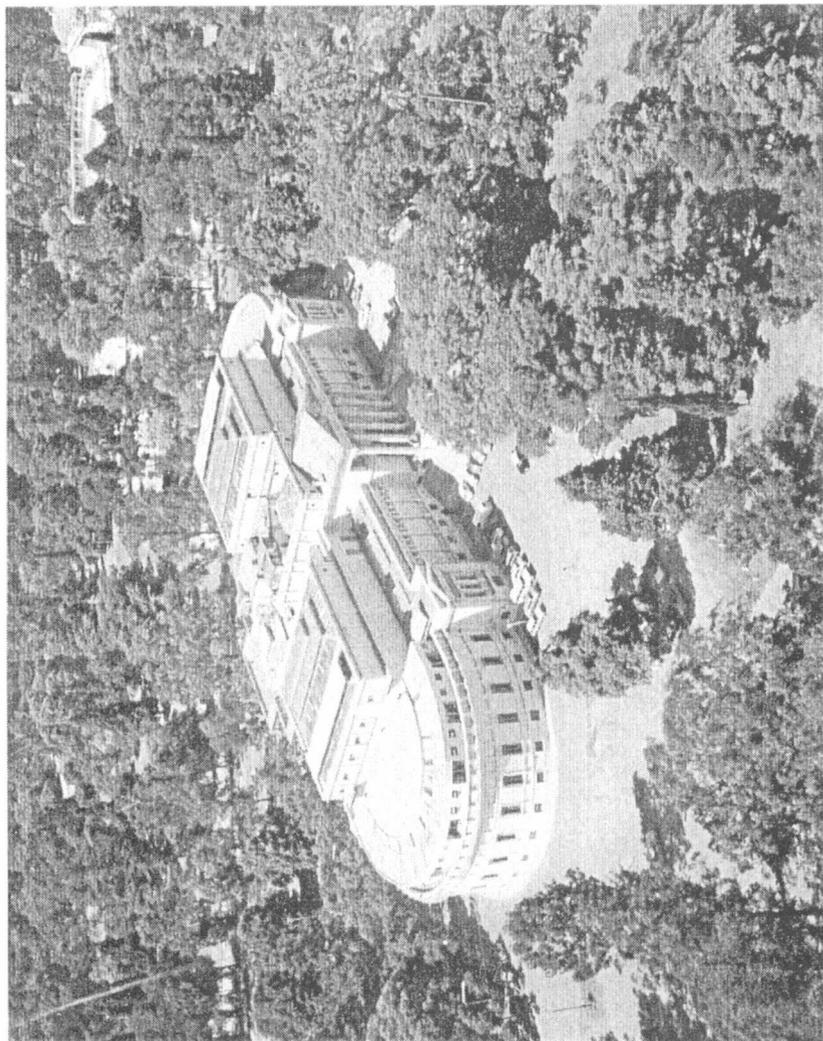


Figura 29: Museo de La Plata. Vista aérea del edificio hacia fines del siglo XX. Se observan las diversas construcciones realizadas sobre los techos.

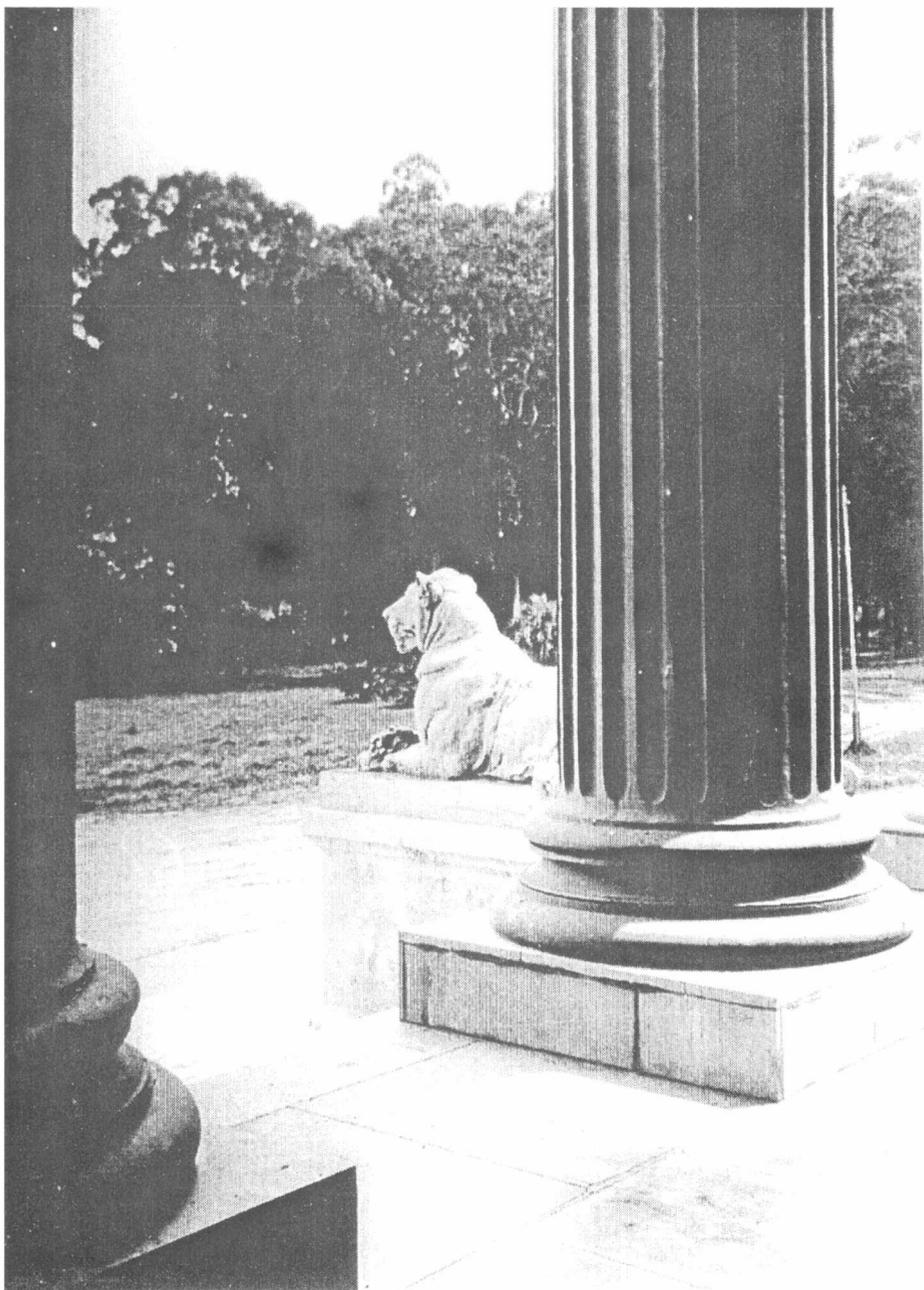


Figura 30: Museo de La Plata. Vista desde el pórtico de acceso. Se observa la escultura de uno de los esmilodontes, ejecutada por Victorio de Pol, que flanquea el mismo (Foto del Archivo General de la Nación).

trasunto de la idea de un anillo biológico ininterrumpido. Al mismo tiempo, su objetivo básico perseguía la intención de despertar el interés del visitante, apelando a su curiosidad. Pero Moreno aspiraba, por sobre todo, a que su creación se convirtiera en un museo de estudio, con colecciones de gran valor científico y con amplias posibilidades de prestar generoso apoyo a la labor de los investigadores.

Por la razón que acabamos de exponer el programa se completaba con otros elementos imprescindibles: una bien provista biblioteca, una gran sala para artes plásticas, laboratorios, talleres, depósitos, así como servicios de carpintería, herrería, taxidermia, modelaje, imprenta, litografía y fototipia, etc. De igual modo se incluían una vivienda para el director del complejo organismo y los locales para la adecuada administración de este último.

Los arquitectos comenzaron su tarea específica a partir de este ambicioso programa que, como hemos visto, incorporaba muchas de las ideas que se manejaban en el mundo de entonces. Todo ello permitió a los mismos elaborar una propuesta que comprendía un edificio principal, que a la postre sería el que realmente se construiría, y dos edificios complementarios. Sólo conocemos el aspecto exterior de uno de esos dos cuerpos complementarios, la Biblioteca, a través de una perspectiva firmada por Åberg, cuya copia, como hemos indicado, se conserva en el Museo de Linköping (Fig. 12).

Avanzado el proyecto, el mismo se vio sometido a un plan de construcción por etapas, en razón de los apremios económicos que, por esa época, experimentaba la administración provincial, empeñada arduosa y penosamente en concluir la ejecución de la ambiciosa nueva capital. Esas circunstancias hacían difícil satisfacer el costo de la totalidad del complejo imaginado por Moreno y sus arquitectos, a lo que se sumaban aún las dificultades emergentes de una correcta evaluación del ritmo de crecimiento que demandaría la expansión futura de una institución tan sofisticada como la que se proyectaba. La primera de esas etapas estaría constituida por el edificio principal del complejo, sede del propio museo, así como uno de los edificios complementarios con los diversos servicios de apoyo.

En tales circunstancias, en octubre de 1884, el Gobierno provincial autorizó la iniciación de la construcción sólo “... *en las secciones señaladas en los planos con las letras A.D.D. y C.C., con lo que se llenarán por ahora las necesidades del Establecimiento...*” (Registro Oficial, 1884:719). Sin embargo, considerando aún demasiado ambicioso el ritmo de obra previsto, apenas abiertos los cimientos, “... *se suspendió la construcción del (edificio) que debía contener los talleres, laboratorios, gabinetes de estudio, biblioteca y habitación del director. Los primeros ocuparían provisoriamente el subsuelo de la parte que se edificará; la biblioteca, las piezas desti-*

nadas a secretaría, y el departamento del director, el lugar de una de las salas altas, ya que no era posible suprimirlo pues resultaba indispensable que el Director de un establecimiento como este tuviera en él su domicilio ...” (Memoria, 1895:271). El cuerpo edificatorio complementario, cuya ejecución de tal modo se suspendía, era el ilustrado en la figura 12.

El rápido crecimiento de las variadas colecciones atesoradas por el establecimiento daría por tierra, a poco andar, con las críticas vertidas en relación a las dimensiones “demasiado vastas” propuestas por Moreno y sus arquitectos. En efecto, ya en 1887, mucho antes de la conclusión definitiva de la construcción emprendida, se hizo necesario introducir modificaciones al edificio, sacrificando los dos patios interiores rectangulares, con el objeto de techarlos para convertirlos en nuevas salas que, en los planos de la obra construida, se indican como destinadas a cobijar las colecciones de “Antropología”.

En tanto, Moreno, que no se resignaba a abandonar el propósito de construir todo el complejo que había concebido, luchó durante largos años para lograrlo, librando infructuosamente su última batalla en 1895. Es interesante conocer y evaluar los argumentos que esgrimía en esa ocasión y que arrojan luz sobre la totalidad del conjunto que había ideado y que jamás llegaría a concretarse. Razonaba Moreno con previsoramente visión: “...es indispensable aumentar el número de salas e

instalar cuanto antes laboratorios dotados de los elementos convenientes y gabinetes donde el estudioso pueda dedicarse a sus tareas, sin ser molestado por el público que visita las colecciones... El ensanche del museo debe hacerse por ahora en el triángulo situado al S.E. del edificio actual donde se levantarán estos dos cuerpos... Cuando las nuevas construcciones tomen tal extensión que ocupen todo ese vasto espacio, recién entonces se podrá iniciar la construcción de un gran semicírculo entre los cuerpos laterales del frente principal, y otros cuerpos, y no es exceso de previsión el calcular desde ya la extensión que abarcarán esos ensanches...” (Memoria, 1895: 271-272).

La visión totalizadora de Moreno que, junto al edificio destinado al museo de exhibición imaginaba dos pabellones cuya misión era alojar, por una parte, la biblioteca y, por otra, los laboratorios destinados al desarrollo de la actividad de los investigadores, nunca pudo ser llevada a la realidad, pese a la insistencia de sus reclamos en pos del tan ansiado ensanche del complejo imaginado. La visión de Moreno apuntaba a la creación de un verdadero centro cultural y científico que completaba al museo, núcleo principal del mismo, con un jardín zoológico, un jardín botánico, un acuario, así como una exposición al aire libre que cobijase rocas y minerales y hasta un modelo en escala natural de una mina. Como sabemos esta ambiciosa concepción sólo pudo llevarse a cabo muy parcialmente.

EL EDIFICIO DEL MUSEO

Disposición interna del edificio

Hacia fines de la década de 1880, al dar término Heynemann a la construcción del edificio, y habiendo cubierto ya los patios internos rectangulares del mismo, éste contaba con cuatro niveles. Se partía de un subsuelo destinado a alojar los talleres, laboratorios y depósitos. Esa planta sería dotada algunos años más tarde de ventanas al exterior, que se abrieron en el basamento del edificio. Se continuaba con una planta principal casi totalmente destinada a las grandes salas de exhibición y le sucedía un piso superior en el que se ubicaban las salas complementarias de exposición, así como la biblioteca y los locales administrativos, del mismo modo que la vivienda del director. Finalmente se remataba con el emplazamiento del ático, que daba cabida a algunos de los locales de carácter secundarios del conjunto (Fig. 16) (Fig. 17), (Fig. 18).

Si procedemos en lo que sigue a recorrer el interior del edificio, observaremos que se accede al Museo trepando la gran escalinata y atravesando el pórtico monumental que enmarca la entrada principal. Se ingresa de tal manera al pequeño vestíbulo que, a modo de "pronaos", conduce directamente a una rotonda que exhibe doble altura. Ésta, aunque no se ubica en el centro de la planta del edificio, se convierte en el elemento estructurante básico de la misma, desde los puntos de vista espacial como funcional. La totalidad de

los locales principales de la planta alta confluyen a esa rotonda. Además, en ella comienza y concluye, en la planta principal, una serie continua de quince salas, que componen el anillo biológico que imaginaba Moreno. La disposición adoptada para esta planta principal nos recuerda, considerada en su conjunto, a la utilizada por el célebre arquitecto francés Claude Ledoux (1736-1806) para uno de los cuerpos que integran su conocido proyecto "Casa del Placer" (Fig. 19). En ambos casos, las formas geométricas empleadas, aunque sirven perfectamente a las necesidades funcionales, dominan la composición en razón de su avasalladora fuerza expresiva.

La asociación del monumental pórtico y la rotonda de distribución, articuladora de una planta simétrica con patios interiores, se ajusta a la tradición neopalladiana. Esta, como ya hemos comentado, se había convertido, a través de la influencia del difundido tratado del profesor Durand y de su exitosa materialización en el Altes Museum de Berlín (1830), obra de Schinkel, en un componente cuyo empleo se había tornado corriente, en los museos decimonónicos europeos. Åberg y Heynemann acusan, por otra parte, la fuerte impresión que les había causado el lenguaje arquitectónico utilizado por Schinkel. Ello se advierte fácilmente si se compara el pórtico y la escalinata de la Grosses Schauspielhaus en Berlín (1818-1821) con los componentes equivalentes del Museo de La Plata (Fig. 20), (Fig. 21).

Retornando a la rotonda, que tiene dieciséis metros de diámetro y está provista de una galería perimetral en cada uno de los dos niveles principales que abarca, se advierte de inmediato que se trata de uno de los ambientes del museo que ostenta mayor valor arquitectónico (Fig. 22), (Fig. 23). Nos hallamos ante una excelente pieza de arquitectura neoclásica que se ha mantenido en un estado de conservación sorprendentemente bueno.

En su planta inferior, sendas hileras superpuestas de columnas estriadas de hierro fundido soportan la galería del piso superior y el techo. Este último está conformado por una cúpula vidriada y provista de una armadura de hierro, a través de la que una profusa iluminación cenital baña todo este singular espacio. En cada una de las plantas, ocho aberturas conducen a los diferentes locales que desembocan en el luminoso ambiente. Entre esas aberturas se tienden paños murales que exhiben grandes frescos. Estos últimos ilustran motivos representativos de costumbres y episodios de la vida de los indígenas pampas y patagones. También incluyen paisajes americanos de épocas geológicas pasadas, así como de animales pertenecientes al período cuaternario. La presencia de algunos de esos murales se advierte en las figuras de la rotonda que se acompañan (Fig. 22 y 23).

Las decoraciones citadas, como otras existentes en el Museo, son obra de artistas contratados por Moreno, quien recurrió a figuras de pres-

tigio en la época. Entre ellos podemos citar al argentino Augusto Ballerini (1857-1907); al español Antonio del Nido (? – 1911); a los italianos Reinaldo Giudici (1853-1921) y Luis de Servi (1863-1945), así como al suizo Adolfo Methfessel (1836-1909). La tarea fue completada más tarde por maestros como Antonio Alice (1886-1943), el francés Emilio B. Coutaret (1863-1949), José Speroni (1875-1951) y Francisco Vecchioli (1892-1945) (Rosello, 1983), (Merlino, 1954), (Gesualdo, 1988), (Diccionario Temático, 1982), (Urgell, 1995).

Por otra parte, los cielorrasos de las galerías están ornamentados ricamente con motivos arcaicos de origen americano, que reproducen figuras y adornos empleados en monumentos, telas y vasos de las culturas aimará, inca, maya y azteca. Estos motivos se repiten en el diseño de pisos, frisos y cielorrasos que ornán las distintas salas del Museo, aunque se destacan, por sobre todo, en el vestíbulo y en la rotonda de acceso.

Si analizamos las salas de exhibición, que se emplazan en la planta principal e integran el anillo continuo, advertimos que mantienen un ancho uniforme de ocho metros pero varían en su largo. El techo plano de las salas es soportado por cerchas metálicas que, en el caso de las salas rectangulares, permiten la iluminación a través de amplias claraboyas, en tanto las salas curvas de los extremos son iluminadas mediante las ventanas, que abren a los patios interiores o hacia el parque. La estruc-

tura que las cubre, también metálica, ha sido resuelta mediante el empleo de bóvedas radiales.

La sala que se ubica en el cuerpo transversal central justifica una mención especial. La misma se abre, a través de grandes paños vidriados, a la "loggia" de la fachada posterior del edificio. Como es posible verificar en la figura 11, el proyecto original incluía otro ingreso al Museo a través de la misma, mediante un pórtico similar y simétrico al principal, aunque mucho más modesto, y provisto de rampas para el ingreso de carruajes. Dichas rampas fueron eliminadas posteriormente. Por las razones expuestas, en la sala citada, las dimensiones se hacen más generosas, tanto en planta como en altura, al igual que la decoración, en la que se destacan cuatro esbeltas columnas centrales provistas de capiteles corintios.

Amplias galerías, sostenidas por columnas metálicas, flanquean los patios rectangulares interiores, enmarcados por las salas transversales. Como ya hemos señalado, en 1887, al impulso del crecimiento de la demanda de espacio, esos patios fueron techados, por sobre el piso superior, mediante armaduras metálicas que sostienen cubiertas vidriadas. De tal modo se obtuvieron nuevas salas de exposición, que se caracterizan por la generosa iluminación cenital que las baña.

La planta principal es completada por una serie de dependencias secundarias. Las vinculadas al acceso,

se emplazan a ambos lados del vestíbulo, en directa relación con el mismo y con la rotonda. Otras, consistentes en pasadizos y en la escalera entre las salas transversales, permiten ligar los patios rectangulares con los semicirculares pertenecientes al piso inferior. Por último se advierte la presencia de los sanitarios y de una escalera secundaria, que conecta con el subsuelo los dos pisos principales. A aquellos se accede, desde la rotonda, a través de pasajes laterales a la gran escalera principal. La rotonda, como ya hemos señalado, se erige en el elemento básico en torno al que se estructura el edificio, al tiempo que ordena también la circulación vertical del mismo, ya que de ella parte la doble escalera que conduce a la planta superior.

Esta última se articula en torno a la rotonda al modo de una cruz griega. En el sentido del eje menor del edificio y desde la caja de escaleras misma, unos pocos peldaños conducen a la vivienda del director. Ésta es integrada por una serie de habitaciones, que se agrupan rodeando dos patios con cubiertas vidriadas, en tanto los locales principales vierten y se abren hacia la fachada posterior del edificio. La escalera secundaria, que desemboca en el primer patio, vincula en forma directa la vivienda con los niveles inferiores del edificio, hacia cuyo frente principal se ubican los despachos del director y del secretario. Las ventanas de estos últimos se abren por sobre lo alto del peristilo.

El otro brazo de la cruz está constituido por dos amplias salas, situadas

transversalmente a izquierda y derecha de la rotonda, que el proyecto, en su origen, destinaba al local de la Biblioteca y al salón de las Bellas Artes respectivamente. Estos últimos locales, iluminados en forma cenital, se vinculan con sendas galerías que, desarrolladas sobre las galerías bajas de los patios interiores rectangulares, "balconean" hacia el piso principal del edificio.

Si ascendemos al nivel del ático, éste es alcanzado a través de una estrecha escalera, contenida en uno de los locales secundarios que enmarcan la rotonda. Dicho nivel está compuesto por un grupo de locales menores, que rodean la cúpula vidriada de dicha rotonda, extendiéndose desde el peristilo hasta la caja de escaleras inclusive.

Por último, si procedemos a examinar la planta correspondiente al basamento del edificio observamos que cobija una serie de locales, bajo las salas del piso principal y en correspondencia con ellas. Se accede a dichos locales a través de las escaleras secundarias a las que nos hemos referido. La citada serie está compuesta por locales como laboratorios, talleres y depósitos varios. Con posterioridad a que se procediera a cubrir los patios interiores rectangulares, dichos locales sólo pueden recibir iluminación indirecta. Ello ocurre, en el mejor de los casos, a través de los sectores vidriados dispuestos en los pisos del nivel principal y desde los patios semicirculares, a los que se abren en forma directa.

Apariencia externa del edificio

Si volvemos ahora nuestra atención hacia la apariencia externa de la obra de Åberg y Heynemann y del propio Moreno advertimos con este último que "...*el estilo arquitectónico sin ser único y puro, es sin embargo adecuado al objeto, lo mismo que la decoración a la que he tratado de dar un carácter americano arcaico que no desdice con las líneas griegas...*" (Moreno, 1890:40).

Estas palabras de Moreno ratifican la ubicación estilística del edificio de la sede del Museo en el contexto neoclásico y, en particular, en su vertiente neohelénica. Corresponde señalar que durante la mayor parte del siglo XIX esa fue, precisamente, la corriente dominante de la arquitectura europea consagrada a los edificios para museos. En efecto, constituyen sólo algunos ejemplos de su aplicación generalizada: el British Museum (1823-1847) en Londres de Sir Robert Smirke (1781-1867), el Altes Museum (1823-1830) en Berlín de Karl F. Schinkel (1781-1841), la Gliptoteca de Munich (1816-1830) de Franz K. L. von Klenze (1784-1864), el Fitzwilliam Museum (1836-1845) en Cambridge de George Basevi (1794-1845) y la National Gallery (1823-1838) en Londres de John P. Gaudry-Diering (1787-1850).

Retornando al Museo de La Plata, podemos alcanzar una primera aproximación, que facilita la comprensión del edificio en su aspecto volumétrico general, si lo asimilamos a un cuerpo paralelepípedo cuyas

caras menores extremas han sido redondeadas. El citado cuerpo ostenta un eje mayor de 135 metros y otro menor de 59 metros, que se amplía a 70 metros, si tomamos en consideración la gran escalinata de acceso. Esta, se ha emplazado en coincidencia con el eje central principal del edificio y es enmarcada por el imponente pórtico corintio. La altura del conjunto, creciente hacia el centro, alcanza su máximo valor de 22 metros en coincidencia con el eje de dicha escalinata.

Podemos interpretar ese volumen paralelepípedo, merced a una lectura simultánea de las plantas (Fig. 16) (Fig. 17) y los cortes longitudinal y transversal (Fig. 18), como un macizo edificatorio anular, atravesado en el sentido de su eje menor por tres cuerpos rectangulares. Los mismos conforman, interiormente, cuatro espacios libres, semicirculares los dos extremos y rectangulares los dos centrales. Además, dicha lectura nos permite advertir, desde la óptica de un enfoque del exterior del conjunto, que dichos cuerpos contribuyen a la articulación del volumen total, mediante su proyección por sobre el plano límite superior del macizo anular. Esa articulación volumétrica se encuentra reforzada, en forma complementaria, por el manejo de las alturas. Efectivamente, la altura mayor contribuye a jerarquizar el cuerpo transversal central; la intermedia se extiende hasta los cuerpos transversales menores sin incluirlos; en tanto la menor, abarcadora de estos últimos, se erige en claramente revela-

dora del criterio empleado para la conformación anular (Fig. 24)

El cuerpo transversal central oficia de elemento protagónico de la composición del conjunto. Tal circunstancia es justificada, no sólo por la obvia correspondencia del mismo con el eje medio de la composición de la fachada, sino también por el papel sintetizador que le cabe respecto de los diversos recursos a que han apelado los arquitectos en su diseño. En efecto, el pórtico de acceso coincide con la mayor de las alturas utilizadas y, mediante su columnata, define virtualmente el plano vertical más saliente de la fachada. De esta manera queda planteado, además, un juego de resonancias formales de eficacia unificadora.

Esas resonancias se manifiestan básicamente a través de la analogía entre el tímpano del pórtico y los correspondientes a los dos cuerpos transversales menores. Las mismas se ven reforzadas por la verticalidad de las columnas, que se corresponde con la determinada por las columnas adosadas de los cuerpos transversales que acaban de mencionarse y por las pilastras del cuerpo medio del macizo anular. De igual manera actúa la horizontalidad de la cornisa en la base del frontón del pórtico, emparentada con el cornisamento general del edificio. También contribuye de idéntico modo la clara definición del nivel del acceso principal, que coincide con la cota superior del basamento, corriendo a todo lo largo del conjunto.

Un segundo plano vertical es definido por los límites de los cuerpos menores transversales que, como hemos indicado, no sólo contribuyen a la articulación del volumen total, sino que, además, señalan palmariamente la transición de la disposición rectilínea del cuerpo anular hacia la curvilínea de los hemiciclos extremos.

Un tercer plano vertical es el determinado por el paramento externo del cuerpo anular. Este es caracterizado, en su parte rectilínea, por el predominio de tres elementos de marcada horizontalidad. El primero inferior, neutro, a modo de basamento; luego una ancha banda almohadillada y, finalmente, un remate superior, compues-to por el cornisamento del edificio y el antepecho. Las pilastras, tendiéndose entre todos ellos como elementos verticales, sólo actúan a modo de instrumentos que marcan un ritmo en el plano mural correspondiente. Sobre el paramento de los hemiciclos, aquellos componentes básicos se ven atenuados a través de un progresivo despojamiento de la decoración de detalle, pese a lo que no dejan de proponer idéntica lectura general.

Aún un último plano vertical es delimitado en coincidencia con la altura empleada en la parte media del edificio. Ese plano se presenta a modo de un paramento neutro que oficia de telón de fondo, con el propósito de poner de relieve el trabajo de detalle reservado a la posición rectilínea del cuerpo anular.

El análisis minucioso del lenguaje arquitectónico y de la iconografía, que

fueran empleados para la cualificación de la envolvente total, confirma la vigencia del espíritu neoclásico bajo cuya clara inspiración Åberg y Heynemann concibieron el edificio deseado por Moreno.

La disposición del acceso en la fachada principal nos suministra una prueba firme de la presencia del citado espíritu. Como ya señaláramos dicho acceso se produce a través de la amplia escalinata de granito, cuyo segundo tramo es flanqueado por estatuas de esmilodonte, el imponente tigre pampeano, extinguido hace muchos miles de años. La gran escalinata remata en un pórtico hexástilo monumental que, a modo de frontis de templo griego periptero, está compuesto por columnas acanaladas de capitel corintio, abarcadores de las dos plantas del edificio y cuyo intercolumnio es éustilo. Sobre dichas columnas apoya el entablamento compuesto por el usual arquitecabo, por un friso carente de metopas y triglifos y por una amplia cornisa denticulada. Esta última sostiene y conforma un frontón triangular, cuyo tímpano ha sido ornado por un grupo escultórico. Dicho grupo consiste en una representación alegórica según la cual una figura femenina, que personifica a la Ciencia, procede a recoger el manto de la ignorancia que cubre el globo terráqueo, teniendo como fondo al cielo, con sus nubes y sus estrellas de primera magnitud (Fig. 21).

Continuando con la descripción de la fachada principal, el motivo del fron-

tis es reiterado, aunque en escala más modesta, en los cuerpos transversales secundarios (Fig. 25). Sin embargo, en ellos el pórtico ha sido adosado al muro y dos columnas empotradas sostienen el entablamento. En el plano interior de ese pórtico se desarrolla un orden menor, compuesto por cuatro pilastras toscanas con pedestal, que, al tiempo que enmarcan las esbeltas ventanas, soportan un arquitrabe con esgrafiados inspirados en motivos característicos de las culturas mexicanas prehispánicas. Estos últimos fueron ejecutados por Guillermo Zitzow.

El ritmo del resto de la porción rectilínea del cuerpo anular ha sido logrado mediante esbeltas pilastras toscanas, que componen un orden menor, y que sostienen el arquitrabe. El muro ciego, entre esas pilastras, presenta tres variantes: una hilera inferior de almohadillado, una sucesión de bandas planas y, finalmente, bajo el arquitrabe y no sobre él, como lo imponen las reglas clásicas, un orden menor de pilastras toscanas a modo de friso (Fig. 26).

Estas últimas enmarcan hornacinas que cobijan bustos correspondientes a personalidades destacadas de los diversos campos de las Ciencias Naturales, como fueron Aristóteles, Azara, Blumenbach, Boucher de Crèvecoeur de Perthes, Bravard, Broca, Buffon, Cuvier, Darwin, D'Orbigny, Humboldt, Lammark, Linné y Winckelmann. El artista veneciano Víctor de Pol (1865-1925) fue el autor de esas esculturas, al igual que los esmilodontes de la escalinata y el

grupo alegórico inserto en el frontis (Dizionario Biografico, 1899:129), (Rosello, 1983).

Para concluir la descripción de la fachada principal, en lo más alto de la misma percibimos el paramento externo de los cuerpos del piso superior. El ritmo de la composición del citado paramento es determinado mediante una nueva serie de pilastras toscanas. El remate de dicha composición está constituido por una cornisa denticulada, que se unifica con su similar del frontis del pórtico principal.

En los tramos que corresponden a los hemicírculos extremos advertimos, aunque con diversas modificaciones, similares elementos componentes. En ellos el ritmo vertical es determinado a través de los ventanales dotados de un rico moldurado, que se remata con roleos y la venera clásica (Fig. 27). Percibimos la completa continuidad del basamento así como, además, la correspondiente al orden menor de pilastras toscanas, aunque en este caso las pilastras se han emplazado más espaciadamente y no observamos la presencia de hornacinas.

Si para concluir, centramos nuestra atención en la fachada posterior del edificio, cuya composición responde en líneas generales a lo señalado en relación a la fachada principal, debemos advertir que, en el diseño en planta original (Fig. 11), se verifica que su pórtico carece de escalinata de acceso. Dicho acceso, en los planos trazados de acuerdo a la obra ejecu-

tada (Fig. 16), (Fig. 17), se produce como hemos señalado a través de rampas curvas. Más tarde, probablemente al decidirse la ejecución de las aberturas en el basamento, se procedió a eliminar ese acceso. En su lugar se emplazó una "loggia", a la que ya nos hemos referido con anterioridad. La misma ostenta un sistema de columnas jónicas apareadas, sobre las que se asienta el nivel superior aventanado.

CONSIDERACIONES FINALES

No hemos de extender nuestro análisis más allá del momento de la inauguración oficial del edificio del Museo. La historia posterior brindaría, por cierto, una excelente oportunidad de ejecutar otro estudio muy complejo y aleccionador. Aquí sólo nos limitaremos a una reflexión general final. El edificio del Museo ha sufrido numerosas modificaciones desde su habilitación al público, ocurrida hace ya más de un siglo. Si bien las primeras de esas alteraciones no interesaron mayormente la estructura original del mismo, a partir de 1905 su trascendencia fue gradualmente creciente (Fig. 28). Por entonces, al transferirse el Museo a la jurisdicción de la Universidad Nacional de La Plata y producirse la consecuente incorporación de las actividades regulares vinculadas a la enseñanza superior de las Ciencias Naturales, se introdujeron alteraciones de mayor envergadura en el edificio (La Universidad Nacional de La Plata, 1998:26). Olvidada la concepción prístina, las mismas, carentes de un plan general y de una idea rectora,

se acumularon a lo largo del tiempo hasta comprometer buena parte de la construcción original.

De tal modo se fueron ejecutando modificaciones, en la medida que lo imponía la presión de las circunstancias. Esas modificaciones, salvo excepciones, no han hecho justicia, desde el punto de vista arquitectónico, a la concepción original de Åberg y Heynemann ni a la visión de Moreno. De tal modo y sucesivamente se encararon medidas como la apertura de pequeñas ventanas con rejas en el basamento, la implantación de nuevas salas de exhibición, el traslado de la Biblioteca a uno de los patios semicirculares, así como la ejecución de diversas dependencias sobre la terraza del piso alto, etc. (Fig. 29).

Analizando las intervenciones citadas, decepciona verificar la estrechez creciente de miras generales y de recursos arquitectónicos aplicados a enfrentar los cambios que traían los tiempos. Esa decepción se torna mayor si se la enfrenta a la grandeza y amplitud de la concepción de Moreno y a generosidad de sus previsiones, así como a la calidad de la respuesta arquitectónica elaborada por Åberg y Heynemann. El panorama es aún más grave en razón de la habitual falta de mantenimiento programado que afecta, casi sin excepciones, al patrimonio público construido en nuestro país. Ello, que es particularmente sensible en los edificios ligados a la actividad universitaria, por las constantes demandas planteadas por el gradual pero firme crecimiento de la población estudiantil, docente y no

docente. En lo que concierne al Museo ello ha podido ser parcial aunque insuficientemente subsanado, en razón de contarse con reducidos ingresos propios y con el apoyo de la Fundación Museo de La Plata "Francisco Pascasio Moreno"

A pesar de todo ello, resulta alentador observar signos de un mayor aprecio por los valores tangibles e intangibles de esta monumental obra, así como una cabal comprensión de los problemas que acabamos de describir, signos que se han hecho más perceptibles en los últimos años. En primer lugar debe destacarse el reconocimiento que significa el hecho de que el Museo de La Plata haya sido declarado, como ya hemos señalado, monumento histórico nacional. Por otra parte cabe destacar que, en el último lustro, hemos asistido a una apasionada discusión sobre el futuro de esta valiosísima obra arquitectónica, orgullo del patrimonio cultural platense y argentino, así como acerca de su correcta preservación. Más allá del calor de las discusiones y la disparidad de las opiniones vertidas, creemos que esa polémica ha contribuido a difundir los valores de esta excepcional realización, así como a crear conciencia de la necesidad de conservarla adecuadamente (Fig. 30).

Para concluir deseamos señalar que hemos tratado de esbozar en

líneas generales el proceso que dio origen al edificio del Museo de La Plata. La tarea no fue fácil ya que debió realizarse a partir del escaso y disperso material conservado sobre el mismo. Por una infortunada circunstancia, la descripción de primera mano de los hechos que rodearon a dicho proceso, relatada por su protagonista principal, el propio Moreno, abortó en una fase temprana, lo que nos ha privado definitivamente de conocer muchos de sus detalles.

Sólo nos resta recordar lo expresado por Moreno, con un dejo de melancolía, en el prefacio de esa crónica, incluido en lo poco que nos ha quedado de la misma:

"...El Museo de La Plata es la resultante de los esfuerzos que balanceo hoy y las páginas que siguen, son, puede decirse, su historia, historia tan íntimamente ligada a la de mi vida, que no me es posible separarlas; sin ella, creo que nada quedaría en mi haber, y discúlpese me por esto, la forma en que la expongo, tan personal, y no se vea en mi relato más de lo que él dice..." (Moreno, 1893: 9).

"...Obra como la que he iniciado no se termina durante la vida de un hombre, y feliz debe considerarse éste cuando cree que sus hijos puedan continuarla. Es esta la mayor compensación a que puede aspirar en sus fatigas..." (Moreno, 1893: 14).

BIBLIOGRAFÍA Y NOTAS

- ÅBERG, Enrique, 1879: *Casas de Baño*. Imprenta del Siglo, Buenos Aires.
- ALEXANDER, Edward P., 1979: *Museums in motion. An introduction to the history and functions of museums*. American Association for State and Local History, Nashville, Tennessee.
- ARGENTINA, República, 1884-1896: *Registro Nacional de la ...*. Buenos Aires, vol. V- X.
- ARKITEKTEN HENRIK ÅBERG, 1923: En: **Hvar 8 Dag**, Stockholm, 22-4-1923: 467.
- ARRIETA, Rafael Alberto, 1935: *La ciudad del Bosque*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, La Plata.
- BARBA, Enrique, 1977: *La fundación del Museo y el ambiente científico de la época*. En: **Obra del Centenario del Museo de La Plata**. Tomo I: Reseña Histórica, La Plata, 3-10.
- BEDOYA, Jorge M., 1975: *El Mausoleo del General San Martín*. Museo de la Casa de Gobierno, Buenos Aires.
- BENITES, Adela Moreno Terrero de, 1994: *Recuerdos de mi abuelo Francisco Pascasio Moreno. El perito Moreno*. Imprenta Suipacha, Buenos Aires.
- BERTOMEU, Carlos A., 1949: *El Perito Moreno, centinela de la Patagonia*. El Ateneo, Buenos Aires.
- BUENOS AIRES, Provincia. Ministerio de Obras Públicas, 1935: *Profesionales que intervinieron en la fundación de La Plata*. Taller de Impresiones Oficiales, La Plata.
- CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN SOBRE EL ARQUITECTO SUECO HENRIK ÅBERG, 1989. *Semanas Suecas en Buenos Aires*, 18 de abril al 7 de mayo 1989, Salas Nacionales de Exposición, Buenos Aires.
- CHAZARRETA, María Ofelia, 1968: *Historia de la Casa de Gobierno*. En: **Mayo**, Revista del Museo de la Casa de Gobierno, Buenos Aires, vol. II, nº 5.
- CHOAY, Françoise, 1969: *The Modern City. Planning in the 19th Century*. Braziller, New York.
- CHOAY, Françoise, 1965: *L'urbanisme. Utopies et réalités*. Editions du Seuil, Paris.
- CHRISTMANN, Federico Enrique, 1982: *Vivencias y testimonios (de mis últimos ochenta años)*. Agremiación Médica Platense, La Plata: 57-100.
- CNATTINGIUS, Bengt, 1979: *När museet kom till*. En: **Östergötland**, Linköping: 7-11.
- DE SANTIS, Luis, 1977: *El Museo de La Plata*. En: **Obra del Centenario del Museo de La Plata**. Tomo I: Reseña Histórica: 11-22.
- DICCIONARIO TEMÁTICO DE LAS ARTES EN LA PLATA, 1982. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes, UNLP, La Plata.
- DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI LA PLATA, 1899. Argos, Buenos Aires
- DONATORERNA HENRIK OCH OLGA ÅBERG, 1923: En: **Östgöta Correspondenten**, Linköping, tisdagen 9-4-1923.
- DURAND, Jean Nicolas Louis, 1801: *Récit des leçons d'architecture données à l'Ecole polytechnique*. 2 vol., Paris.
- EL ARGENTINO, La Plata, 19 de noviembre de 1922: *El primitivo Museo de La Plata*. (Se trata de una transcripción parcial de una carta dirigida por Moreno a José María Niño, corresponsal de La Nación en La Plata, el 18 de noviembre de 1885. Escribía en ella Moreno: "...El nuevo museo debía ser verdaderamente nuevo en todo sentido y secundado hábilmente por los reputados arquitectos Åberg y Heynemann pude presentar en septiembre del año pasado los planos del edificio...").
- EN SVENSKARNAS DAG I ROM, 1926. En: **Östgöta Correspondenten**, Linköping, tisdagen 18-5-1926.
- ETCHICHURY, Luis M., 1914: *La Plata. Estudio histórico – estadístico – demográfico. 1882-1914*. Taller de Imprenta Municipal, La Plata.
- FACULTAD DE CIENCIAS NATURALES Y MUSEO, UNLP, 1977: *Obra del Centenario del Museo de La Plata*. Tomo I: Reseña Histórica, La Plata.
- FASANO, Héctor L., 2002: *Perito Francisco Pascasio Moreno. Un héroe civil*. Fundación Museo de La Plata, La Plata.
- FERNÁNDEZ APARICIO, Delia Teresa, 1942: *Antología del árbol*. Taller de Impresiones Oficiales, La Plata
- GEGERFELT OLANDER, Cecilia von, 1967: *Visit i Villa Åberg*. En: **Östgöta Correspondenten**, Linköping, 7-1-1967.

- GESUALDO, Vicente, Aldo BIGLIONE y Rodolfo SANTOS, 1988: *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*. 2 vol.. Ed. Inca, Buenos Aires.
- GREMENTIERI, Fabio, 2002: *El templo del Bosque*. En: **La Nación**, Buenos Aires, 17 de febrero de 2002, sección 6, p. 4.
- HALLBERG, Bertel, 1944: *Henrik och Olga Åberg samt deras Linköpingfond för stödandet av filantropiska och kulturella strävanden*. En: **Linköpings Biblioteks Handlingar**, Linköping, vol. 4-2: 67-75.
- HUDSON, Kenneth, 1975: *A social history of museums: what the visitors thought*. Macmillan, London.
- IMÁGENES DE LA CASA DE GOBIERNO, 1984. Banco de Crédito Argentino, Buenos Aires.
- IMPEY, Oliver & Arthur MacGREGOR (eds.), 1985: *The origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*. Clarendon, Oxford.
- LA NACIÓN, Buenos Aires, 28 de abril de 1987, S. 1, p. 14. c. 1.
- LA OBRA DE FRANCESCO TAMBURINI EN ARGENTINA. EL ESPACIO DEL PODER I, 1997. Jesi, Italia.
- LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA EN SU CENTENARIO. 1897-1997, 1998. UNLP, La Plata.
- LINDQVIST, Gunnar, 1990: *Henrik Åberg, nationalarkitekt och mecenat*. En: **Östergötland 1990**, Linköping: 73-90.
- LINDWALL, Bo, 1979: *En tidstypisk småborgerlig professor?*. En: **Svenska Dagbladet**, Estocolmo, 17-6-1979.
- LUNA, Felix, 1999: *Francisco P. Moreno*. Planeta, Colección Grandes protagonistas de la historia argentina. Villaviciosa (Madrid).
- MEMORIA PRESENTADA A LA HONOR. LEGISLATURA POR EL MINISTRO DE OBRAS PÚBLICAS DR. EMILIO FRERS: 1894-1895, 1895. Talleres del Museo, La Plata.
- MERLINO, Adrián, 1954: *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina. Siglos XVIII, XIX y XX*. Imprenta Batmalle, Buenos Aires.
- MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES Y CULTO, 1910: *Catálogo de la Biblioteca, Mapoteca y Archivo. Apéndice: Servicios prestados en la carrera diplomática y administrativa. 1810-1910*. Imprenta y Casa Editora Juan A. Alsina, Buenos Aires.
- MONUMENTOS HISTÓRICOS DE LA REPÚBLICA ARGENTINA, 2000: Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos. Kohan, Buenos Aires.
- MORENO, Eduardo V., 1942: *Reminiscencias del Perito Moreno recopiladas por ...*. Buenos Aires.
- MORENO, Francisco P., 1890: *El Museo de La Plata. Rápida ojeada a su fundación y desarrollo*. En: **Revista del Museo de La Plata**, La Plata, tomo 1, 1890/1891:27-55.
- MORENO, Francisco P., 1893: *Por un ideal. Ojeada retrospectiva de 25 años. Cómo nació, cómo se formó y cómo se aprovechará el Museo de La Plata*. Talleres del Museo de La Plata, La Plata. (Debe advertirse que se conserva sólo un fragmento de 112 páginas).
- MOROSI, Julio et al., 1980: *La Plata como ciudad nueva. Historia, forma, estructura*. Documento de avance nº 1: Macromorfología urbana platense. Ramos Americana Ed., La Plata.
- MOROSI, Julio, 1980: *Algunos aspectos arquitectónicos y urbanísticos en los orígenes de La Plata (I)*. En: **Revista de la Universidad Nacional de La Plata** nº 26: 109-124.
- MOROSI, Julio, 1981: *Los médicos higienistas en la génesis de la traza de La Plata*. En: **Quirón**, La Plata, vol. 12, nº 1-2:153-157.
- MOROSI, Julio, 1982: *Inserción de La Plata en el contexto urbanístico mundial*. En: **Revista de la Universidad**, La Plata, nº 28:57-67.
- MOROSI, Julio, 1990: *Henrik Åberg och Museet, Biblioteket och Allmänna Arkivet i La Plata*. En: **Östergötland 1990**, Linköping: 91-106.
- MOROSI, Julio, 1992: *La Casa Rosada y sus arquitectos en el periodo 1873-1884*. En: **Anales LINTA 92**. La Plata, vol. 1, nº 1: 27-32.
- MOROSI, Julio, 1998: *El aporte de los técnicos suecos de la presidencia de Sarmiento al Centenario*. LINTA-CIC, La Plata.
- MOROSI, Julio, 2002: *Los sanitaristas, precursores del urbanismo argentino*. En: **Anales LINTA 2001**, La Plata, vol. 2, nº 5:77-86.

- MOROSI, Julio, 2004: *La autoría del primer diseño del Parque de La Plata. Fernando Mauduit, "el jardinero ilustrado"*. En: **Anales LINTA 2003**, La Plata, vol 3, n° 2
- MOROSI, Julio, Arnaldo O. DELGADO y Enrique R. GAMALLO, 1990: *El origen del edificio del Museo de La Plata*. Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires y Fundación Museo de La Plata, La Plata. Se reeditó, ampliada y revisada en la revista **Museo**, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP, n° 2 al 7 (1993-1996).
- MOROSI, Julio, Fernando de TERAN et al., 1983: *La Plata. Ciudad nueva, ciudad antigua*. Coedición UNLP e IEAL, Imprenta Fareso, Madrid.
- MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES, 1882: *Memoria de la ...*. Buenos Aires.
- OBRAS DE D. F. SARMIENTO, 1886-1900: Santiago de Chile/Buenos Aires. 53 volúmenes.
- OBRAS DEL MUSEO, 1889. En: *El Día*, viernes 8 de enero de 1889. El texto del suelto reza: "El Director del Museo de esta ciudad, Sr. Moreno, ha sido autorizado por decreto del Gobierno expedido ayer para invertir hasta la suma de 12.700 pesos en la terminación de las obras de albañilería y pintura para la conclusión del edificio y demás dependencias de este establecimiento."
- ORGAMBIDE, Pedro, 1997: *Un caballero en las tierras del Sur*. Atlántida, Buenos Aires.
- ORSI de HERRERO DUCLOUX, M. C. y G. DELUCCHI, s/f: *La vegetación en torno al lago del Bosque de La Plata*.
- PAGE, Carlos A., 1993: *La Arquitectura oficial en Córdoba. 1850 – 1930*. Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires.
- PAULA, Alberto S.J. de, 1977: *La Arquitectura oficial en la Argentina durante la primera presidencia de Roca. La obra de los arquitectos Åberg y Tamburini*. En: **Actas del IV Congreso Nacional de Historia Argentina**. Tomo III. Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires: 87-110.
- PAULA, Alberto S.J. de, 1987: *La ciudad de La Plata. Sus tierras y su arquitectura*. Ediciones del Banco Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires.
- PAULIN, Axel, 1951: *Svenska öden i Sydamerika*. P.A. Nordstedt och Söner Förlag, Stockholm.
- PENNA, José y Horacio MADERO, 1910: *Administración sanitaria y asistencia pública en la ciudad de Buenos Aires*, 2 vol. G. Kraft, Buenos Aires.
- PEVSNER, Nikolaus, 1952: *The Buildings of England. London except the cities of London and Westminster*. Penguin Books, Harmondsworth.
- PEVSNER, Nikolaus, 1976: *A history of building types*. Princeton University Press, Princeton: 111-138.
- QVANTEN, Emil von, 1894: *En svensk bragd i Sydamerika*. En: **Ny Illustrerad Tidning**, Stockholm, n° 19-20: 191-192, 195, 199 y 202-203.
- REGISTRO OFICIAL de la Provincia de Buenos Aires, La Plata.
- REY, José María, 1932: *La Nueva Capital*. J. Peuser, La Plata.
- RICCIARDI, Alberto C., 1989: *La vida y la obra de Francisco Pascasio Moreno*. Fundación Museo de La Plata, La Plata.
- ROSELLO de MARTÍNEZ SOBRADO, Ethel, 1983: *La ciudad de La Plata y el revival arquitectónico*. En: **Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano**. La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Año 7, n° 5: 65-76.
- SALAS, Carlos P. y Arturo CONDOMI ALCORTA, 1910: *Censo General de la ciudad de La Plata, capital de la Provincia*. Talleres La Popular, La Plata.
- SALVADORES, Antonino, 1932: *Fundación de la ciudad de La Plata. Documentos éditos e inéditos*. Taller de Impresiones Oficiales, La Plata.
- SBATELLA, Antonia, 2003: *Valoración económica del patrimonio cultural: el caso del Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de La Plata*. En: **Anales LINTA 2002**, La Plata, vol. 3, n° 1: 55-64
- SCHAEER, Roland, 1993: *L'Invention des Musées*. Gallimard, Paris.
- SCHÖNDUBE, W. und J. STEINBACHER, 1967: *Die Senckenbergische Naturforschende Gesellschaft zu Frankfurt am Main*. W. Kramer & Co, Frankfurt am Main.

- SUPLEMENTO AL CATÁLOGO GENERAL DE LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE CÓRDOBA. 15 DE OCTUBRE DE 1871. Imprenta de Pedro Rivas, Córdoba.
- TERUGGI, Mario, 1989: *Museo de La Plata, una centuria de honra*. Edición Fundación Museo de La Plata, La Plata.
- TOGNETTI, Luis y Carlos A. PAGE, 2000: *La Academia Nacional de Ciencias. Etapa fundacional. Siglo XIX*. Academia Nacional de Ciencias, Córdoba.
- URGELL, Guiomar de, 1995: *Arte en el Museo de La Plata. Pintura*. Fundación Museo de La Plata, La Plata.
- VERGES, Pedro, 1977: *El Museo a partir de la fundación de La Plata*. En: **Obra del Centenario del Museo de La Plata**. Tomo I: *Reseña Histórica*: 23-28.
- WITTLIN, Alma S., 1949: *The Museum. Its history and its tasks in education*. Routledge & Kegan Paul, London.
- YGOBONE, Aquiles D., 1979: *Francisco P. Moreno, arquetipo de argentinidad*. Plus Ultra, Buenos Aires.

ANEXOS

Anexo A: Discurso de inauguración de una parte del Museo de La Plata. 20 de julio de 1885. Tomado de Obras de D. F. Sarmiento, 1899. Imprenta Mariano Moreno, Buenos Aires. Vol. XXII: 310-313:

Señoras y Señores:

Me permitiré tomar la palabra en el acto de la inauguración del Museo de La Plata, para hacer constar que me hallé presente en tan fausto acontecimiento. No sé si antes se ha hecho la apertura solemne de alguno de los palacios que vi hace un año en construcción, y desearía que este Museo fuese el primero, como un signo de los tiempos que alcanzamos. Si quisiera transmitir á otros las impresiones que recibo del espectáculo de una ciudad improvisada, que aparece en la que fue hasta ayer la Pampa, lisa como en el mapa, esperando la simiente de los bosques que habrán de cubrirla.

Me imagino uno de los antiguos campesinos nacidos y criados en estos alrededores donde pacían no ha mucho sus rebaños, secuestrado en su estancia, como patriarca asiático y que fuese invitado á una fiesta por sus hijos á quienes cuidó de desmontarles del caballo y darles colegio aún siendo grandecitos. ¡Qué sorpresa si le mostrasen complacidos, el primer objeto de ostentación, una ciudad obra de ellos creada de todas piezas, mientras crecían los terneros de sus vacas, y por gala y tesoro de presumidas riquezas un Museo como el que inauguramos hoy!

Y sin embargo, esta sorpresa está en el semblante de todos los presentes, dado nuestro modo de ser hispanoamericano, colonial, argentino, pues todo lo que aquí vemos es extraño á nuestros hábitos y tradiciones.

Tan nuevo es todo esto, que aun los habitantes, los apellidos, las individualidades que se reúnen, repiten ó descuellan en La Plata son suyas propias y no nacidos en su seno, sin historia anterior, ni procedencia de otra ciudad que se trasládase á nuevo local. La Plata ha surgido, pues, con sus habitantes, y sus peculiaridades de las que por brevedad narraré una sola. Los pueblos según las épocas tienen sus medidas ideales á que someten sus creaciones. El espíritu argentino ha venido desde la Independencia atesorando nociones sobre edilidad, higiene, ornato y arquitectura civil, sin poder en sus antiguas ciudades hacerlas prácticas por falta de espacio, libre de construcciones. Vds. Lo ven en La Plata: es una ciudad ideal, de amplitudes grandiosas, donde antes había estrecheces, dotada de palacios para cada función del organismo; pero plazas, estacione- nes, avenidas, capitolios, bancos, bibliotecas, tan vastos que se ve que no es para el presente que se construyeron, sino para una generación venidera y una gran ciudad presunta. Acaso no sea mas que la dilatación de la mente pública, llevada por los sucesos á soñar en grandezas inconmensurables, ya que en lugar de cientos de miles los caudales se cuentan hoy por millones y las propiedades urbanas de Buenos Aires han subido de valor en cuatro años, cuatro veces.

Los griegos representaban á Hércules párvulo despedazando inocentemente serpientes en la cuna. Los norteamericanos han representado al tío Samuel que es de los Estados Unidos el prototipo como John Bull, el toro inglés, bajo la figura de un labriego al parecer cándido, pero astuto, con calzones rayados anchos, pero que siempre le van á media pierna, tan rápido es su crecimiento. Los creadores de La Plata han querido evitar este inconveniente haciéndole vestidos talares como una matrona romana que va arrastrándolos por boulevares y palacios como la cauda regia de la Venecia del Plata.

Decía que estas serian las cuentas que echaría el anciano estanciero que bajase a la ciudad nueva; y se encontrase con tales maravillas, seguro que estaría, no compren-

diéndolas siquiera, de no tener parte en tales creaciones, aunque pudiese consolarse pensando que gracias á haber dado educación de colegio como dicen á sus hijos, púsolos en camino obrar tales transformaciones. Esta será en parte mi consolación al presenciar este espectáculo, asombro de los extranjeros que visitan estas playas, pues como los hombres públicos de mi edad, aunque nadie nos achaque haber creado ciudades portentosas, ni museos paleontológicos y antropológicos, como exposición científica de la Pampa, que ya desaparece á la sombra de los eucaliptos ó bajo el manto de doradas mieses, tuvimos por empresa despojarla de su pristina barbarie.

Sobre este punto añadiré una sola observación indispensable para comprender la importancia que doy á este Museo. El mal rumbo que dio á las ideas dio la España á sus colonias en América, desde los albores del renacimiento en Europa, la tiranía que pesó sobre ella cuatro siglos, nos apartó de los senderos por donde marcha el espíritu humano en busca de las verdades científicas. Hemos nacido desheredados, y poco han contribuido si algo, españoles y americanos al desarrollo de las ciencias modernas que apenas cuentan mas de medio siglo. Pero he aquí que un curioso en Francia descubre huesos fósiles de razas de animales extintos en Europa, y pedernales labrados por mano de hombre á guisa de púas de flechas, de lanzas, de hachas y otros rudos instrumentos. Los hechos se acumulan, los descubrimientos se multiplican, y no pasan años sin que sabios viajeros, como Humbold, D' Orbigny, Darwin, Bravard, Burmeister encuentren en estas extensas soledades de las Pampas monstruosas osamentas completas y casi á flor de tierra de animales fósiles, y Sir John Lubbock verificase que las púas de pedernal encontradas por millones en Europa son las mismas fabricadas por los indios naturales de esta América. La paleontología venía, pues, á ser el prólogo de la creación animal y la antropología á inscribirse en la primera página de la historia humana. Ya comprendereis con este solo dato la importancia de este Museo que se propone recoger, antes que desaparezcan los documentos de tan singulares y extraños acontecimientos. Pero lo que no salta á primera vista, y es su necesaria consecuencia, es que de hoy mas los argentinos y los americanos están llamados á tomar parte muy principal en el desenvolvimiento de las ciencias modernas, que ligan la creación animal á las razas humanas, á la topografía é historia de nuestro país, pues si hay aquí indios de los traídos del desierto en estos últimos años, tenemos en la inauguración del Museo Antropológico muestras vivas del hombre prehistórico, á más de esos centenares de cráneos que llenan las vidrieras. Ahí que sería materia de sorpresa en Europa decirles que tenemos aquí hombres prehistóricos vivos, si no les añadiéramos que ocupan todavía más o menos amansados por la civilización europea la mayor parte de la América.

El señor don Francisco Moreno, primer Director del Museo que su paciente industria ha coleccionado durante veinte años, secundado por el señor Ameghino, ya conocido por un antropologista americano, habrán terminado luego con los geólogos europeos que los acompañan de clasificar y ordenar las páginas de este estupendo libro con láminas, que contiene la historia de un millar de siglos.

Pero al darles el parabien por el éxito de sus trabajos me permitiré asociarles en la gloria al prócer argentino, al proveedor de fósiles á todos los museos de Europa, al descubridor del caballo argentino que enriqueció al Museo hoy Nacional que han hecho célebre en el mundo científico los trabajos del sabio Burmeister, el Coronel don Francisco Javier Muñiz.

¡Mis parabienes á los jóvenes artistas decoradores del escenario!

Anexo B: Carta de Sarmiento a Moreno. Tomada de Obras de D. F. Sarmiento, 1900. Imprenta Mariano Moreno, Buenos Aires. vol. XLII: 366-369:

Sr. D. Francisco Moreno

Prometí á Vd. algunos apuntes sobre lo que me proponia é indiqué á Vd. hacer para aclarar el bosque de eucaliptus de la ciudad de La Plata, que tuvo la fortuna de nacer al lado de un parque, lo que en esta América es raro, aunque en la otra, cubierta del bosque primitivo sea casi normal.

Baltimore tiene en sus afueras el bosque mas tupido con encinas y robles seculares.

*Desgraciadamente los eucaliptus á causa de su mal plantío original, van tomando forma de espárragos y á medida que crezcan, mas largo ha de ser el tallo pelado, esforzándose el cogollo por ver la luz del sol, madre de la **madera**; pues los tallos no crecen en ancho diré, sino pueden atesorar rayos luminosos, de donde viene, Vd. sabe, la idea de que la leña es el sol mismo, guardando su calor y su luz para despues convertirse en carbón de piedra.*

De aquí resulta que las varas de eucaliptus que no han adquirido volúmen en quince años, no sólo no crecerán nunca hasta constituir un madero, sino que quitan á los palos mas gruesos la luz y el aire que los engrosa, y el alimento de la tierra, por ser el eucalipto voraz.

Nada se pierde pues en cortar los eucaliptus que se han quedado delgados, y solo habrá que pensar en el modo de aprovecharlos.

Puede emprenderse el corte de una parte (entresacando) y dejar si se quiere para años venideros ir raleando mas y mas. Los eucaliptus debieron ser plantados de diez en diez varas ó metros para que un día alcancen su altura cien metros el palo liso sin la copa. Rameando desde abajo es bellissimo y solemne.

Esto permite extinguir manchas que hay de plantas delgadas, sin cuidarse de la simetría, al contrario, tratando de disimular la mal aconsejada simetría en líneas que trae el plantío.

De aquí que desaconseje el cortar una línea y dejar otra, pues así se extirpan árboles favorecidos de desarrollo y se dejan en la conservada varejones envejecidos.

Desde luego debe cuidarse de disimular á la vista los palitroques pelados de ramas y verdura que afean la vista. Regla general.

*Cada macizo de árboles debe ser **chapodado** en su línea exterior á la altura de siete ó diez metros ó menos en la avenida que va á la casa que fué de Iraola en la línea exterior; para embellecer el paisaje y darles mas luz á los eucaliptus del interior que forman la alameda. Se iria hasta descabezar uno de diez en diez metros para darle mas aire y mas cuerpo á las líneas. No cruza sus ramas, por ser el árbol propenso á tomar altura. No así el plátano, el roble, etc.*

Los frentes que dan á la ciudad, así como que tienen muralla por delante, deben ser descabezados á cuatro varas del suelo, la primera línea para cubrir los troncos del fondo.

La calle que debe abrirse en el macizo norte para dar comunicación con el puerto, sea tan ancha como la prolongación de la ciudad á que va á servir, debe conservar las líneas de ambos lados que servirian de sombrear las aceras á diez varas de distancia de las murallas, pues ya están plantados los árboles.

Donde solo hay tres líneas ó cuatro como yendo al museo, deben descabezarse las dos de afuera, para que den sombra á las avenidas y la central se eleve con desembarazo y mas sol. Todo esto, con la vegetación reparadora en los cortes dará otra anima-

ción á la lúgubre vista de tanta uniformidad de forma y de color y en diez años veredas y avenidas sombreadas.

Bastaría acaso este trabajo para este año; pero esto no cura al bosque central de cada macizo de la lentitud de la vegetación por falta de luz entre unos y otros eucaliptus. Hay medio de procurarle sin daño de los árboles, ganando en perspectiva y lozanía.

Se hacen triángulos, losanjes, paralelógramos, etc.

Esta es la base; pero en el fondo le describe una línea horizontal de alturas iguales de todos los eucaliptus. Si del cogollo del mas central se hacen descender tres cordeles hacia los tres ángulos amarrándolos á tres varas del suelo todos los palos que sobresalgan se cortan por esa medida y tendrá Vd. eternamente una pirámide de verdura que irá creciendo, por la proporción guardada en los costados.

En los paralelógramos y pentágonos obrar como convenga; pero en un largo macizo de cuadras que hay en el centro, debe procederse de otra manera, y es lo que permite llevar la luz al centro, y favorecer el crecimiento de los árboles.

*Supongo que esa es la masa de plantío impenetrable, oscura, etc. En el centro se traza una línea en el suelo, y en todos los puntos que pongo puntillados. Los árboles de esos puntos y uno ó dos vecinos que sean gruesos se dejan **intactos**, y esos hacen la cresta y quebradas de una montaña cubierta de bosques como ha visto usted en todas partes.*

Desde esas cumbres que se dejarán intactas bajarán los cordeles hasta las rayas negras que serán los valles entre las quebradas, y el hacha dará cuenta de los millares de cabezas cortadas por sobresalir de la línea que dibuja, la pretendida montaña. Los despojos pagan la operación de ganar palos, perder el árbol que seguirá vejetando por orquetas, esperando el verde y quitando la monotonía, pues no va á mostrar el interior del bosque, como un diamante con facetas llevando la luz á todas partes y acelerando la vejetación.

Si en la poda se encuentra un árbol lozano y fuerte, se deja fuera de línea y entonces tendremos unos eucaliptus plantados en todas alturas de la montaña que diversifiquen la vista.

Esto es lo mas hacadero que me ocurre hacer con un cordel y un hacha, sin gastar dinero. Si sacan las palmas de las avenidas donde están mal, pues allí no dan sombra, pueden comprarse algunas para aquellas fermentidas quebradas hondonadas y valles, donde ha de sobrar sombra siempre, y se necesita algo que rompa lo monótono del eterno eucalipto.

Siquiera tuviéramos diez de las noventa variedades que reunió el Dr. Aberg en su quinta y subsisten aun, entre ellos un eucalipto de tronco negro con flores rosadas y olorosas! Ojalá pudiera injertarse el eucalipto y embellecer el parque de La Plata, haciéndolo el museo del árbol que rompió la monotonía de la Pampa, y llevó á todos sus extremos aquel aviso á diez leguas á la redonda, mientras no lo estorbaba la curvatura de la tierra que hasta llegaron las buenas ideas que hacían cruda guerra al solitario é inútil ombú, con la ociosidad y barbarie que representaba.

Quedo con esto desobligado, su amigo ⁽¹⁾

⁽¹⁾ El Sr. Moreno debe conservar el modelo confeccionado por Sarmiento para explicar mejor su idea sobre el modo de podar los árboles. Se había dado el trabajo de horadar una plancha de madera y plantar una cantidad de plumas de ave, que simulaban árboles, describiendo el plan de las plantaciones de eucaliptus en aquel parque y aquellas plumas iban recortadas en el orden indicado arriba. Escusamos decir que el corte de árboles obedeció á otro plan. (N. del E.)

Anexo C: Copia del convenio societario entre los Arquitectos Åberg y Heynemann.

Número 623.

En esta ciudad de Buenos Aires, la
capital de la República Argentina a 30 de Julio
de 1884, ante mi el presente Escribano públi-
co y testigos al final firmados, comparecieron
Don Enrique Åberg y Don Carlos Heyne-
mann, ambos de estado solteros, de profesión Arqui-
tectos, domiciliados en la calle de Saltes número
869, mayores de edad, hábiles para este
acto, a los que doy fe conzco y dijo el prime-
ro: Que ha acordado asociar a sus traba-
jos profesionales al señor Heynemann y en
consecuencia estipulan las bases siguientes
Primera: Desde esta fecha quedari asociados
los señores Åberg y Heynemann para solo
los trabajos profesionales que obtengan, en
ya asociación durará hasta fines del año
1885. Segunda: Los honorarios que percipie-
saren para los trabajos profesionales que con-
trataren se dividirán en dos partes igue-
las que se aplicará una mitad a los
proyectos y la otra mitad a la dirección
de las obras. Tercera: El señor Heynemann
deberá dedicar todo su tiempo a los trabajos

profesionales de la sociedad y en las atenciones que requieran los mismos, no pudiendo en manera alguna encargarse, ni atender ningún otro negocio, salvo el caso que obtuviere el consentimiento del señor Aberg.

Cuarta: El señor Heinemann tomará a su cargo todos los dibujos que deban hacerse, y deberá también ocuparse de los trabajos de dirección de las obras en cuanto en tiempo lo permite. Se encargará igualmente de los trabajos análogos que sean requeridos para la prosecución de los obras que el señor Aberg tiene a su cargo, con anterioridad a este contrato, sin que el señor Heinemann pueda exigir indemnización alguna.

Quinta: Al vencimiento del término pactado en el artículo primero se procederá a la liquidación y entrega de la parte que corresponda al señor Aberg, en los trabajos que hubiesen obtenido para la sociedad hasta esa fecha, quedando la parte de obras aun no concluidas por cuenta del señor Heinemann.

Sesta: Si al señor Aberg le conviniese asentarse del país para fines del año 1885, podrá continuar como socio en las obras proyectadas

des el señor Heimermann, por el termino de tres años mas, y si dentro de este termino el señor Aberg no continuare en la sociedad quedaran todos los trabajos por cuenta exclusiva del señor Heimermann, quien debera entregar al señor Aberg toda la parte que le corresponde en los trabajos practicados hasta la fecha de su separacion - Septima: Todas las utilidades que se obtuvieren en los trabajos por cuenta de la sociedad, seran partibles por mitad entre ambos - Octava: Si llegare el caso previsto en el articulo sexto, es decir que el señor Aberg le conviniese continuar en la sociedad por tres años mas, queda convenido que los trabajos que obtengan el señor Heimermann durante este termino correran bajo la sola firma y responsabilidad del señor Heimermann - Novena: Todas las dudas, dificultades y diferencias que llegaren a suscitarse entre los comparecientes, seran resueltas por arbitros, pieritos y amigables compositores. Bajo los ambo articulos que anteceden dejan establecido el presente contrato que se obligan a cumplir y cumplir

tar en la parte que a cada uno in-
cumbie, para lo cual obligan sus bienes
con arreglo a derecho. Esta que les fue
se ratificaron y firmaron, siendo testi-
gos Don Pedro Herrera y Don Federico Fernan-
dez, mayores de edad y domiciliados en
esta Capital de que doy fe - Enrique Abay
- learlo Heinemann - testigo. Pedro Herre-
ra - testigo Federico Fernandez - Hay un
sello. Antemi: Manuel Galas.

Anexo D: Copia de la comunicación de la incorporación de Heynemann a "La Edificadora".

LA EDIFICADORA

RIVADAVIA, 185.



Buenos Aires, 17 Julio, 1885.

Sr. Sr. Carlos Heynemann

Presente

Participo a V. que el Directorio de esta Sociedad en sesion de ayer ha acordado someter a V. arquitecto de "La Edificadora", en las condiciones siguientes:

Que se le abonará a V. por sus honorarios

1-2 % por planos y especificaciones,

1 % por todos los detalles,

1-2 % por la direccion de las obras.

El tanto por ciento expresado será sobre el importe que se pague a los contratistas de las edificaciones.

Con este recibio me es grato saludar a V. con todo respeto.



Juan Gimena
Presidente

Anexo E: Copia de la carta de aceptación de la propuesta de Åberg para ser reemplazado por Heynemann en la dirección de las obras del Hospital de Mujeres de Buenos Aires.



Buenos Aires
Julio 5 de 1886.

Al Sr. Arquitecto
D. Enrique Åberg.

Esta Comisión se ha impuesto del contenido de la nota fecha 27 de junio ppdo en la cual hace V. presente serle indispensable ausentarse para Europa a fines del presente mes, y propone, en consecuencia, para que lo represente en la dirección de las obras de construcción del Hospital de Mujeres, al Sr. Carlos Heynemann.

La Comisión acepta la representación del Sr. Heynemann, en el concepto de que al reemplazarse a V. se hará cargo de todos los compromisos y responsabilidades inherentes a la dirección de la obra.

Me agrato saludar a

V. con toda Consideración

Acad. Carlos Perón

Carlos Perón

Anexo F: Copia del decreto comisionando a Heynemann para asistir a la Exposición Electrotécnica de Frankfurt.

República Argentina
Ministerio del Interior

"Departamento del Interior - Buenos Aires
Mayo 30 de 1891. Debiendo tener lugar en la
ciudad de Frankfurt (Alemania) una -
Exposición internacional de máquinas y
aparatos eléctricos y siendo de evidente con-
veniencia para la República la presencia
en ella de un comisionado suyo que estudie
los diversos inventos y aplicaciones de la
electricidad que se exhiban. El Presidente
de la República, Decreta: Art. 1.º Comisionase
"ad honorem" al arquitecto Don Carlos Heynemann
- para que asista a la Exposición electrotécnica
de Frankfurt, estudie las nuevas aplicaciones
de la electricidad que allí se exhiban y compare
en las existentes, y presente al Ministerio
del Interior el informe correspondiente. Art. 2.º
Comuníquese, publíquese e inserte en el "R. D."
Pellegueri, José y Tapata."



Es copia.

Heynemann

Loes

Anexo G: Copia de la comunicación de la designación de Heynemann como Comendador Ordinario de la Real Orden de Isabel la Católica.

Ministerio de Estado

Vuestra Señoría, P. de. Madrid, a ... de 1896.

Muy Señor mío: Tengo la honra de poner en conocimiento de V. d. que S. M. el Rey, el Sr. Augusto Soberano, y en su nombre S. M. la Reina y Regentes, se ha dignado aprobar la propuesta a favor de V. d. para Comendador ordinario de la Real Orden de Isabel la Católica

y a fin de poder formular el nombramiento y expedir el Título definitivo, remito a V. d. la adjunta nota, rogándole se sirva leerla, y devolverla a la Secretaría de las Ordenes en este Ministerio.

Aprovecho esta ocasión para ofrecer a V. d. las seguridades de mi distinguida consideración.

El Rey
Don Carlos

Don Carlos Heynemann

Anexo H: Copia del placet del rey Carol I de Rumania a la designación de Heynemann como cónsul general de la Argentina en ese país.

CAROLI

Prin grația lui Dumnezeu și voința națională

Rege al României

Pe toți de față și viitori și viitoare

Vădând și cercetând patentele Domnului Carol
Heynemann cu data din Februarie 1906,
prin care Domnul Președinte al Republicii Argentine
l-a numit Consul General al Argentinei

la București. și fiind a
premi și tratat cu favoire pe Domnul Carol Heynemann
în stăm vici să se bazeze în circumstanțele sa consultară
de puterea deosebi patente, precum și de toate privilegiile și
scuturile alipute funcțiunii sale. Ordinem tuturor autori-
tăților administrative și judecătorești de a l'recunoaște în
validitate de Consul General al Argentinei... spre a-și
putea îndeplini fără împiedicare, conform convențiunilor
său uzurilor internaționale funcțiunile ce i sunt
încredințate, cu condiția însă că de va face negoț, să
rămână asupra urmărilor ce s'ar putea ivi fără să
aibă dreptul de a invoca calitatea sa de Consul General.

Anexo I: Copia de una carta de Moreno a Heynemann fechada en enero de 1889, cuando las obras se aproximaban a su conclusión.



MUSEO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES - LA PLATA

La Plata Buenos Aires 24/1/89

Estimado Heynemann:

Como me decía V. en su carta que el 21 (diez) recibí su carta del 18.

No creo haberme comprometido con usted a pagarle sus honorarios más adelante al Sr. Parkes. Lo que he hecho es hacerle pequeñas entregas de las que debe dar cuenta a V. sin intervenir para nada, en su sueldo y tan pronto que se acordó V. que al principio las entregas eran Maqueras y se hacían a V. hasta que he' sido autorizado por el Sr. Parkes. No es culpa mía

que no se le hacen sus cueldos
puestos que yo no maneje el
dinero y si, como Ud. bien lo
sabe, obtengo pequeños capitales
de, se á fuerza de trabajo. Lo
que he obtenido desde algun tiempo
á esta parte no ha bastado para
satisfacer necesidades muy que
necesario y por lo mismo no
podria pagarle á Ud. nada en
cuenta de comisiones. Recuerdo
que Ud. me dijo hace meses ya
que habia pedido una letra y que
no me metiera en nada que
de relacionara con ella; si Ud. me
ha obtenido todavia no es mi
culpa. Los embargos hechos de
este que esta en la forma del
Gobernador ya despachado por la
Contaduría. El documento no
es subido y podria tener Ud.

inmediatamente el dinero.

Comiencen que las comisiones sean Anuales, si el Sr. no paga sus comisiones a debido tiempo, Vds tambien hacen atencion de prestar a la obra. Sin mas que el Sr. Suben trabajo, este no puede hacer mas de lo que sabe y que es mucho!

Primeramente tengo disgustos y estaré mucho mal torcido y mal dado. olvido de tal o cual cosa. errores que otros ven y que se exponen al arquitecto etc etc. Ademas, particularmente no estoy enterito con el Sr. Suben. Pero esto no obstante, a' que yo pague a' Ud. la comision porque son cosas completamente distintas. Mas pago a' quien ha estado de ayudante.

cuando Ud. pague

Heblosen y me inventan
nomes seguramente.

Saludo a la Señora de
Judea nuestra. La afirmación
J. P. P. P.

He visto que la letra ha sido
pedida a nombre de Aberj y C.
No se de quien sea el correo
de la frené o de D. Pedro, pero
W. Lourenço.