

**EL PÓRTICO BIZANTINO
DEL JARDÍN ZOOLOGICO
DE BUENOS AIRES**

Una reflexión sobre nosotros mismos



Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

Jefe de Gobierno

Mauricio Macri

Vicejefa de Gobierno

María Eugenia Vidal

Ministro de Cultura

Hernán Lombardi

Subsecretaria de Patrimonio Cultural

María Victoria Alcaraz

Directora General de Patrimonio e Instituto Histórico

Liliana Barela

EL PÓRTICO BIZANTINO
DEL JARDÍN ZOOLOGICO
DE BUENOS AIRES

Una reflexión sobre nosotros mismos



Schávelzon, Daniel

El Pórtico Bizantino del Jardín Zoológico de Buenos Aires : una reflexión sobre nosotros mismos / Daniel Schávelzon ; Patricia Corsani ; Marina Vasta ; dirigido por Liliana Barela. - 1a ed. - Buenos Aires : Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2013.

136 p. : il. ; 22x20 cm.

ISBN 978-987-1642-21-2

I. Estudios Culturales. I. Corsani, Patricia II. Vasta, Marina III. Barela, Liliana, dir.
IV. Título
CDD 306

Fecha de catalogación: 28/11/2013

© 2013 Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico
ISBN 978-987-1642-21-2

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Bolívar 466, Montserrat (C1066AAJ)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
Tel. (54-11) 4339 1900 al 99
Correo electrónico: dgpeih@buenosaires.gob.ar

No se permite la reproducción total o parcial, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Dirección editorial

Liliana Barela

Autores

Daniel Schávelzon

Patricia V. Corsani

Marina Vasta

Supervisión de edición

Lidia González

Edición y corrección

Marcela Barsamian

Nora Manrique

Diseño editorial

Dominique Cortondo

Índice

Prólogo	8
LILIANA BARELA	
El Jardín Zoológico de Buenos Aires en nuestras historias	10
DANIEL SCHÁVELZON	
El <i>Pórtico Bizantino</i> del Jardín Zoológico de Buenos Aires. Una reflexión sobre nosotros mismos	17
DANIEL SCHÁVELZON	
La tarea de ornamentar plazas y paseos. El origen de las primeras esculturas del Jardín Zoológico	83
PATRICIA V. CORSANI	
Breve historia del Jardín Zoológico de Buenos Aires	105
MARINA VASTA	
Bibliografía	127

Prólogo

LILIANA BARELA

DIRECTORA GENERAL PATRIMONIO E INSTITUTO HISTÓRICO

Hace largos años que defendemos una concepción de patrimonio no limitada al objeto material, sino concebido como una construcción histórica y simbólica, abierta a los sentidos que le otorga la comunidad porque creemos que desde esta perspectiva cobra vida y nos habla de nosotros como sociedad.

Esto se torna más significativo desde que vivimos en un mundo global saturado de iconografía e información uniforme, pero al mismo tiempo se fragmenta en identidades múltiples (en lo cultural, social o generacional). De hecho, en un espacio local como la Ciudad de Buenos Aires, en la actualidad son pocos los hitos compartidos por habitantes de distintas edades y condición social.

Uno de ellos es justamente el Jardín Zoológico, asociado al asombro, la infancia, la diversión, la familia, anidado en los afectos y convertido en referente de identidad porteña.

De ahí la importancia de esta publicación cuyos trabajos no solo hacen historia y brindan información, sino que también instalan interrogantes sobre los modos de construcción de nuestra cultura material y nuestros imaginarios.

La investigación a cargo de Daniel Schávelzon es un análisis minucioso y agudo de los componentes de la construcción conocida como *Pórtico*

Bizantino, sus derroteros entre la autenticidad, la copia y la falsificación, entre los datos ciertos y las conjeturas sobre su origen, su finalidad o valor, que lo conduce a una reflexión: su mayor autenticidad reside en ser parte de nuestra historia.

Patricia V. Corsani aporta en el mismo sentido a través de la revisión de las estrategias de ornamentación urbana seguidas desde las instituciones públicas, en la búsqueda y selección de esculturas a cargo de personalidades como Ernesto de la Cárcova y Eduardo Schiaffino. Indaga sus viajes, los apoyos, los montos gastados, y los criterios adoptados, quizás difíciles de comprender a un siglo de distancia.

Marina Vasta cierra con una historia del Jardín Zoológico que ubica en perspectiva todo el proceso. Rastrea la voluntad de visibilizar y producir experiencia corporal, entrecruzando lo científico y lo artístico, lo recreativo y lo didáctico, lo natural y lo construido.

En conjunto, ofrecen un fresco sobre un lugar arraigado en la experiencia individual y la memoria afectiva: el Jardín Zoológico va enlazando sus significados históricos, se vuelve identidad cultural, y por tanto, patrimonio.

El Jardín Zoológico de Buenos Aires en nuestras historias

DANIEL SCHÁVELZON

Todos los que nacimos en esta Ciudad tenemos recuerdos asociados con el Jardín Zoológico y sus habitantes: los temibles tigres y leones, los enormes y aburridos elefantes, la increíble jirafa; recuerdos sobre sus edificios peculiares, sus lagos, puentes y arboledas. Todo era maravilloso, pero lo máximo, la mayor aventura cuando éramos chicos, era darles de comer con la mano las galletas con formas de animalitos que hasta el elefante tomaba delicadamente con su trompa.

Eso sucedía hace muchos años, creíamos que no era raro que los animales estuvieran en jaulas aunque nos parecían estrechas, no había un pensamiento ecologista establecido ni demasiado cuidado con los animales, eso vendría más tarde. Ante nuestros ojos infantiles todo brillaba.

Con los años, el mundo cambió y también cambiamos nosotros: ya no era correcto tener animales en cautiverio y menos en jaulas, ni se les podía dar de comer cualquier cosa –un hipopótamo murió por una lata de gaseosa–. Ya no era aceptable la visión del mundo en la que nosotros controlamos la naturaleza, la domesticamos y dejamos que sufra para que gocemos viendo nuestro propio control del universo.

Fue el principio del final de los antiguos zoológicos que nacieron fuera del centro de la ciudad y terminaron en medio del caos urbano donde

los propios animales tienen, además, que respirar la polución que generamos. Y el negocio del espectáculo tomó ribetes insospechados e inmanejables. Y los hermosos lagos se fueron secando y se rellenaron, las islas se hicieron tierra y los edificios excepcionales se alteraron o se dejaron venir abajo; hasta se pusieron carteles mentirosos que asociaban personajes históricos con lugares modernos, ya era show. Y los que especulan con el suelo urbano quisieron sacarlo para hacer cualquier otra cosa que simplemente generase dinero a cualquier costo social.

Con el paso del tiempo, fue cada vez más necesario repensar estos grandes espacios cargados de historia y de historias, de edificios excepcionales. Un espacio verde importante en la Ciudad que todos, autoridades y vecinos, queremos conservar de alguna manera –aunque haya disparidad de opiniones–, dándoles aún un rato de felicidad a los niños pero sin exhibir maldad o sadismo. El Zoológico ha pasado de aventura infantil a patrimonio cultural.

Pero nada es simple con un conjunto de estas características y con tal envergadura, donde se cruzan tantos temas importantes, y por supuesto no hay medidas radicales que conformen a nadie, afortunadamente. Se entendió desde la cultura y el patrimonio que el primer paso a dar era estudiar con detalle lo que teníamos entre manos, ya que si bien muchos habían hablado del lugar en libros y más libros, realmente era poco lo que sabíamos con certeza: había problemas con las fechas, los arquitectos e ingenieros que actuaron, los pabellones que se hicieron, el diseño del conjunto, lo que cambió o fue demolido, la verdadera función de los lagos que se autoabastecen de agua y por qué son necesarios, los peculiares rellenos de tierra de nivelación construidos con rejas antiguas para reforzar el lugar ante las inundaciones que ya no llegan hasta allí, entre mil preguntas más. ¿Por qué esa peculiar arquitectura de los pabellones pintoresquistas?, ¿por qué hay tanta rocalla como en ningún otro sitio de la Ciudad?, ¿por qué los primeros ejemplos de uso de hormigón armado están disimulados en ese mismo parque?, ¿era verdadero el *Pabellón Bizantino* y habría que trasladarlo a un museo por ser de incalculable valor? Estas fueron las primeras preguntas que se juntaban con las que desde otros

círculos se estaban haciendo o ya se habían instalado en la sociedad: ¿era conveniente seguir con un zoológico en la misma Ciudad?, ¿era posible tener así a los animales?, ¿sería factible no tenerlo? Y en el centro del tema estaba el mundo de los negocios y el espectáculo, y el de los gobiernos responsables por la totalidad urbana.

Este libro no resuelve el problema, ni siquiera intenta dar alguna solución. Es una primera compilación de textos escritos especialmente para aportar materiales concretos para la historia de ese complejo excepcional y conocer el valor específico de algunos de sus conjuntos. Porque la especificidad no quita el obvio valor que tiene como conjunto, como una enorme unidad de variedades materiales e inmateriales, que resulta aún más importante por estar compuesto de unidades excepcionales. Por eso el comienzo es con textos fundantes: la historia de cómo se gestó la idea, la construcción inicial y el papel que en esa obra tuvo uno de los grandes argentinos de su tiempo: Schiaffino, las obras de arte que lo decoraron y todavía están ahí como parte de una propuesta para toda la Ciudad, para embellecerla al menos en la manera en que se pensaba que se hacía más hermosa en los años del 1900.

El estudio detallado del *Pórtico Bizantino*, una pequeña construcción muy peculiar, compleja, paradójica, sobre la que durante un siglo no se pudo decir con certeza qué era, de cuándo databa o siquiera si era falsa o al menos en una parte, no fue sencillo. Es un ejemplo de lo meticuloso que podemos ser cuando queremos conocer una construcción en todos sus detalles. No es completo, pero al menos nos permitió reflexionar y aproximarnos acerca de por qué era necesario en 1906 poner una construcción de costo millonario en la entrada del Jardín Zoológico; porque así como nos apropiábamos de la vida de animales y plantas, también lo hacíamos con obras de arte y monumentos de otros. Era un tiempo diferente que nos legó un patrimonio histórico, cultural y natural, un complejo urbano, social y de naturaleza ya indivisible, único, de valor universal reconocido que debemos proteger, impulsar su cuidado y, sobre todo, repensar sus usos y actividades en una ciudad ahora de otro tiempo.

Este libro presenta tres artículos que se han ubicado, por su tratamiento, de lo específico a la mirada más amplia, como un ejercicio en que el objeto de estudio fue creciendo de menor a mayor. Primero, el que se refiere al *Pórtico* tan alabado, discutido y olvidado. En segundo lugar, una investigación notable de Patricia Corsani realizada a partir de los papeles de Schiaffino –firmados de su puño y letra– sobre ese *Pórtico* comprado en Europa y enviado al país; un hallazgo más que interesante en una larga búsqueda sobre el tema. Y un tercer trabajo, de Marina Vasta, quien hizo una reconstrucción de la primera historia del Jardín Zoológico, con una perspectiva no tradicional a partir de las múltiples miradas que tuvo el lugar desde su inauguración y que se entrecruzaron para generar lo que es hoy, un sitio de la memoria y la identidad porteñas.



“¿Quién quiere verdades cuando hay fantasías que podemos elaborar a medida de nuestros deseos?”

Sealtiel Alatríste. *Conjura en La Arcadia*, 2003.

“¿Cómo es posible que un barco reparado muchas veces en el transcurso de los años, al que se le ha sustituido en varias ocasiones todas las planchas del casco, el mástil y las velas, pueda seguir siendo considerado el mismo barco?”

Therry Mangnest. *Manuscrito M9408*, 2007.

“Sin un mito común de quiénes somos y de dónde provenimos no podemos seguir siendo grandes. Una cultura se define a sí misma a través de ilusiones compartidas. Sin el mito no hay cultura, lo único que queda es la contaminación.”

Lewis Perdue. *El ojo de fuego*, 2005.

El paraíso del siglo XVIII, visto en el cuadro The Bathing Pool de Hubert Robert de 1777 con los motivos ideales de la ruina, el agua y los desnudos. Cortesía Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

El *Pórtico Bizantino* del Jardín Zoológico de Buenos Aires. Una reflexión sobre nosotros mismos

DANIEL SCHÁVELZON

Viejos problemas: qué es algo y quiénes somos nosotros

Este libro nació como un trabajo que quería ser erudito, para identificar si una construcción era o no antigua. Parecía fácil, no era la primera vez que aquí o en el mundo se hacía un peritaje. Pero al enfrentar el monumento, estudiarlo y revisarlo durante dos años, comenzaron a surgir nuevas dudas, diversas ideas, a abrirse posibilidades de interpretación. Nos preguntábamos qué pasaría si no fuera original –lo menos importante finalmente–, mientras surgían cuestiones sobre por qué se lo había transformado en auténticamente antiguo, para qué necesitábamos comprar en 1906 monumentos en Europa provenientes de las ciudades de Bizancio, si el experto enviado –y lo era– había sido engañado, qué veían los porteños en esa construcción exótica, entre muchas otras dudas. Pero no resultaba fundamental saber quién lo compró, sino la asociación que iba surgiendo entre ese *Pórtico Bizantino* con el director del Zoológico, quien lo erigió en un lugar y con una forma determinados, ya que él también había hecho construir un edificio circular que copiaba de la antigua Roma pero que en lugar de templo era un simple lactario; hizo reproducir, nada menos, el enorme Templo de Vesta. Y encontrábamos que pese a ser él mismo

italiano y de enorme cultura se equivocó de templo y copió otro, el de Hércules Triunfante. Es cierto, ambos son redondos y parecidos, pero eso no sirve de excusa, ni el que se lo siga repitiendo una y otra vez. Y por supuesto, todo esto está inmerso en la búsqueda de las *ruinas propias*, en la construcción de una historia digerible, occidental y canónica, aceptada por los grandes países que regían el mundo y por ende construían el pasado para justificar su presente. No era cuestión de recuperar cualquiera de los grandes sitios arqueológicos que el propio Onelli conocía y excavaban sus amigos y compañeros de museo en el noroeste, había que tener partes del mundo clásico, no incas sino romanos, o aunque sea bizantinos, la que finalmente era la Roma de Oriente, algo así como ser la París de América.

Ese hombre que mandó edificar finalmente el *Pórtico Bizantino*, Clemente Onelli, tenía una larga trayectoria como académico, explorador, naturalista de la vieja estirpe. Había llegado al país en 1888 a los 25 años, desde Roma, con una formación académica importante y, de inmediato se incorporó al Museo de La Plata para colaborar con el perito Moreno. Pero además de todo lo que hizo por el país y por el roquismo en el poder y su gente, recordemos que cuando hizo sus viajes por la cordillera quien lo acompañó siempre fue un indígena tehuelche, al que más de una vez le pidió prestada su gran capa de cuero para disfrazarse y tomarse fotos exóticas. Pero cuando murió su amigo y llegó justo al sur mientras lo velaban y enterraban no dudó en anotar dónde era el sitio exacto para volver al año siguiente, sacarle el cráneo y llevárselo para que decorara su escritorio, y hasta tomarle fotos y publicarlas.¹ Obviamente si los indígenas no eran humanos, el Zoológico tendría ruinas o edificios árabes, hindúes o romanos, o incluso ruinas imaginarias, pero jamás una ruina –hoy diríamos un sitio arqueológico– nacional.

En relación con ese contexto se hizo este libro, y su propósito es reflexionar a partir de un edificio del Jardín Zoológico acerca de quiénes

1 Clemente Onelli, *Trepando los Andes*. Buenos Aires, Compañía Argentina de Billetes de Banco, 1904; sobre él puede verse: Diego del Pino, *Clemente Onelli*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1976.

éramos, o al menos de quiénes fueron los integrantes de ese grupo social que manejó la Patria roquista durante tantos años.

El Jardín Zoológico de Buenos Aires es uno de los atractivos más conocidos de la Ciudad desde hace un largo siglo. Hay allí muchas curiosidades, muchas obras excepcionales y, sobre todo, muchos olvidos.² En su interior existe una construcción que desde hace años llama la atención y ha provocado diversos estudios de especialistas y amateurs sobre su autenticidad e historia, a tal grado de ser ya parte del imaginario local discutir sobre qué es y de cuándo. Quizás la falta de conocimiento sobre ese grupo de columnas –de eso se trata, una especie de hemiciclo de columnas– se deba no solo a la poca documentación existente, sino más que nada a que los expertos no fueron al lugar a verlas antes de opinar, a que no las miraron con suficiente detenimiento y a que el objetivo inicial en 1906 que era tener “fragmentos auténticos de viejas esculturas restauradas a nuestro objeto” realmente funcionó bien. De eso dejó testimonio escrito Clemente Onelli, el sabio aunque controvertido director del Zoológico, quien hizo colocar ese grupo de columnas sin orden alguno que el municipio había hecho traer de Europa años antes.

Se trata de un pórtico redondo conocido como *Hemiciclo Bizantino* desde su inauguración (llamado así genéricamente, aunque nadie demostró su origen ni es realmente un hemiciclo), ubicado en una isleta artificial en el también lago artificial llamado Darwin, a pocos metros de la entrada por la calle Santa Fe. Su emplazamiento es estratégico en el paisajismo del sitio, sin duda maravilloso, y no puede dejar de verse pese a que resulta inaccesible por estar rodeado de agua. No hay dudas para quien lo mira que fue puesto allí con la intencionalidad de llamar la atención por sus valores estéticos y por su importancia.

² Diego A. del Pino, *Historia del Jardín Zoológico Municipal*, Cuadernos de Buenos Aires N° 55, Municipalidad de la Ciudad, Buenos Aires, 1979; sigue siendo un estudio básico sobre el tema, en él llama a esta estructura “Propileo Bizantino”.

Su ubicación no es casual y pese a que no tenemos datos de quién decidió colocarlo en el sitio, en una isla que ya existía y estaba vacía, bien podría haber sido idea de Carlos Thays, en ese momento era director de Paseos de la Ciudad.³

Onelli dijo varias veces que Holmberg le había sido de gran ayuda en las decisiones proyectuales de ese enorme espacio lleno de construcciones, caminos y lagos, pero este lugar de forma específica parece ser una propuesta arquitectónica y de paisaje diferente a otras del mismo sitio.

En los últimos años y en función de los procesos vividos por el lugar en cuanto a su entrega para la explotación concesionada a particulares, el ya deteriorado patrimonio de la arquitectura del Zoológico fue puesto en entredicho, casi abandonado. Por ello, mucha tinta ha corrido desde entonces. Entre esa tinta, buena parte se dedicó a este *Pórtico* que, de ser auténtico, sería uno de los pocos objetos históricos extranjeros en el espacio público, en poder municipal, y con un valor no solo cultural sino incluso económico absolutamente incalculable, con seguridad mayor que un Dalí o un Picasso en un museo, mucho más. La realidad es que, más allá del valor que pueda tener como monumento histórico, también es parte de todo el conjunto del Jardín Zoológico cuyos méritos son excepcionales e indiscutibles, no solo por las construcciones sino por la fauna y la flora en su contexto histórico; sin duda uno de los grandes jardines zoológicos antiguos más importantes del mundo.⁴ Pero si esta columnata además fuese realmente bizantina, eso le daría al conjunto un valor agregado especial, obligando a una conservación particularmente estricta, al grado de que debería estar cubierto o en un museo.

Como ejemplo, podemos remitirnos a lo que ha hecho la ciudad de Nueva York con otro conjunto de la misma época: los *cloisters*, construcciones coloniales españolas auténticas que hoy son un atractivo excepcional y por el que se paga la entrada con gusto, pese a que se sabe que

³ Agradezco a Sonia Berjman la observación.

⁴ El Jardín Zoológico es Monumento Histórico Nacional por Decreto 437/97, además está protegido por varias leyes, ordenanzas históricas y patrimoniales del Gobierno de la Ciudad.

fue sacado ilegalmente de España. No tenemos conocimiento sobre otra estructura de ese origen en toda América Latina.

En función de lo dicho, se decidió hacer un estudio que determinara con exactitud la antigüedad y el origen de la columnata que para algunos son antiguas, para otros son copias o incluso falsificaciones –no es lo mismo–, o se les atribuye una época u otra con muchos siglos de diferencia según algunos expertos. Alguien incluso escribió que fueron colocadas en el sitio cuando todavía no existía la idea de hacer allí un zoológico y no había nada, ni siquiera el lago o la isla.

En el transcurso de las discusiones y los olvidos, avanzó el deterioro del conjunto. En la década de 1990 fue necesario colocar una estructura de hierro para sostenerlo, que también se deterioró debido a la falta de mantenimiento. Luego colocaron tensores de acero que se oxidaron, con lo que la estructura a medida que pasa el tiempo está en condiciones peores y sin tener una clara definición de su historia y de su valor.

Si el *Pórtico* es simplemente moderno, podría ser reemplazado en los lugares de destrucción irreversible tomándose decisiones criteriosas al respecto. Pero si es original o antiguo, es una cuestión de difícil resolución; de todas formas el sitio ya tiene más de un siglo, lo que no es poco.

Sin embargo, el problema central del deterioro no es solo que tiene alguna columna de cemento que se está cayendo en fragmentos, sino que cuando el conjunto fue armado, a las columnas de piedra verdadera se les hicieron agujeros para unirlos con hierros, que se oxidaron y rompieron partes de ellas.

Como consecuencia, la cuestión de encarar tareas de restauración y conservación se ha transformado en un verdadero problema.⁵ Existen antecedentes al respecto; desde los templos de Mitla en México hasta las

5 Guiomar de Urgell, copia de estudio sin título, Instituto de Historia Antigua y Medieval, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1987; en respuesta a una consulta hecha a la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos; Yamile García, *Ruinas bizantinas: Jardín Zoológico de Buenos Aires*, DGPat, 2007 (relevamiento). En esa oportunidad se hicieron algunos cateos de pintura y limpieza de pequeños sectores; Yamile García, *Un patrimonio universal en Buenos Aires: redescubrimiento de las columnas de Bizancio en el Jardín Zoológico*, (inédito).



Columna de piedra y su basa, quebrada colgando de aros y tensores. (Fotografía Patricia Frazzi).



Vista del Pórtico e isla desde su frente, nótese la estructura de soporte externo. (Fotografía Patricia Frazzi).

Cariátides de la Acrópolis de Atenas, muchos edificios sufrieron la misma situación como resultado del uso del hierro en tiempos en que no había otra alternativa. La diferencia está en que, en la mayoría de los casos, fueron restaurados.

El objeto de este estudio es tratar de identificar las columnas al igual que todo el conjunto del que forman parte y fecharlo. Se trata de un trabajo iconográfico, histórico y de observación macroscópica. Sería preciso realizar una serie de pruebas físico-químicas para identificar la piedra y su proveniencia, cortes delgados para compararlos con las rocas de su supuesta región de origen, incluso encontrar un experto en iconografía para lograr fecharlas con absoluta precisión e identificar el sitio en que fueron talladas, lo que implica un segundo paso a partir de este. Pero, como veremos más adelante, hemos logrado avanzar bastante en el conocimiento de la estructura.

*Pág. 24 y 25.
Pórtico de columnas y basamento conocido como el Hemiciclo Bizantino, al centro su fuente y fragmentos en el piso. (Fotografía Patricia Frazzi).*



GIVES PENTAPOLIS INTVRESMASCENDITE

IG XC

GIVES PENTAPOLIS INTVRESMASCENDITE



Descripción del conjunto

El conjunto llamado *Pórtico Bizantino*, del que no tenemos información sobre su posible forma, disposición o función original, si es que tuvo alguna, está presentado hoy como una balconada o galería de columnas, circular, de nueve metros de diámetro, ubicada sobre una isla artificial. Posee un basamento ornamentado, siete columnas con basas y capiteles, y un arquitrabe recto corrido. Hacia el oeste, el *Pórtico* está roto, falta una sección completa; obviamente fue un recurso artificial para aparentar una ruina: dejaron tres fragmentos de columnas en el piso y se colocó una fuente en el centro. Se trata de una táctica típica del paisajismo de la época, que pone en evidencia que no se tenía conocimiento de cómo era en su origen. El pintoresquismo romántico jugaba con las sensaciones y creaba falsos escenarios; pero, por otra parte, de alguna manera había que disponerlo para presentarlo. La forma circular no era caprichosa, tenía fuerza propia, unidad, centraba al espectador en el objeto a observar. Más adelante veremos que, posiblemente, haya sido inspirado en construcciones específicas del pasado.

Quien las compró, Eduardo Schiaffino, aclaró una vez que lo que comprado era una serie de columnas y dos “balcones” (sin aclarar qué significa ese amplio término), pero parece que el dato no sirvió de mucho ya que él mismo sugeriría esta forma de armado en “hemiciclo”. Las siete columnas, que luego analizaremos, son en su mayoría lo auténtico –no por la antigüedad sino por su origen–. Tienen 1.20 m de alto por 0.20 m de diámetro.

En el centro del conjunto está emplazada una fuente idéntica a las columnas, con un pedestal hecho del mismo material, piedra labrada, de 1.50 m de ancho en su batea y 1.20 m de altura; tiene roturas y faltantes recientes, era una estructura más compleja. Hay tres fragmentos de las columnas en el piso como indicando que el conjunto está roto y que interpretamos como la parte caída de una fuente que fue mucho más grande. El grupo tiene un importante basamento ornamentado en ambas caras y un arquitrabe, entablamento o dintel con molduras e inscripciones que completa el conjunto.

El origen de la columnata en Buenos Aires y su instalación

La historia del Jardín Zoológico puede proporcionarnos datos útiles para uno de los propósitos de este análisis: la identificación de la originalidad del *Pórtico* llamado *Bizantino*. Sabemos que el primero de los zoológicos que hubo en Buenos Aires fue establecido por Juan Manuel de Rosas en 1840 en su caserón, ubicado enfrente y del otro lado de la actual Av. Libertador.⁶ Luego de la batalla de Caseros quedó abandonado, aunque poco después Eduardo L. Holmberg⁷ se hizo cargo de los animales que habían sobrevivido y organizó un primer Jardín Zoológico a cargo del Estado.

El lugar se mantuvo sin modificaciones hasta que en 1875 se creó el Parque Tres de Febrero.

A partir de las nuevas ideas que se iban imponiendo de la mano de Sarmiento, se hizo evidente la necesidad de crear un establecimiento adecuado que cumpliera una función recreativa y didáctica, un sitio cultural para el *laissez-faire*, el *flâneur* familiar, que reforzara además el proyecto cultural positivista del Estado. Resultaba imposible postergar la construcción de los jardines zoológico y botánico, ya que no solo constituían una muestra del nivel cultural de una ciudad, sino que también formaban parte de una apropiación del universo y el entorno a través de su estudio, ordenamiento y domesticación; era preciso ser un país positivista, europeizante, moderno y, sobre todo, mostrarse así al mundo.

Sarmiento presionó para que fuese designado Holmberg como director de las nuevas obras en un extenso predio reservado en el lugar. Hasta entonces, esas tierras estaban destinadas a la agricultura, por lo que fue necesario realizar una vasta operación de rellenado; lo que interesaba era que quedaran dentro de los límites del Parque. Luego comenzaría el traspaso de animales y jaulas. Justamente la gran cantidad de lagos que

6 Daniel Schávelzon y Jorge Ramos, *El Caserón de Rosas, historia y arqueología del paisaje de Palermo*, Buenos Aires, Corregidor, 2009.

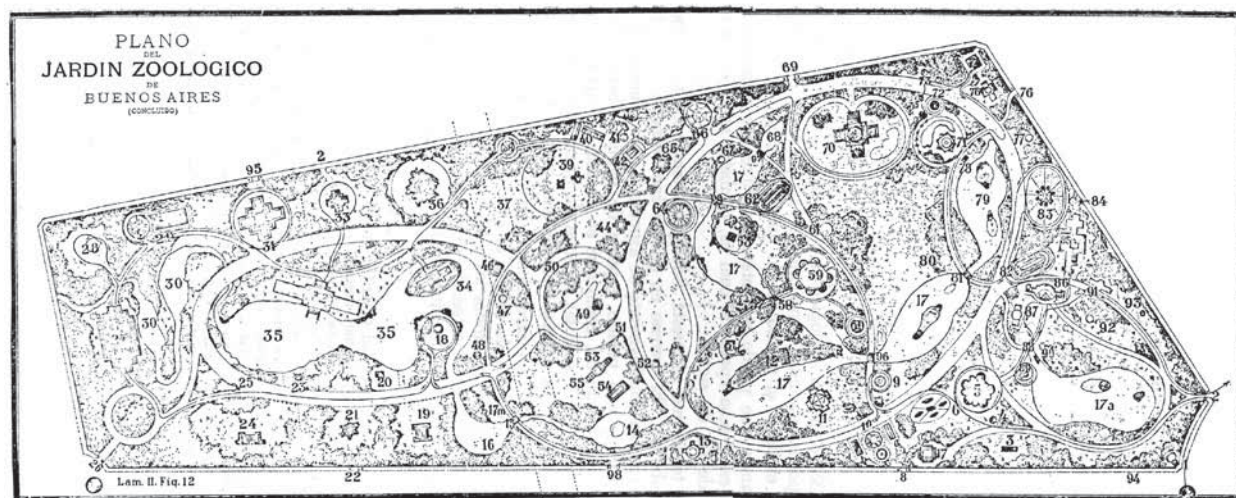
7 Eduardo Lasdislao Holmberg (1852-1937).



Plano del Jardín Zoológico hacia 1900, el lago Darwin ya tiene su futura isla como saliente pero aun no se había comprado el Pórtico (Archivo del Centro de Arqueología Urbana).

tiene el actual Zoológico es el resultado de los rellenos y las excavaciones realizados; al modificarse el sistema de desagües que había establecido Rosas, fue preciso dejar lagos abiertos para compensar las inundaciones. En una isleta artificial hecha en uno de esos lagos, más tarde se colocaría como decoración el *Pórtico Bizantino*. En excavaciones actuales realizadas en esos terrenos encontramos, aunque muy destruidos, restos de balcones y rejas de diverso tipo provenientes de demoliciones de toda la Ciudad que ayudaban a afirmar el terreno.

Hacer esas obras no fue un tema sencillo porque ese terreno no había sido rellenado con anterioridad como los del lado este de la actual avenida Libertador, solo fue canalizado para ayudar a evacuar agua en las crecidas del río; lentamente se subió el nivel de tierra, al mismo tiempo que se creaba un sistema de canales y lagos para encauzar y controlar el agua que antes drenaba por el antiguo Canal de Manuelita, que fue cegado. A



pesar de las dificultades, las obras se concretaron. Se levantaron pintorescos pabellones de todo tipo, de acuerdo con los diseños de la jardinería europea de moda, y el nuevo Jardín Zoológico se inauguró en 1888.

En 1904 asumió un nuevo director, Clemente Onelli,⁸ naturalista y biólogo de rango internacional que continuaría los trabajos de Holmberg.

Onelli, muy conocido en su tiempo, tenía una clara predilección por la arquitectura de raíz latina en la que se había educado. Por eso, en lugar del anterior romanticismo pintoresquista, favoreció la construcción de edificios que rememoraran la tradición grecorromana. Entre ellos mandó hacer una copia del romano Templo de Vesta –aunque se equivocó y copió otro–, que fue usado en origen como un lactario, lugar donde las mujeres podían amamantar a sus hijos sin estar expuestas al público, ya que se consideraba bochornoso en su tiempo, ver a *las amas de leche*. Onelli siguió en ese cargo hasta 1924 y el Pórtico Bizantino fue colocado durante su gestión, con su proyecto y a su solicitud. Sus palabras al respecto son claras:

Plano hecho por Holmberg en 1893 con el proyecto de lago e isla. (Archivo del Centro de Arqueología Urbana).

8 Clemente Onelli (1864-1924).



Vista del lago Darwin antes de la colocación del Pórtico Bizantino hacia 1906. (Colección particular).

Allí donde el follaje sombrío bordea las aguas, se refleja todo entero, indeciso por la brisa que agita las aguas del lago, el ruinoso propileo bizantino con su fuente de tazas superpuestas⁹ que entre algas y musgos destilan chorros, muertos entre la maleza que crece, adrede, para dar sabor y estilo al encantado paisaje. Se reúnen allí, en las horas meridianas, manchas albas y rosas, los flamencos, que estilizan aún más el paraje, inmóviles ante las columnas derrumbadas y con sus cuellos violentamente flexibles, que tanto condicen con la arriesgada y fabulosa fauna de la rebuscada escultura de Bizancio.¹⁰

⁹ Nótese este detalle que discutiremos más adelante sobre los varios niveles de la fuente.

¹⁰ Clemente Onelli, en Y. García, *op. cit.*



Años más tarde colocó un sistema de luces de colores para iluminarlo de noche que luego sería retirado, por supuesto dejando partes destruidas por el cableado más allá de “la magia de un lugar único en la Ciudad.”¹¹ También de lo traído desde Europa se colocó una fuente “Renacentista” de “mármol rojo de Verona y con bronce”, que acompañaba este conjunto.

Aunque Schiaffino al traerla creyó que era auténtica, sus fotos muestran que no lo era y la fuente desapareció hace años. La fuente fue colocada en 1907. También creyó que era una copia el cercano Templo de Vesta, también circular y con columnas, con lo que hacía juego, y en

El Pórtico ya inaugurado con la fuente en su altura original en el centro, nótese que los árboles están iguales a la foto anterior (foto circa 1911). (Colección particular).

¹¹ Diego del Pino, *op. cit.* (1975) p. 129.

Vista ampliada de la isla con el Pórtico y la fuente completa con sus cuatro niveles en 1911. (Colección particular).



La fuente ya caída, a su pie algunos fragmentos incluso una columna en el agua. (Colección particular).



realidad lo que se hizo fue una reproducción del Templo de Hércules Olivario (Hércules Victorioso).

Ser, poseer y parecer: entre ruinas falsas y verdaderas

El *Pórtico* es una *ruina* importante en el paisaje, ambos artificiales. Finalmente, fue traído y puesto porque lo que interesaba era pertenecer a la historia europea y al paisajismo romántico de moda. Nada era igual a algo original, era un ensamble de cosas, pero ese hecho no era significativo en un mundo donde también las “ruinas falsas” formaban parte del paisajismo desde el siglo XVIII. No importaba la autenticidad sino la estética: la Ciudad se había llenado de otras ruinas falsas desde la década de 1880. Recordemos como ejemplos las enormes grutas de las plazas de Retiro (ahora Plaza Francia) y de Constitución, como casos paradigmáticos en la construcción de paisajes imaginarios.

La intención con este conjunto fue, dejando adrede el faltante, mostrar que había sido un pórtico circular ahora incompleto. No se intentó asociarlo con alguna otra estructura o siquiera simular que haya sido una balconada o galería o parte de ventanas o cualquier otro dato que hoy nos pudiera resultar útil. Era eso, y era suficiente para el romanticismo imperante.

Pero en este caso, y a diferencia de las grutas y los castillos de fantasía, creemos que la intención estaba más acorde con el positivismo de moda: pertenecer a la historia europea que estaba en plena construcción. Tener algo, ser parte, poseerla, algo que fue común en todo el continente y en especial en Estados Unidos: comprar referentes materiales de la identidad del pasado del que se quería ser parte. Los imaginarios del coleccionar, del poseer han sido siempre muchos, y si bien nuestro país no se caracterizó por la vertiente de los Estados Unidos de adquirir monumentos sino obras de arte, este fue un caso excepcional en la vida de quien lo trajo, Eduardo Schiaffino. Más adelante lo discutiremos en detalle.

El Zoológico mismo se llenó de pseudo ruinas; desde un templo hindú para los elefantes hasta una mezquita árabe para las jirafas, un templo romano como lactario y una jaula de cóndores cuyo interior semeja una roca enorme vista por Onelli en la Patagonia. Era sumarse a la tradición venerable europea. A nadie se le ocurriría traer un edificio maya o azteca, o siquiera inca. Pertener era, aunque más no fuera, reproducir, pero siempre los modelos de los considerados imaginariamente como verdaderos ejemplos de la antigüedad. Era pintoresco, divertido, insólito, pero no era casualidad.

Aunque todo eso era fantasía y se notaba que al igual que en las grandes exposiciones de Londres y París se reproducían inusitados templos del Indostán, el Hemiciclo Bizantino fue diferente porque era supuestamente verdadero, una pieza concreta, tangible, material, traída del pasado europeo; por eso generó discusiones que iremos analizando. Se insertaba en otra tradición: la de la compra y el traslado de monumentos y obras de arte antiguos, idea que prosperó mucho en Buenos Aires pero solo para lo que fueran esculturas y pinturas u objetos de tamaño reducido.

Holmberg, en cuyos tiempos como director del Zoológico se hizo la compra, escribiría pocos años más tarde que los países jóvenes tenían que construir su propia historia y tener sus propias ruinas: si no existían las inventarían; puede parecer poco serio para una mirada desde la ciencia actual pero era uno de los grandes intelectuales argentinos.¹² Por supuesto no hablaba de recuperar los restos arqueológicos sino de los que pertenecían a la gran historia universal, tal como ellos la concebían.

El tema de las columnas y su compra en Europa comenzó cuando una ordenanza municipal de 1903 hizo público el proyecto del conocido Ernesto de la Cárcova como concejal de la Ciudad (lo fue desde 1901 a 1907)¹³. Era un artista consagrado pero había volcado sus intereses en la política y la administración, ya que había estado a cargo de la Sociedad Estímulo de las Bellas Artes, la Comisión Nacional del mismo tema y fue director de la

12 Eduardo L. Holmberg, *Olimpio Pitango de Monalia*, Buenos Aires, Solar, 1994.

13 La Ordenanza que concretó la compra en el exterior fue del 27 de noviembre de 1903.

Escuela de Bellas Artes. Participó de un momento crucial en el crecimiento del arte en el país e incluso en el mejoramiento edilicio mediante los premios municipales a los mejores edificios, estímulo que también fue su propuesta. Su proyecto se centraba en que las autoridades deberían suministrar un monto anual de dinero para adquirir obras de arte tanto nacionales como en el exterior, para embellecer la Ciudad. La comisión fue creada por el intendente Alberto Casares¹⁴ y dicha tarea quedó a cargo de Carlos Thays, Eduardo Sívori, Ernesto de la Cárcova, Julio Dormal, Emilio Agrelo, Eduardo Schiaffino, el propio Alberto Casares y el Dr. Rosetti quienes rotaron en las diferentes etapas de existencia y funcionamiento del organismo. No hay dudas de que pertenecían a lo más selecto del arte argentino de esa época y representaban el pensamiento de Roca y su gobierno frente al pasado y la historia. El dinero se hizo efectivo dos años más tarde y el primer viaje fue el de De la Cárcova quien compró obras de alta calidad; aún existen casi todas. Un detallado estudio del gusto de la época y los criterios que guiaron las adquisiciones ha sido publicado.¹⁵

Eduardo Schiaffino¹⁶ como miembro de la Comisión también organizó su viaje y compró varias obras de arte, entre ellas las columnas y la fuente que estamos analizando. No era menor el encargo, contaba con 250.000 francos para gastar e iba a comprar para tres comitentes diferentes: el Municipio, la Nación y para amigos particulares. El importe era una verdadera fortuna en su tiempo. A nadie se le ocurrió ni se le ocurriría jamás que si querían una ruina, con ese dinero podían mandar una expedición a Asia como hacían italianos, alemanes, ingleses y franceses y llevarse lo que pudieran o quisieran, pero con un dejo de legalidad y reconocimiento. A lo sumo, Schiaffino vislumbró la vertiente del coleccionismo brusco de Estados Unidos, pero no vio o no estuvo de acuerdo con buscar otro camino, que obviamente sí conocía ya que frecuentaba los museos del mundo. Su buen gusto lo llevó a comprar obras de arte moderno de gran

14 Alberto Casares (1855-1906). Cuando falleció era intendente por segunda vez.

15 María I. Baldasarre, *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

16 Eduardo Schiaffino (1858-1935).

valor que quedaron en el patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes: cuadros de Goya, Ribera, Tiziano, Pacheco, Murillo y El Greco para completar así la historia del arte español ponderada como superior. Y también esculturas para la Ciudad. Adquirió en total ciento cincuenta y seis cuadros y doscientos calcos escultóricos, hoy dispersos por Buenos Aires. Entre tantas cosas y según sus papeles adquirió:

Una pequeña fuente de bronce y mármol rojo (...), dos columnas salomónicas de mármol rosa de Verona que fueron de una antigua iglesia de aquella ciudad (...); y seis columnas bizantinas de piedra labrada con una pequeña fuente de piedra y dos balcones del mismo estilo, para erigirlas en hemicycle con la fuente en el centro, en un jardín público.¹⁷

Sin entrar en opinión sobre lo que significaba comprar monumentos antiguos o parte de ellos, y la enorme diferencia que había entre esa acción y la adquisición de obras de arte contemporáneo o ya consagradas, sí podemos decir que hubo diferencias entre Schiaffino y los otros viajeros e incluso con las compras que él mismo hizo en sus viajes anteriores. Fue a Italia, Alemania, España, Bélgica y quizás a otros países, pero no sabemos cómo o cuándo se le ocurrió comenzar a adquirir columnas, fuentes y pórticos históricos. Quizás el cambio se debió a la fuerte influencia por lo que se hacía en Estados Unidos, donde había viajado el año anterior, o a que como director del Museo Nacional de Bellas Artes decidió, que además, quería mostrar también maravillas del pasado de otro tipo que pinturas o esculturas. Lo concreto es que fue el único de la Comisión que adquirió arquitectura del pasado lejano.

Entre las obras modernas que trajo había una copia en bronce de *El pensador* de Rodin, hoy en Plaza Lorea, lo que muestra el gusto y la calidad de selección que tenía. Además le compró en España a Miguel Blay la escultura *Los primeros fríos* por 8.000 francos y a Agustín Querol, “un

17 Patricia Corsani, “Hermosear la ciudad: Ernesto de la Cárcova y el plan de obras de arte para los espacios públicos de Buenos Aires”, en: *Estudios e investigaciones de teoría e historia del arte*, vol. 11, pp. 67-82, Instituto de Historia del Arte Julio Payró, Universidad de Buenos Aires, 2007, cita p. 76.

mármol réplica” llamado *La tragedia* (15.000 pesetas). En Venecia adquirió un “mármol rojo por 4.000 francos, dos columnas salomónicas en 1.200 francos, *seis columnas bizantinas* y una fuente de mármol”¹⁸. Nótese que la lista no es exactamente igual a la que citamos antes.

Estos datos nos resultan fundamentales ya que dicen claramente que son seis columnas, no siete como hay hoy –sin contar los fragmentos en el piso–, aparte de lo que llama “balcones del mismo estilo” y, si bien se refiere a la fuente, no lo hace con los cuatro niveles que se observan en las fotos sino en el primer documento citado en que la describe como “una pequeña fuente de piedra”. Sería interesante ubicar las columnas salomónicas que cita y el resto de las antigüedades si es que aún siguen en el país.

No era su primer viaje a Europa; Schiaffino a los 18 años había fundado la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en Buenos Aires y en 1884 partió como periodista y aprendiz de pintura; allí absorbió lo mejor del modernismo, los usos y las modas del momento. En 1891 fundó El Ateneo de Buenos Aires, lo que llevó a que cuatro años más tarde se creara el Museo Nacional de Bellas Artes del que sería su primer director hasta 1910. Tras su renuncia, viajó nuevamente a Europa donde permaneció hasta 1933. Fue el máximo representante del arte aristocrático de su tiempo y de su relación con el Estado, con los grupos selectos de la bohemia primero y de la élite después, y con los comerciantes e importadores allí y aquí. Si bien sus inicios fueron en la vanguardia, con los años se transformó en el representante del *buen gusto* más conservador. Eso no quería decir que en su viaje de 1906 no buscara artistas no académicos, incluso contestatarios, pero él era un hombre de la oligarquía y además trabajaba para ellos. Si alguien perteneció al régimen roquista en su alma, fue él. Un año antes había viajado a Estados Unidos donde posiblemente vivió el impacto de un modelo de coleccionismo muy diferente al europeo que él había asumido, algo que expresó en muchas oportunidades posteriores. Ahora es difícil saber qué lo llevó a cambiar de opinión, a pensar que Buenos

18 *La Nación*, 1º de marzo 1907 (Informe de resultados del viaje) y 27 de octubre 1907 (Colocación de las obras).

Aires también podía adquirir parte de los monumentos del pasado europeo y, de esa manera, pertenecer a la gran historia de Occidente.¹⁹

Pese a la importancia de este monumento, los datos con que se cuenta son pocos, quizás debido a que los archivos del Jardín Zoológico han desaparecido con motivo de su privatización durante el gobierno de Carlos Menem. De todas formas sabemos que por el Decreto 2981/59, el llamado *Pórtico Bizantino* fue incorporado al *Catálogo de la Dirección General de Monumentos y Obras de Arte*, pero también las peripecias sufridas por ese documento fueron muchas y gran parte de los archivos asociados desaparecieron.²⁰

El ensamblado y montaje de esta estructura, su base y columnas se concretó en 1907. La Municipalidad de la Ciudad publicó en sus *Memorias*:

La Intendencia cedió además para ser colocadas en lugar adecuado unas columnas bizantinas auténticas de mármol de Istria compradas *in situ* y para la Municipalidad de Buenos Aires por el director del Museo Nacional de Bellas Artes. En el año del Centenario estas ruinas serán levantadas en un pequeño islote del lago Darwin, donde su reflejo en las aguas, matizado con el flamear rojo de las alas de los flamencos dará la nota característica e individual del establecimiento, sin copiar a otros similares europeos que, con su belleza original y propia no se asemejan en nada a nuestro paseo lujoso y en el que se ha tenido siempre presente que además de un zoológico, debía ser un jardín y un parque bello para a la vez instruir en los conocimientos zoológicos y educar a la vista con el más bello conjunto de la naturaleza lujuriente de nuestro clima con las líneas del arte que las domina y transforma.²¹

El texto trae datos útiles: eran solo seis columnas como ya vimos, todas provenientes de Istria aunque al parecer enviadas desde Venecia (antes

19 M. I. Baldasarre, 2006, *op. cit.*

20 Se agradece al personal del MOA el acceso a este documento y a Ricardo Orsini y Horacio Padula el fotografiarlo. La primera lista de monumentos de la Ciudad en la que no está incluido pese a ser hecha poco antes que la otra, puede verse en: *Recuperación de la primera lista de monumentos y esculturas de Buenos Aires*, www.iaa.fadu.uba.ar/cau/?page_id=13&file=Lista%20del%20MOA/

21 *Memoria de la Intendencia Municipal de Buenos Aires correspondiente al año 1909*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1910, p. 399.

leímos como compradas en la cercana Venecia con la posibilidad de que fuesen de Trieste e incluso de Ravenna), aunque sí sabemos que se las despachó en medio centenar de cajones desde Venecia, lo que puede ser parte del motivo de confusión.

Para Schiaffino queda claro que todo no formaba una estructura completa ya que cita las columnas aunque también dice que había dos balcones; lo que no queda claro es si son o no de la misma estructura original. De todas formas se las entendía como una *ruina* a la que se le podía dar una forma arbitraria decidida por él mismo (el hemicycle propuesto), porque no era necesario –o quizás posible– reconstruirla en su forma original.

Otra referencia a las obras traídas proporcionada por Schiaffino podemos encontrarla en su libro *Urbanización de Buenos Aires*,²² aunque sin mayores datos respecto a los restos arquitectónicos, en cambio sí da detalles sobre la escultura *El pensador*, que le generaron largas disquisiciones. Lo demás, no consideró importante detallarlo o, como creemos, prefirió no dar mucha información ya que podía considerarse tráfico ilegal de monumentos, tema que discutiremos más adelante. No hay soporte histórico alguno para la aseveración de que el grupo fue colocado o “realizado” en 1860 tal como se ha afirmado.²³ Sí sabemos que la isla existía desde el inicio del Zoológico y así figura en los planos de Holmberg, por lo que la elección fue casi obvia.

Pero si a alguien le queda una duda acerca de si una personalidad como Onelli podía actuar falseando la realidad, si realmente es que lo hizo con conciencia, hay una historia para recordar que trae problemas hasta el presente. Él trabajó en sus inicios con el perito Moreno en la demarcación de los límites con Chile en la zona de disputa internacional. Allí Moreno sostenía que la división de las aguas era la mejor solución y no la línea de altas cumbres; pero cuando un grupo de agricultores galeses le pidió a Onelli que desvíe el río Fénix para el lado argentino en 1898, no dudó en

22 Eduardo Schiaffino, *Urbanización de Buenos Aires*, Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1927, p. 123 y sig.

23 “Las citadas Ruinas fueron realizadas a mediados del siglo XIX (1860), con la excepción de las columnas que serían legítimas (siglo VI)”, en: Y. García, *op. cit.*

hacerlo solo una semana antes de que la Comisión Internacional llegara al sitio modificando así la frontera entre los dos países. Lo que Moreno nunca imaginó es que Onelli lo contaría con toda inocencia años más tarde, al igual que contó que se había robado el cráneo de la tumba de su amigo para llevárselo como adorno. Buenos ejemplos de la omnipotencia de la mentalidad roquista perteneciente a la oligarquía porteña o que trabajaban para ella.

El arquitrabe y su exótica inscripción

La parte superior del conjunto es un entablamento (arquitrabe, dintel) totalmente recto, moldurado, que al ser visto de cerca es de mampostería de ladrillos del siglo XX y sus superficies están revestidas con cemento, con una decoración hecha en molde. Si bien en su tiempo debió lucir bastante parecido al color de las columnas, el sol, el paso de los años y el musgo lo atacaron y el color hoy es distinto. Por otra parte, presenta fisuras y desgastes impensables en la piedra.

Este arquitrabe tiene una inscripción que se repite a lo largo de su cara externa; fue realizada con letras hechas con un molde, por alguien que no entendía el idioma en que estaba escrito. Tiene errores de ortografía, también hay inscripciones incompletas. Es imposible saber si esto fue error de quien le vendió la obra y le dio la información a Schiaffino, o si fue una equivocación del operario. Lo cierto es que muestra inoperancia; el director del Museo Nacional de Bellas Artes junto al del Zoológico no se podían permitir esos errores y debieron decirlo en todo lo que escribieron sobre el tema.

Estos problemas produjeron diferentes lecturas e interpretaciones aunque los autores de los diversos estudios sobre el *Pórtico* creyeron que se trataba de sectores antiguos y no de simples moldes en cemento. La inscripción comienza con una supuesta fecha o sigla "I.G X.C:" lo que resulta ininteligible aunque trataremos de hacer nuestro mayor esfuerzo en darle un sentido. Si suponemos que la primera G era un número,



es decir parte de una fecha, la única opción es que fuese una C mal escrita lo que podría ser un error lógico, pero tampoco cobra sentido la inscripción, menos aún con los dos puntos en los números-letras finales. En el mejor de los casos podríamos suponer que lo que se intentó copiar era ICXC que es el año 990; como palabra, sigla o parte de una palabra no tiene sentido. La clara separación entre las dos primeras letras y las otras nos indica al menos algún faltante, o una intencionalidad o la simple incompreensión del texto original, suponiendo que haya existido. La fecha del siglo X dC resulta interesante como veremos.

Nos preguntamos: ¿era un intento de hacer un adorno de algo similar a una fecha o un dato? ¿Hubo realmente una fecha muy deteriorada? ¿Fue una sigla o abreviatura que hoy es incompreensible? Todo es posible pero resulta muy extraño que Schiaffino, si hubiera visto el error, no lo hiciera corregir en el momento. ¿Pudo haber existido una inscripción cuando compró esto, que él vio y copió lo que quedaba, para que lo reprodujeran de la misma forma?

Tras la supuesta fecha hay una inscripción que, si bien también tiene errores atribuibles a los operarios que hicieron el molde, dice “GIVES PENTAPOLIS INTURREMASCENDITE”. Sobre esto hubo diversas lecturas ya que hay palabras mal escritas, además de estar parcialmente en dos idiomas: griego y latín, y por cierto en ninguno de los dos casos está bien escrito.

*Inscripción en el arquitrabe.
(Fotografía Patricia Frazzi).*

Para entenderlo partamos de que la palabra “Pentápolis” (cinco ciudades) está escrita en griego y es el nombre de un territorio o provincia determinado de Italia. Desde la antigüedad, es una zona que incluye la región donde Schiaffino afirma haber comprado el conjunto y la ciudad desde donde lo envió. El resto de la frase que está en latín tiene mínimos errores. Es una frase latina que incluye el antiguo nombre de una provincia en griego. Recordemos que la región casi no tuvo ocupación griega, eran tierras marginales para ellos, e incluso Venecia se fundó en tiempos romanos como ciudad bizantina.

Si se lo lee en griego (haciendo un esfuerzo lingüístico) surge una extraña frase, inconexa y poco comprensible, pero tomada como verdadera. Si se la lee en latín sin entender la palabra griega, el locativo se pierde y tampoco dice nada lógico. Por otra parte hay faltas de ortografía (creemos que son de quien lo reprodujo aquí) la palabra GIVES es seguramente CIVES (ciudadanos) que es el mismo error que al confundir la C por G en la fecha inicial. Si fue un albañil el que realizó el molde que se repitió varias veces, nada debía estar más alejado de él que ese idioma, pese a que Onelli, italiano, era un admirador de la antigüedad clásica. Hay también una M de más en MASCENDITE que debió escribirse ASCENDITE (del verbo *subir*). En nuestra traducción, la frase quiere decir “Los ciudadanos de Pentápolis subirán a sus tierras” (o estarán, o las tendrán, o recobrarán, o volverán a tener las tierras altas o de “más arriba”, ya que “subir” es en el sentido geográfico pero posesivo). Posiblemente fue alguna alocución de un tribuno de su tiempo, al ser conquistadas y requisadas tierras o propiedades de zonas altas, en la montaña o en el piedemonte. Por ende, no tendría asidero la lectura: “Ciudadanos de la Pentápolis (unión de 5 ciudades), ascendió a la torre”²⁴, error repetido que viene de traducir *turris* por torre y no como tierra. Queremos hacer referencia a un dato histórico interesante sobre eventos sucedidos en Venecia y sus alrededores, donde la entrada de los longobardos en el año 568 y en Ravenna en 751, hizo huir a las

24 G. Urgell, *op. cit.* 1987.

montañas a los habitantes de las tierras bajas, repliegue organizado por el gobierno de Bizancio. Más tarde esas tierras fueron recuperadas, esto sucedió en varias oportunidades generando conflictos entre los habitantes de abajo y los de arriba.²⁵ Es probable que en alguna oportunidad pudo haber sido al revés: alguien se apropió de las tierras altas y un político garantizó que volverían a ellas.

En la historia de Italia hubo dos territorios llamados Pentápolis. El primero fue establecido por el emperador de Bizancio, Mauricio I (582-602) y el exarca Smaragdus (585-589); formaba uno de los siete distritos militares en que se dividió el territorio. Estaba compuesto por Ravenna, Forlì, Forlimpopoli, Classe y Cesarea. Más tarde surgió una nueva y cercana Pentápolis conformada por Rimini, Pesaro, Ancona, Senigallia y Fano, que estaban también sujetas al exarcado de Ravenna y fueron conquistadas por los lombardos en el año 728. Por ende, si en la inscripción original hubiera existido la fecha del año 990 no resultaría extraño, aunque no coincide con los hechos mencionados que son de los siglos VI y VII dC. Pero planteamos solo una hipótesis, el aporte de algunos datos más para contribuir a la interpretación del conjunto.

El basamento

El largo basamento de perfil rectangular que soporta la columnata está ornamentado en ambas caras. A simple vista esto fue hecho mediante moldes repetidos una y otra vez. El interior es de ladrillos pegados con cal, de época moderna –suponemos 1907–, y el recubrimiento es de cemento; no hay piedra ni intenta ser semejante. Quizás desde lejos alguien pueda engañarse, pero hoy las resquebrajaduras dejan a la vista

25 Giorgio Ravegnani, *Bizancio y Venecia, historia de un imperio*, Madrid, Ana Machado Libros, 2011, p. 9 y *I Bizantini in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2004. La bibliografía sobre la historia de la región es monumental y recomendamos: G. Ostrogorsky, *Historia del Estado Bizantino*, Madrid, Akal, 1984; Frederic Ch. Lane, *Storia di Venezia*, Torino, Giulio Einaudi, 1978; G. Cavallo (editor) *La cultura bizantina*, Roma, Salerno Editrice, 2004.



*Relieve de la parte inferior
hecho con placas premoldeadas.
(Fotografía Patricia Frazzi).*

los materiales y la técnica de trabajo, especialmente los hierros internos. Nada hay antiguo en este basamento, o al menos anterior al siglo de su construcción, no tiene nada que ver en su ornamentación con las columnas, fue una decisión historicista para darle una forma determinada, que pudo o no ser similar a la que tuvo, pudo estar de acuerdo con lo que el traficante de antigüedades le dijo a Schiaffino o simplemente



con lo que decidieron quienes la hicieron. La decoración, repetida dentro y fuera en todos los tramos, es de molde. Son rectángulos acordonados con volutas en los tramos largos y una representación mitológica que semeja una sirena. Por arriba tiene una serie corrida de molduras decoradas y una de denticulos, puestas antes del pedestal de las basas de las columnas.

El estado actual muestra, al haberse salido los hierros que armaban la estructura, los ladrillos interiores; por eso es obvia su modernidad y que se trata de relieves hechos en molde con una iconografía cuya existencia en la antigüedad es improbable.

La posibilidad de que haya sido una estructura semicircular es factible, ya que era una forma habitual en la arquitectura prerrománica y en la bizantina de la región. Tanto los balcones como los absidiolos de las iglesias tuvieron más o menos esas dimensiones, si bien siempre unían las columnas con arcos de medio punto y no con arquitrabes. Por eso, la forma circular es posible, pero no con un dintel recto. Recordemos que Schiaffino habla en sus notas de dos “balconadas” que no están ahora, salvo que alguna de las pequeñas columnas en el piso provengan de esas balconadas.

Extremo del basamento: puede verse su manufactura de ladrillo y cemento imitando una ruina. (Fotografía Patricia Frazzi).



*Relieve de la parte interior
hecho con placas premoldeadas.
(Fotografía Patricia Frazzi).*

Las columnas y sus ornamentados fustes

El conjunto tiene siete columnas de pie y tres menores o fragmentos en el piso. De las verticales, seis son de piedra y coincidirían con las traídas desde Europa. La otra, ubicada como tercera desde el norte, es absolutamente falsa, moderna y de hormigón con hierro. Todas las columnas, incluidas la falsa y los tres fragmentos que están en el piso, están cubiertas por una densa decoración tallada, o que la imita al reproducirla en molde cuando no es antigua. Si bien hay variantes, es posible ordenarlas de a pares, y en casi todos los casos hay motivos repetidos. El esquema estructural de todas es de fustes casi cilíndricos con un pequeño astrágalo (un anillo en el extremo superior), cubiertas en su superficie con espirales, detalles geométricos, animales y elementos vegetales. Hemos denominado los motivos decorativos tambores, animales, entrelaces y fitomorfas. De norte a sur podemos agruparlas así: la 1 es de animales; la 2 de entrelaces; la 3 es falsa y copia a la número 2; la 4 es fitomorfa; la 5 de tambores al igual que la 6, y la 7 es fitomorfa. Los pares son: 2=3 (falsa), 4=7 y 5=6 y la 1 aislada.



Columna de cemento con hierro en su interior. Nótese la peculiar forma de rotura por el óxido de su estructura. Es la única realmente moderna (1907).



Decoración superficial de la columna de cemento, nótese la diferencia en el material, la forma de rotura y la irregularidad del trabajo. (Fotografía Patricia Frazzi).

La decoración es de una iconografía muy fuerte, compleja y hasta sofisticada, difícil de copiar o falsificar tanto en aquel tiempo como ahora por la cantidad de trabajo e imaginación necesarios; no presenta dos detalles habituales de las copias: la redundancia y la simplificación de motivos, dejando espacios con poco trabajo o con errores obvios al copiar; siempre el falsificador elemental trata de ahorrar esfuerzo. De ser así, se trataría de un grupo de falsificaciones de alta calidad, lo que es raro, y cuyo costo quizás para ese momento no tendría sentido porque la oferta de auténticos era grande.

Las seis columnas de piedra y las dos del piso presentan un orificio central en la base que se ha interpretado como un síntoma de modernidad. En realidad, demuestra lo contrario, que son de piedra y seguramente antiguas (no dicen de cuándo), y esas perforaciones fueron hechas para colocarlas verticales con un hierro que las sostenga, lo que es la mejor prueba de su antigüedad y del material del que están hechas. No sabemos si tenían las perforaciones de origen, pero si no las traían, era la única forma de resolver la colocación. Los agujeros no tienen nada que ver con su antigüedad sino con el material. El uso de un hierro empotrado en la base y metido en la columna como espiga es un sistema antiguo habitual desde el Imperio Romano y, también, típico del siglo XIX para resolver el sostén de columnas hechas de piedra y no de mampostería. Puede establecerse la diferencia entre las seis de piedra con las que son copias de hormigón porque los hierros internos de las nuevas se han oxidado, se ven desde el exterior, y no tienen agujero central.

Los fragmentos de columna que están en el piso fueron perforados en su base, tanto los de piedra como los de cemento, para colocarles un soporte. En primer lugar, uno de ellos es moderno, de cemento con hierros e idéntico en su dibujo a la columna grande falsa. Pero los otros, de piedra, también son iguales en su decoración. Esto indicaría que podrían haber sido parte del par faltante de la columna número 2 de donde se tomó el molde para hacerla. Sabemos ahora que esos fragmentos se usaron en la fuente, pero ¿eran las desaparecidas “balconadas” que trajo Schiaffino? Si eran parte de ventanas o balcones bien pudieron tener una columna de poco tamaño en



el centro, ubicadas debajo de arcos. Finalmente, no entendemos la forma y su relación con la columna falsa, ya que si la idea era de un hemiciclo, no hacía falta otra columna más y, si era un círculo, por qué no lo hicieron.

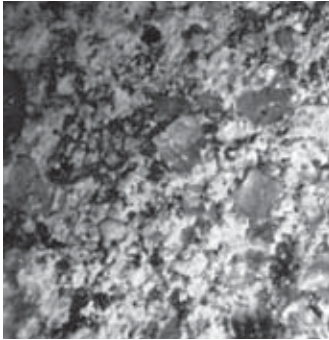
Sobre los motivos ornamentales y su probable origen en el universo de las falsificaciones

Tanto si consideramos que las columnas como la fuente son originales, copias o una mezcla de ambas cosas, es preciso intentar ubicarlas cultural y temporalmente. El único método posible y disponible es la iconografía de los relieves y el análisis de las formas de basas, fustes y capiteles. Dado que el conjunto se encuentra en la isleta del lago, la observación microscópica es por ahora difícil, salvo en los fragmentos desprendidos, pero no hay de las piedras. Sería factible realizar análisis más detallados de los instrumentos de labrado de la piedra, sin embargo por ahora estos son los estudios que pudimos concretar.



El agujero es prueba de la manufactura manual en piedra. (Fotografía Patricia Frazzi).

Columnas de Notre Dame de Dourade, Toulouse, siglo V en el Metropolitan Museum of Art (Archivo del Centro de Arqueología Urbana).



Vista en el microscopio de la estructura interna de la mezcla de cemento de la columna considerada moderna que confirma su composición del siglo XX. (Fotografía Patricia Frazzi).

Los elementos ya descriptos nos llevan hacia la época prerrománica con claras influencias bizantinas de la tradición islámica y de lo hispano-musulmán. Son vertientes diferentes, pero en Europa convivían y se cruzaban. El hecho de que los fustes no parezcan coincidir con los capiteles no es importante para aquellos tiempos de influencias cruzadas y en que se sacaban columnas de antiguos templos para nuevas iglesias. El Templo de Hércules Victorioso, que antes mencionamos porque su copia adorna el Zoológico, fue el primer edificio de mármol hecho en Roma; sus columnas se llevaron desde Grecia, ya que su construcción fue anterior al inicio del uso de las canteras locales de Roma.

Entendemos las columnas del hemiciclo como producto de las expresiones artísticas y arquitectónicas forjadas por los grandes movimientos originados entre los siglos V y XI que fueron la génesis del derrumbe de la Roma imperial, entre otras causas, y una expresión del poder de Bizancio en Europa y de los grupos humanos desplazados desde Europa Oriental hacia Occidente. Se trata entonces de una arquitectura que aúna elementos orientales y clásicos, que creemos tiene una fuerte tradición goda –tanto visigoda como ostrogoda–, característica imposible de separar en el norte del Adriático; pero no dejamos de destacar que la decoración es claramente hispano-árabe.

Cuando se desmembró el Imperio Romano hacia el año 242, comenzó un proceso por el cual los godos se separaron en dos grandes grupos que vivían desde hacía tiempo en las orillas opuestas de río Dniéper, hecho que se concretó en el 257. Ambos grupos comenzaron una migración hacia el norte y por el Mar Negro que los fue separando y generando identidades diferentes. Los visigodos (“los del oeste”) llegaron a Roma en el año 332 y la conquistaron, luego se enfrentaron a los ostrogodos arribados poco después y terminaron asentándose en el Danubio y los Balcanes. Lucharon contra Roma durante muchos años e incluso en el 395 atacaron Constantinopla; gobernaron Roma desde el 401 al 412. Luego migraron lentamente hacia Francia y España donde se radicaron, confundándose con la población local y desaparecieron como pueblo hacia el siglo VIII por la influencia de la cultura árabe con la conquista

del año 711. Entre los siglos V y VIII se cruzaron tradiciones en la península ibérica, una proveniente desde el norte de África y Asia, y otra del oriente de Europa, la que traía una fuerte carga islámico-bizantina. Su arte es una compleja mezcla de todo esto; la Iglesia de San Pedro de la Nave, construida en España entre el 680 y el 711, es un excelente ejemplo en el que podemos observar detalles muy similares a los de las columnas que estamos analizando en este trabajo.

Los ostrogodos (“los del este” del río Dniéper) asentados en las zonas de Ucrania y el Mar Muerto, comenzaron su expansión de manera muy rápida para llegar por el este hasta Crimea. Estaban bajo el dominio de los hunos y lograron su independencia en el año 453. Dominaron Roma a partir del 488 y Ravenna en el 493 donde establecieron su capital. Esto les generó problemas de coexistencia con los visigodos, bizantinos y romanos a lo largo de un siglo, lo que desembocó en luchas con los visigodos quienes se retiraron expandiéndose hacia Francia. En el año 536, Constantino I reconquistó primero Roma y más tarde Ravenna, para ser expulsado en el 546 por Bizancio, verdadero dueño del territorio. Extrañamente, poco más tarde los ostrogodos se disgregaron como cultura para fundirse con la población local en todo el territorio desde el Adriático hasta Francia, asimilándose de manera rápida hasta tal grado que para el siglo VI ya casi no había una identidad que pudiera definirse como tal. Fueron portadores de un bagaje cultural heterogéneo, cambiante, mezcla y sumatoria de tradiciones que son en buena parte las características del llamado período prerrománico del arte en Europa.

La compleja historia de la región norte del Adriático, que lógicamente se trasladó a la arquitectura, hace muy difícil atribuir elementos a un grupo, una cultura o una época de manera estricta cuando ni siquiera podemos determinar si son columnas antiguas. Pero podemos decir que el *Pórtico* del Jardín Zoológico puede asimilarse a elementos godos del siglo VI de la región, aunque no hay ejemplos concretos a los que asociarlo. Asimismo, no son bizantinas ni copian su estilo, a lo sumo y de ser locales son ejemplos de la difusión de lo llamado bizantino –que dominó todas las ciudades



Tres variantes de los motivos iconográficos de las columnas de piedra. (Fotografías Patricia Frazzi).

de la zona-, tanto por sus propios ejércitos llegados desde Constantinopla como por pueblos salidos desde esa región hacia el norte, en su expresión artística de tiempos tardíos. Esta puede ser una explicación que nos satisface porque no podemos dejar de notar la fuerte relación islámica y española que tienen las columnas de los siglos VIII al X, en especial la coherencia con trabajos similares en su composición –aunque nunca en piedra-, en la forma de colocar los animales, su cuello doblado, con sus patas dentro del cajete que lo encierra, entre otros detalles.

Los capiteles, en cambio, bien podrían ser de la época de Bizancio, a diferencia de los fustes de las columnas que parecen ser más tardíos: ¿un rejunte de piezas auténticas de los siglos VI y X?, ¿parte original y parte falsa para completar lo que faltaba? Podría ser que quienes lo hicieron se preocuparon por que todo estuviera decorado para que el conjunto fuese más atractivo para el comprador, aunque no coincidieran en el tiempo los estilos de columna y decoración. Son interrogantes imposibles de responder. Pero pese a todo lo dicho y a las posibles explicaciones, nos volcamos por aceptar que la decoración de los fustes



tiene un origen no bizantino sino de España y su arte decorativo. Quizás Schiaffino tuvo la tremenda suerte de encontrar piezas realmente únicas en el arte universal, hipótesis que no podemos descartar, pero en ese caso lo raro es que la bibliografía universal no lo haya destacado.

Como ya dijimos, los motivos ornamentales que tienen estas columnas son tradicionales en la arquitectura de Oriente y de la influencia oriental en Europa y corresponden ciertamente a la vertiente bizantina en el período prerrománico, que llegó sin duda a España.²⁶ La iconografía es toda medieval temprana y está dispersa por toda Europa hasta Inglaterra a partir de la expansión de lo bizantino y sus variados portadores, inclusive con el Islam. Si bien veremos la iconografía repetida, es muy raro encontrarla en los fustes de columnas; la arquitectura bizantina se caracteriza por columnas altas y de fustes sobrios, lisos, sin decoración, con mucho

Tres de los sistemas ornamentales de las columnas con sus entrelaces y divisiones horizontales, con los animales en su interior. (Fotografías Patricia Frazzi).

²⁶ Denominamos de esta manera, internacionalmente aceptada aunque en su generalidad tiene una clara falta de rigor, al tipo de arquitectura difundido en Europa entre los siglos V y XI, entendiéndolo como el producto de la dispersión hacia occidente de los pueblos de Europa Oriental influidos por Bizancio, que produjo la caída de Roma, entre otros acontecimientos.



Pixide de marfil de Medina Azahara, España, del año 964. Cortesía de la Catedral de Praga.

uso del color al aprovechar los finos mármoles romanos precedentes, con sus delicados veteados. En ella no veremos la decoración mitológica cercana al Islam. Como ejemplos con semejanzas existen iglesias y edificios en Roma, Ravenna, incluso en Inglaterra, Francia y España; sobre todo en España donde la entrada de este arte se produjo a través de la cultura musulmana. Este es uno de los problemas básicos que tienen los fustes tan ornamentados, son en realidad columnas muy raras en cualquier contexto.

Si la intención del que se lo vendió a Schiaffino era falsificar el estilo bizantino no hubiese hecho esto de tener nociones de arte; pero si el propósito era venderlo a alguien poco entendido y se lo quería impactar con el detalle minucioso, fue una estrategia perfecta. Por eso, es probable que se llevara la decoración al extremo cubriendo toda la superficie para no crear dudas, aunque esa combinación no existiera en el pasado. La belleza siempre opaca la veracidad histórica, la falsificación usa siempre el principio de la exhuberancia para tapar los errores. Siempre que algo en arte traficado es demasiado bueno, es extraño y genera dudas. También las genera aquello que no encaja en una época precisa y en un lugar. Por otra parte, es tradicional que el falsificador exagere, a diferencia del simple copista.²⁷

Finalmente, podemos buscar la decoración de los fustes en la España de los siglos VII al IX, cuando el Islam se expande de manera rápida y deja obras portátiles maravillosas, que luego pasan lentamente a la arquitectura. En los museos del mundo existen excelentes obras, en especial de marfil, en que el motivo de entrelaces con animales se repite; pasó a las molduras y cimacios de algunas iglesias en España y hasta en Inglaterra, pero no es habitual en un fuste de columna.

Entonces, si podemos asumir que el falsificador usó para los fustes un motivo español que podía pasar o confundir con lo bizantino y prerrománico e hizo o usó basas y capiteles bizantinos, cabe preguntarnos

²⁷ Daniel Schávelzon, *Arte y falsificación en América Latina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

si esa información estaba disponible para la época en que Schiaffino las adquirió. Para que algo se falsifique o copie tiene que haber fuentes documentales gráficas disponibles.

Aquí surge algo habitual en el mundo de la falsificación: los traficantes iban incorporando a su repertorio los datos que los historiadores, museólogos o arqueólogos descubrían. En este caso, en 1884 un historiador del arte español había publicado un primer libro sobre el saqueo sistemático de su patrimonio cultural y fotografió unas arquetas cilíndricas de marfil tallado de origen árabe a las que se les había dado poca importancia.²⁸ Dado que había arquetas en los tesoros de las iglesias, pero eran de tamaño reducido, era habitual que se las vendieran a los comerciantes ya que no se les reconocía mucho valor. Esas arquetas tenían gran influencia oriental, característica que solo era apreciada por el mercado internacional. En 1893 se produjo un escándalo que llegó a las Cortes por una de estas piezas que había sido vendida a los Rothschild para su colección de arte español, la que finalmente terminó en el Museo Arqueológico Nacional en 1909. Salió en los medios y su foto la hizo conocida. Sucedió lo mismo con las cajas de marfil de la Catedral de Zamora en 1901 y, en esos años, el tema de estos motivos ornamentales y su valoración tuvo repercusión en todos los diarios de España, ya que los personajes involucrados en su tráfico pertenecían al más alto nivel eclesiástico.²⁹ No parece una casualidad que hayan sido los mismos años y motivos de nuestras columnas: estaban de moda, eran conocidos y pasar del marfil a la piedra era solo cuestión de técnica. Y España era donde Schiaffino hizo siempre sus grandes compras. La casualidad es demasiado grande.

Podemos preguntarnos cuál es la relación entre un capitel bizantino con un fuste de columna que copia motivos islámicos; la respuesta no le



Pixide de marfil de Córdoba, España (año 1005). Cortesía Museo Nacional de Madrid.

²⁸ Manuel Gómez-Moreno González, *Breve reseña de los monumentos y obras de arte que ha perdido Granada en lo que va del siglo*, Granada, Imprenta de Don José López de Guevara, 1884.

²⁹ José M. Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español*: W. R. Hearst, *El Gran Ciudadano*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 125-127.



Detalle de un cofre de marfil y madera proveniente de Burgos (año 1026), Museo del Bargello, Florencia.

Tintero de metal con esmalte, Zamora, Museo de Madrid (año 1050).



Cuerno de marfil tallado, ¿Sicilia?, Museo del Bargello, Florencia (año 1050).



Fragmento tallado de la Catedral de Ravenna, Catedral de Ravenna.

resultará extraña a quien se sumerja en lo que fue el mercado de antigüedades hacia 1900. Suponer que era demasiado temprano para este tipo de malabares no sería procedente, ya que esa fue la época de las grandes falsificaciones: llevó un siglo descubrirlas –y aún no se han podido demostrar– pero fue un proceso que comenzó hacia 1850.³⁰

Medio siglo más tarde, el mercado de antigüedades tenía tal envergadura que se desarmaban conventos enteros, piedra a piedra, los rearmaban en sus propios terrenos para venderlos y luego los exportaban. Nada era raro, menos aún que los comerciantes se movieran por toda Europa con enorme libertad y con cargas enormes. Así se fueron formando las grandes colecciones privadas, las de los museos del mundo e incluso de la Argentina. El actual Museo Larreta, precisamente de arte español, es una muestra de la facilidad con que viajaban las antigüedades desde ese país. No fue de las colecciones más grandes en la Argentina; pero esa es otra historia que espera ser escrita.



Marco de marfil egipcio (siglo X), Museo de la Cultura Islámica, Berlín.

Basas y capiteles

Cada una de las columnas del hemiciclo del Zoológico tiene un delgado pedestal llamado apoyo o *basa*. Se trata de una plataforma horizontal cuadrada que en la antigua arquitectura griega era la parte superior del *estilóbato*. Por encima, la basa tiene dos *toros* salientes y una *escocia* grande curvada hacia adentro. Es un tipo de basa habitual en los períodos que se discuten para el fechamiento de estas columnas, proporcionadas y lógicas, salvo en el caso de la considerada falsa.

³⁰ D. Schávelzon (2005), *op. cit.*



Capitel de piedra de una de las columnas con hojas de acanto y un medallón con un ave. Nótese la falta de cimacio. (Fotografía Patricia Frazzi).

Las basas tienen un primer pedestal cuadrado; encima de él y en cada esquina hay un animal tallado que es parte del mismo material; no está agregado o pegado, es la talla misma de la piedra. Son figuras que representan tanto seres reales como mitológicos. La presencia de animalitos en las basas es un rasgo relativamente habitual en la arquitectura prerrománica, pero no deja de ser curioso que precisamente para decorar un zoológico se haya logrado encontrar en el mundo un grupo de columnas todas con animales, las que son realmente raras en sus países de origen. Por supuesto, eso genera inquietudes para darle fuerza a la hipótesis de que se hicieron para el comprador. Que Schiaffino las encontrara de casualidad (o su anticuario) es posible, pero resulta al menos curioso: demasiada casualidad. Lo único que podemos aseverar es que seis de ellas son de piedra y que coinciden con las columnas que soportan.

Hay un dato curioso que no va más allá de ser eso. Durante la segunda mitad del siglo XIX los arquitectos que construían en estilos *neo*, es decir que copiaban del pasado, acostumbraban a colocar bajo las columnas ornamentales algo que las sostuviese, tal como era en la antigüedad. Usar figuras de animales, reales o mitológicos fue habitual. Puede ser solo una casualidad pero lo que indica este fenómeno es que en el Museo de Historia Natural en Londres, el más grande y famoso del mundo en su tiempo, fundado en 1865 aunque ampliado varias veces por la reina Victoria, las columnas neogóticas, es decir copias de antiguas también, tienen animales –monos en este caso– y fueron especialmente hechas para un museo de ciencias naturales. Indica la simple decisión de poner figuras en las bases de las columnas asociadas con el objeto al que estaba dedicado el edificio.

Los capiteles no son iguales entre sí y, por cierto, tampoco lo eran en tiempos prerrománicos o bizantinos. Lo que variaba era la decoración, pero no la forma misma ni la estructura en que se organizaba la arquitectura. El hecho de que en Bizancio se pueda observar en una misma iglesia columnas de diferentes colores y capiteles de talla variada –como en Santa Sofía de Constantinopla–, se debe a que en gran parte todo había sido sacado de edificios romanos anteriores. Pero, pese a esa variabilidad,



existía una estandarización. Entre otras cosas, siempre había un pequeño ábaco sobre el fuste, luego venían el capitel y el cimacio, y finalmente el arco que unía una columna con la otra. Este sistema del Zoológico sin el cimacio y con arquitrabe es casi imposible de encontrar. Tan es así, que quien reconstruyó el del Zoológico se vio obligado a colocar un par de ladrillos (hoy casi invisibles), para que haya algo entre el capitel y el arquitrabe donde pudiera apoyarse el perfil de hierro interno sin quebrar el capitel. También ese cimacio cumplía una función estructural; aquí no lo tenían y fue un problema a resolver.

En este caso, los capiteles son de piedra tallada, de buena factura, con hojas de acanto labradas con poco relieve, con animales y medallones, por lo que pueden considerarse bizantinas o prerrománicas, provenientes de Europa Oriental (desde Constantinopla, todo el Islam, hasta el Adriático y Venecia), incluso españolas o francesas, pero casi con certeza auténticos o bien copiados en piedra. La variedad está en que algunos son de paredes planas y otros tienen pequeñas curvas entrantes y salientes. La decoración de estos capiteles y su forma ha sido el motivo más fuerte

Tres ejemplos de capiteles bizantinos y prerrománicos: dos de Santa Sofía en Constantinopla y a la derecha uno de San Vitale en Ravenna, nótese la presencia del cimacio sobre el capitel. (Fotografía Patricia Frazzi).

El templo en el paisaje imaginario, pintura de Claude Lorrain, 1645. (Archivo del Instituto de Arte Americano).



tomado en cuenta por todos los peritos para atribuir las al período bizantino y darle autenticidad al conjunto.

Existe una compleja frase escrita por Onelli y publicada en 1909 cuya lectura es doble. Dijo que a las columnas se les “agregó el ábaco y la base calcando fielmente las esculturas en bajorrelieve de esas mismas columnas: he ahí por lo tanto que Buenos Aires, ciudad eminentemente moderna, luce ahora en su Jardín Zoológico fragmentos auténticos de viejas esculturas restauradas a nuestro objeto”.³¹

Más allá de lo que podamos pensar sobre tener fragmentos auténticos sacados de otro país, la frase tiene problemas de significado como consecuencia de una mala puntuación. Según dónde pongamos las

³¹ Clemente Onelli, “El Jardín Zoológico en 1909”, *Revista del Jardín Zoológico de Buenos Aires*, época II, N° 21, pp. 47-55, 1910.



Detalles de los animales ubicados en los ángulos de cuatro de las basas de piedra. (Fotografía Patricia Frazzi).

comas faltantes dice cosas diferentes. Así como está escrito no tiene mucho sentido. En primer lugar, confunde el ábaco con el arquitrabe, error razonable para el no especialista, pero es algo tan poco importante que no sé para qué lo destaca. Sucede algo similar cuando cita “la base” (en singular), no se refiere a las basas sino a todo el basamento como hecho a nuevo. Lo que expresa Onelli es que el arquitrabe y el basamento fueron agregados: en eso coincidimos plenamente. Es decir, que eso era obra moderna. Luego, si colocamos una coma después de la palabra “base”, dice que se calcaron “fielmente” los bajorrelieves (los del basamento). No es una frase prístina pese a que era un buen escritor, pero es útil en la medida en que reafirma, por quien hizo colocar el *Pórtico*, lo que puede verse como nuevo y lo que parece ser antiguo o al menos tallado a mano en piedra, que fue lo que trajo Schiaffino. Volvemos a



Museo de Historia Natural de Londres, capiteles y animales sosteniendo las columnas (pos 1865). (Fotografía Patricia Frazzi).

recaltar que puede ser de piedra y traído de Europa, por ende “original”, pero no por eso son antiguas.

Todos los documentos y referencias directas e indirectas determinan que las columnas fueron compradas y que eran efectivamente del área norte del Adriático –aclaramos que allí “fueron compradas”, no que fueren hechas allí–, y lo decimos de forma indeterminada por razones que veremos. Los lugares citados por Schiaffino y Onelli, o terceros de su tiempo, son Venecia, Ravenna y Trieste en la actual Italia, e Istria en la actual Croacia. No parece ser casual que todas sean ciudades que rodean el extremo norte del Adriático en un semicírculo, cercanas entre sí, que tuvieron una historia paralela e interconectada a lo largo de muchísimos siglos, que sufrieron los mismos eventos en la época prerrománica y bizantina –todas parte del Imperio de Bizancio–, donde el comercio de antigüedades fue sumamente activo en el siglo XIX e inicios del XX. Fue desde siempre la zona de contacto entre Oriente y Occidente, no solo para la cultura, el comercio y el movimiento humano, sino también para la salida de antigüedades hacia el mercado internacional. Por supuesto que visto en 1906 y desde la distancia de la Argentina, son sitios confundibles de buena fe, por eso sería importante saber si Schiaffino le encargó algo a su anticuario o si simplemente se presentó en el lugar a ver qué había disponible. Eso nos permitiría al menos especular si fueron hechas para él o se sacaron de alguna ruina local o lejana. El que un anticuario tuviera trabajando a varios picapedreros era habitual, ya que siempre había que amoldar los fragmentos de edificios para que formaran conjuntos, reparar o retallar los faltantes. En una ciudad como Buenos Aires, donde no hay piedra ni se la trabaja, esto puede parecer extraño, sin embargo no era raro en ese tiempo en que los lapidarios tallaban la piedra con toda naturalidad, al igual que lo siguen haciendo hoy en día, sea como trabajo aprendido por herencia o para falsificar, pero el trabajo de la piedra sigue existiendo.

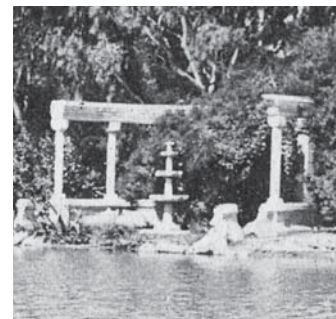
Que el grupo provenga de alguno de esos sitios del Adriático, cualquiera de ellos, hace posible su antigüedad aunque sea de algunas partes, ya que son todos lugares con gran cantidad de monumentos o estaban cercanos a sitios en ruinas abandonadas ideales para su desmantelamiento

y posterior venta. Eran tiempos en que la protección del patrimonio en Italia recién se iniciaba y los controles eran laxos. La zona está y estaba bien comunicada, sigue estando cubierta de monumentos antiguos y hace un siglo saquearlos no era un problema grave, eso aceptando en la mejor posibilidad que las columnas que aquí discutimos fuesen en realidad antiguas íntegramente.

La fuente

En el centro del conjunto encontramos una fuente de piedra; efectivamente es de ese material. Las roturas son recientes o al menos no muy antiguas (ya que la pátina no alcanzó a cubrirlas) y dejan en evidencia el mismo tipo de piedra con que están realizadas las columnas. Está formada por una base de forma circular, moderna, luego por un pedestal compuesto por una piedra rectangular también nueva y finalmente por una base muy ornamentada que continúa en una columna del mismo tipo. Encima hay una pileta cuadrada con figuras en sus cuatro ángulos que tienen agujeros para la salida del agua y rostros en relieve destruidos. En el centro hay un pequeño tramo de columna con la misma talla que la inferior, que muestra que se trataba de una estructura más grande. La piedra inferior es moderna, tiene claramente las marcas del tallado con un instrumento muy técnico y de varias puntas, que hasta puede haber sido mecánico. No tiene intención de copiar el resto y se puede ver un reborde plano que marca la diferencia con las demás.

Sobre esta fuente han circulado distintas informaciones. Por un lado, el propio Schiaffino escribió que la compró (“una pequeña fuente”) como parte del conjunto y eso es evidente, ya que posee una decoración similar a las columnas tanto en los entrelaces del fuste como en los animales de los ángulos y en la superficie curva de la fuente. Forma una unidad con el resto del hemisiciclo, el tallista fue el mismo y no puede ser evaluada sino como unidad.



Detalle ampliado de una foto de la inauguración en que se alcanza a observar la fuente completa. (Colección particular).



La fuente después de su rotura antes de 1910. El remate superior está aún al pie y hay fragmentos dispersos. (Colección particular).



Vista de la fuente con su ornamentación y el fragmento restante superior. (Fotografía Patricia Frazzi).

La fuente es confusa para interpretar. El hecho de que todo el conjunto sea de la misma mano y la poca variabilidad de los motivos, el que esté trabajada de la misma manera y con los mismos detalles en toda su superficie, y que eso sea igual a las columnas es algo que debió despertar sospechas a un experto.

Si vemos las imágenes de su inauguración o poco después de 1907, sea en las numerosas postales y fotografías existentes o en las *Memorias de la Municipalidad*, la fuente tenía tres niveles y un remate florido, era extremadamente alta y lo que vemos hoy es solo el fragmento inferior.³²

³² *Memoria de la Intendencia Municipal op. cit.*, (1910).



*La fuente en su estado actual.
(Fotografía Patricia Frazzi).*

Cuándo se rompió o quién lo hizo, son datos que desconocemos. Las fotos viejas como las del Archivo General de la Nación, sin fechas, muestran que debía estar ya rota muy poco después de inaugurada. Antes de 1910 hay fragmentos caídos al pie e, incluso, uno en el agua y es muy posible que los demás ya estuvieran en el fondo del lago. No hay duda de que los tres fragmentos de columna que están hoy en el piso eran parte de la fuente y fueron colocados en fecha reciente.

Es imposible saber si todo ese enorme conjunto de una fuente digna de Hollywood estaba tallado, pero así parecen indicarlo los fragmentos. En ese caso, no habría otra sentencia para el conjunto: se trataba de un tallado

del momento, con o sin ánimo de falsificar, pero que era todo moderno cuando fue hecho y comprado. No puede haber existido en la antigüedad.

Cabe igualmente hacer una pregunta ¿lo comprado era menor y a alguien se le ocurrió hacerla más grande al instalarla? Puede ser, pero la llevaron a una altura absurda que no duró más que una tormenta. Aunque los dos fragmentos de columnas que hay en el piso y que son de piedra parecen mostrar que esta última hipótesis no tiene posibilidad alguna, hay solo uno que es copia.

Esta fuente, su forma y altura no encuadran en la historia del arte, incluso suponiendo que la hayan agrandado aquí. No hay algo siquiera similar; no creemos que pudiera existir ni en los cuentos de *Las mil y una noches*, difundidos en esos días. Es lo que le da menos seriedad al conjunto y es impensable que no haya sido tallado por las mismas manos que las columnas por la similitud del material y la manufactura.

En resumen: la fuente original es lo que pone en duda el conjunto, exceptuando lo que a simple vista es indudablemente nuevo; incluso sin buenas fotos de su estado original, no hay dudas de que es una obra imaginaria, tanto cuando estaba entera como ahora. Y como es similar a las columnas, todo nos impulsa a asumir que el conjunto debe ponerse en duda. Si vino de Europa, sí es básicamente de piedra tallada a mano, pero ¿es antigua?

Análisis de la situación y valoración del conjunto

En forma sucinta y después de todo lo dicho, las columnas (menos una), sus capiteles y basas, y la fuente completa son de piedra, talladas a mano y, según Schiaffino, provienen del norte del Adriático y fueron compradas en 1906, lo que parece confirmarse de acuerdo con este estudio. Solo investigaciones muy específicas permitirían saber si se trata de una falsificación hecha en el norte de Italia o en España a principios del siglo XX para ser vendida a quienes pululaban adquiriendo antigüedades. El resto, es decir la columna central que ya hemos analizado, una columna menor en el piso, el arquitebe y el basamento son de 1907, de ladrillos y hormigón armado.

La fuente, hoy fragmentada y perdida en su mayor parte, es de piedra, tallada y del mismo material y, posiblemente, por la misma persona que hizo las columnas, por lo tanto es de la misma procedencia. Lo no creíble del conjunto es que sea antiguo. De hecho, resulta imposible que la fuente lo sea. Para salvar ese escollo, podría especularse que Schiaffino trajo, como dijo, “una fuente pequeña” que fue “aumentada” por los funcionarios municipales de turno. Pero creo que esa frase fue dicha para minimizar el problema que vislumbraba, obviamente creyendo que lo que compró era auténtico y antiguo.

Resulta imposible dar un veredicto definitivo, primero porque esto no es la Justicia con sus fallos terminantes. Pero es viable decir que son columnas hechas en el siglo XX para su venta a los coleccionistas y compradores de antigüedades, copiadas a mano de algún ejemplo que desconocemos por buenos tallistas locales, y de gran calidad en su trabajo. Quizás fuese hecho a partir de ejemplos publicados como los marfiles citados, lo que era una norma habitual. ¿Se trata entonces de un rejunte de partes? Es decir que capiteles, basas y columnas sean diferentes en su origen y fueron ajustados para formar un conjunto; es muy probable. Pero ¿y la fuente?: no hay forma de explicarla.

En síntesis y asumiendo todas las dudas, consideramos que:

1. El basamento, el arquitrabe, un fragmento de columna en el piso y la tercera columna del *Pórtico* son de cemento y de 1907.
2. Los capiteles y basas son antiguos (salvo los de la columna moderna), quizás del siglo VIII.
3. Las columnas (salvo la moderna) fueron talladas en piedra, a inicios del siglo XX, por excelentes artesanos que copiaron las formas de modelos inspirados en España de los siglos VIII al X.
4. La fuente, tanto lo que queda como lo que se cayó, tiene el mismo origen que los fustes de las columnas: inicios del siglo XX.

La fuente fue lo que delató si la intención fue la de falsificar, ya que exageraron hasta construir algo de improbable existencia. Puede ser que quienes la tallaron lo hicieron como arquitectura de su propio presente

sin imaginar que alguien pudiese comprarlo como antiguo, eso ha sido muy común: anticuarios que encuentran cosas hechas con técnicas y motivos antiguos pero sin ánimo de engañar y las hacen pasar por verdaderamente antiguas. Los artesanos trabajan generalmente siguiendo patrones antiguos y los anticuarios las compraban a precio vil para luego venderlas en el mercado internacional.

De todas formas siguen faltando explicaciones para los balcones, para la fuente “pequeña” ya que era gigantesca y establecer cómo pudo comprar algo así con su nivel de conocimiento.

En ese caso, nos cabe pensar que Schiaffino al llegar aquí entendió los alcances del problema en que se había metido, tanto él como el Gobierno de la Ciudad para el cual había comprado esto, ya que podía ser acusado de tráfico de antigüedades entre países. Y eso lo llevó a no armar el conjunto durante años y finalmente erigirlo en un sitio donde pasaba desapercibido entre tantos pabellones exóticos.

Más allá del ejercicio hecho para tratar de determinar la filiación cultural y la cronología de este conjunto, su importancia es indudable: por ser de piedra importada tallada y que al menos en parte es antigua, y porque lo nuevo tiene ya más de un siglo de historia dentro del Zoológico. También por acompañar y ser parte inherente a todo ese conjunto excepcional de paisaje asociado con la arquitectura pintoresca del Zoológico, única en la Ciudad como proyecto cultural, en su homogeneidad y calidad.

Algunas consideraciones sobre el traslado y uso de obras del pasado

En 1906 en nuestro país todavía no existía el concepto de patrimonio o se lo aplicaba para algunos casos. Por eso no fue mal visto que el Municipio encargara hacer lo mismo que hacía el Estado nacional y los particulares, es decir comprar antigüedades en el exterior, traerlas

y exhibirlas.³³ Se estaban sacando ruinas de Italia para exportarlas a nombre de un país con total impunidad y el problema era que algunos de los países europeos como Gran Bretaña y Francia, incluso la misma Italia, ya tenían legislación proteccionista al igual que algunos países de América Latina. Ese fue un gran error de Schiaffino; el resto de la comisión compraba arte plástico y esculturas, no ruinas. Es decir, lo que se hizo podía haber sido considerado como un delito internacional, dejando expuesto a Schiaffino frente a un grave problema.

En la Argentina no solo no había protección alguna y nuestras clases dirigentes no acordaban con eso, sino que la idea imperante de participar de la historia universal –la de Europa Occidental– era tan fuerte que impuso el criterio de que tener objetos de ese pasado era ser parte de él. Traer fragmentos de Roma, Grecia o Egipto era sentirse parte de ese mundo ajeno aunque realmente no se pertenecía a él. Fue parte de la construcción de una nación que necesitaba un pasado homogéneo y al mismo tiempo universal.

Superada la etapa darwiniana del “hombre primitivo” con la *Conquista del Desierto*, nada mejor que traer parte de las antiguas ruinas que demostraban fehacientemente que ya éramos parte del mundo civilizado y moderno. No era un hecho aislado, era parte del proceso por el cual palacios, esculturas, cuadros y toda obra de arte era, intentaba ser o parecer, de origen europeo.³⁴ La historia demostró que no fue así, pero ese es otro tema. No había dudas de que una comisión de ornato formada en el gobierno de Roca, quien se ocupó de exterminar la población originaria, imaginaba la decoración artística con la compra en Europa de obras modernas o el impulso local del arte europeizante, y no por el rescate arqueológico o la restauración de los cientos de iglesias y edificios coloniales; eso era para los museos, era algo superado, una etapa cumplida en la evolución darwiniana. Otra cosa era la tradición que los historiadores estaban construyendo que emanaba

33 Daniel Schávelzon, *Mejor olvidar: La conservación del patrimonio cultural argentino*, Buenos Aires, Deloscuatrovientos, 2008.

34 Daniel Schávelzon, *El expolio del arte en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

de Egipto y Babilonia, pasaba por Creta y llegaba a Grecia, luego a Roma y Bizancio, de la que era la heredera superior la cultura de Occidente.

Hoy sabemos que esa historia no existió nunca, al menos de esa manera, ni que Europa Occidental era la heredera directa por designio divino de la tradición latina, oriental y finalmente aria, pero esta es una conclusión de nuestra época y no de aquellos tiempos.

La *ruina* es una construcción cultural. Siempre, desde que el hombre existe como tal, hubo relictos del pasado dispersos por el paisaje; se los podía ver o no, se les podía dar o no importancia. Pero existir es parte de la naturaleza misma del hombre, en cambio la connotación que se le da constituye otra cuestión, es cultural y cambiante.³⁵ Cada época ha connotado las ruinas anteriores con cargas simbólicas diferentes: positivas, negativas, románticas, incitadoras de destrucción o de restauración, de uso o abandono. Para el paisajismo inglés del siglo XVII los relictos antiguos no fueron iguales que en el siglo XVIII, casi tuvieron un sentido inverso en la medida en que eran la oposición del arte y la naturaleza. En Francia, los conflictos que se desataron no fueron menores.³⁶ En el siglo XIX, del que es heredero este conjunto que analizamos, las cosas fueron muy diferentes: desde la decisión de la compra hasta su forma de colocación en el escenario del Zoológico, el acto de traerlo hasta la elección del tema conforman historias diferentes a las del paisajismo europeo anterior al positivismo.

Dijimos que poco antes de 1906 ya se estaban construyendo en la Ciudad ruinas falsas, castillos de fantasía, grutas y cascadas de cemento, paisajes insólitos, inusitados y románticos para el nuevo *flanneur* porteño, pero era muy diferente a traer desde Europa un fragmento material del pasado que implicaba una interpretación de la historia y de su apropiación. Quizás para Clemente Onelli, fanático del clasicismo, quien hizo construir edificios neorromanos, la diferencia no era tan grande, pero sin duda para Schiaffino sí lo era, y por eso se tomó el trabajo de ir y traerlo.

35 Michel Baridon, "Ruins as a mental construct", *Journal of Garden History*, vol. 5, pp. 84-96.

36 John Hunt, *Picturesque mirrors and the ruins of the past, Gardens and the picturesque*, Cambridge, The MIT Press, 1992.



Fue una opción concreta: otros integrantes de la misma comisión de ornato compraron obras de arte moderno, y si bien él también lo hizo, compró además este conjunto y lo que lo acompañaba. Y podemos afirmar que Schiaffino conocía la legislación patrimonial italiana.³⁷

Por otra parte, la ubicación del hemiciclo en la entrada del Zoológico –que para Sonia Berjman pudo ser una idea de Carlos Thays– no parece una elección arbitraria o casual; no es una ruina dispersa entre árboles y otras construcciones, está en la entrada, enfrentando al visitante, con la parte rota hacia atrás y la completa hacia adelante, marcando bien su significado desde el ingreso mismo por un camino obligado y sin nada que lo tape. No es una decisión romántica, es una fuerte posición ante

William Turner, El palacio de Calígula, 1831, ejemplo de la ruina imaginada del siglo XVIII. Cortesía del British Museum de Londres.

37 “La misión artística del Sr. Schiaffino”, en: *La Nación*, 13 de diciembre de 1906, p. 6, col. 2-4.

Ulrico Courtois, La Gruta de Constitución (construida en 1885, demolida en 1914), ejemplo de las ruinas imaginarias en Buenos Aires. (Archivo Thays, Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico).



el presente; Thays, Onelli o quien haya tomado la decisión transformó algo que podía haber sido casual en un conjunto de observación obligada, en el símbolo mayor del conjunto. Ya no copiábamos, ahora éramos parte de ese pasado europeo, lo poseíamos, había que destacarlo. No se trataba de una gruta artificial, de los templos hindúes o las mezquitas de cemento, era un *Pórtico Bizantino* genuino o eso se creyó. Incluso por delante del *Pórtico* estaba el aljibe o fuente de mármol –justo en la entrada–, también traído por Schiaffino y que rápidamente desapareció. No parece casual que ese mismo año llegara desde Roma, por adelantado, un fragmento de foro romano (un dintel tallado) que era parte del obsequio para el Centenario, y se lo colocó como piedra basal del Monumento a Colón en donde permanece: se unían los dos mundos a través de un objeto material de la antigüedad clásica.

Pero por ese mismo movimiento internacional de antigüedades, las falsificaciones o los “ajustes” de fragmentos de un lugar u otro eran algo habitual. Hasta un gran coleccionista como William Hearst, quien compraba



Las ruinas reconstruidas: copia erróneamente identificada como del Templo de Vesta de Roma, hecho por Clemente Onelli para lactario. (Fotografía Patricia Frazzi).

objetos por millones que analizaba exhaustivamente y los obtenía de los principales proveedores del rubro, tuvo sus falsos españoles. Eran los años del masivo *Spanish Revival Style* y había que mantener el mercado bien provisionado incluso llevando a otros anticuarios objetos hechos allí para su venta. Es más, tanto en Italia como en España –y tantos otros lugares–, hubo importantes expertos en arte, gente seria e interesada en el patrimonio de su país, pero que separaban de sus colecciones institucionales lo que no creían de gran valor y lo vendían para adquirir piezas mejores. Hoy parece insólito, pero Juan Facundo Riaño, director de Instrucción Pública de España que llegó a ser ministro en su rubro cultural en 1888, vendía colecciones cerámicas a Estados Unidos.³⁸ No era algo considerado contradictorio a la luz de la destrucción y el abandono en que estaba el arte, especialmente en España, y para lo que no era posible imaginar un futuro mejor.

³⁸ La bibliografía sobre el tema del expolio del arte español es monumental; como libro reciente que trae una amplia introducción al tema y a lo publicado sugerimos a Merino Cáceres y Martínez Ruiz, *op. cit.*

Se han traído a la Argentina muchas veces, legal o ilegalmente, obras de arte de otros países para engalanar propiedades privadas o museos. Por lo general, se trataba de cuadros, esculturas, tapices, platería, colecciones diversas, con el conocimiento o no de que lo que se hacía era incorrecto e ilegal; a pocos les importaba. Pero la acción era diferente cuando la realizaba el director del Museo Nacional y un hombre con la formación de Schiaffino. Es probable que por eso se ocupó de cambiar tres veces el origen de las columnas, puesto que no podía decir que eran italianas –si es que lo eran–, ya que podría ser considerado por ese país como un robo a su patrimonio. Cuando en 1906 Italia envió un fragmento de arquitrabe de Roma como obsequio para colocarse en el museo que se hizo dentro del basamento del Monumento a Colón, obra de Arnaldo Zocchi, y que permanece en el ahora nuevo jardín de la Casa Rosada, fue un evento internacional.³⁹ En 1906 ya no se jugaba con llevarse monumentos entre autoridades de ciudades o países, aunque es cierto que sí se lo hacía de contrabando. Los particulares eran otro mundo y Estados Unidos tiene sus *Cloisters* airosos o sus colecciones gigantescas en el Metropolitan Museum, o la imponente e interminable colección de la Hispanic Society, todo traído desde España en esa época. El British Museum, el Louvre o el Museo de Berlín están inundados de monumentos y objetos traídos desde todo el mundo, pero en otros tiempos, en los de la Venus de Milo, de la Victoria de Samotracia o los mármoles del Partenón, incluso los obeliscos egipcios, todo movido en el siglo XVIII, no en el XX.⁴⁰ Nuestro actual Museo de Arte Decorativo fue la residencia de un poderoso político chileno que también trajo de Francia columnas, artesonados y la chimenea, entre tantas otras cosas.

Lo que hizo Schiaffino fue una jugada de alto riesgo ya que la ley patrimonial italiana tenía por ese entonces cuatro años y él era un

39 Adriana Van Deurs y Marcelo Renard, *Estudios e investigaciones de Teoría e Historia de las Artes*, vol. 5, pp. 89-98, Buenos Aires, 1994. Describe el museo aunque no detalla el objeto central.

40 Eva Schulz, "Notes on the history of collecting and of museums", *Journal of the History of Collections*, vol. 2, N° 2, pp. 205-218, 1990; Oliver Impey y Arthur Macgregor (editores), *The origins of museums*, Oxford, Warendon Press, 1985.

enviado oficial, por eso fue conveniente mostrar el conjunto con un origen difuso, sin nombre de anticuario, como comprado fuera de Italia, o justo en la frontera, como algo indefinido sobre lo que era mejor no hablar mucho.⁴¹ Por supuesto que todos los grandes museos del mundo se hicieron de esa forma, el problema es que lo hicieron en otros tiempos y esto era obra de un Estado reconocido (la Ciudad de Buenos Aires) que adquiriría bienes para instalar en su espacio público. Quizás por eso Schiaffino escribió sobre las pinturas y esculturas modernas que compró, y las de los otros miembros de la Comisión, pero sobre el tema de los monumentos no quedó un papel publicado. Reconocer que las columnas de mármol rosa eran de Verona y que habían sido sacadas de una iglesia, por más que estuviera “en ruinas” como escribió Schiaffino, hubiese sido algo difícil de desdecir frente a un problema. Del Partenón también se llevaron los relieves a Londres y estaba en ruinas un siglo antes, pero aún siguen los conflictos y los griegos no dejan de reivindicarlos como parte de su patrimonio.

El Retablo de Santa Ana de 1503, comprado por Enrique Larreta en 1912 a un anticuario parisino aún sigue en juicio pese a estar en el Museo Larreta, ya desde hace un siglo. Fue sacado de una iglesia de Burgos, España, contra las leyes que lo prohibían; fue un hecho denunciado muchas veces y España no renuncia a sus derechos patrimoniales y frente al escándalo internacional que significa, nuestro país no ha hecho nada al respecto nunca.⁴² El Museo Isaac Fernández Blanco, lugar de excepción en Buenos Aires, reúne una importante serie de objetos de plata de iglesias de Perú y Bolivia que también salieron contra la legislación vigente aunque ha pasado casi un siglo.

Resulta anecdótico un detalle curioso que nos muestra cómo se veía el mundo en esos años: precisamente el director del Zoológico cuando

41 La primera ley italiana sobre el control del patrimonio artístico y cultural es de 1902, fue ampliada en 1909. Es decir casi simultánea a las compras de Schiaffino.

42 Francisco Corti, *El Retablo de Santa Ana*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1996.



Fragmento del Foro de Roma enviado como regalo para el primer Centenario (1910) y abandonado dentro del Monumento a Colón tras la Casa Rosada.

decidió comprar este *Pórtico*, Eduardo Ladislao Holmberg escribió en 1913 un libro que permaneció inédito durante casi un siglo. Bajo el curioso nombre *Olimpio Pitango de Monalia*, describe una fantasía acerca de una isla en Sudamérica en la que suceden muchas cosas.⁴³ Se trata de una obvia analogía sobre la Argentina y su aislamiento; describe un lugar paradisíaco, sin historia ni cultura, donde por influencias externas se inicia un proceso que permite inventar lo que no se tiene. Así se van a descubrir héroes militares y políticos que nunca existieron, se escribirán los documentos probatorios precisos, se encontrarán ruinas y estatuas nunca buscadas y aparecerá todo lo que fuera necesario: alguien lo falsificaría y los demás estarían dispuestos a aceptarlo. Efectivamente, eso fue lo que pasó en esa isla: encontraron los monumentos que nunca habían buscado y gracias a “aplicar los procedimientos maravillosos de la plástica moderna a la ejecución de monumentos”, tuvieron sus ruinas, hasta estatuas y cuadros que superaban a Rembrandt o Rafael. “Si carecemos de próceres, los inventaremos como lo han hecho otros y como los pueblos más sugestionables que los individuos, los pueblos acabarán por convenirse de que tienen próceres.”⁴⁴ Análogamente tuvieron sus ruinas: “se descubrirán las ruinas que todos los países civilizados han descubierto, menos nosotros.”⁴⁵

Tengamos en cuenta que para esa generación la ruina imaginaria tenía valor como realidad material –valga el supuesto Templo de Vesta del Zoológico–, y que todos los productos del hombre entraban en la categoría de mercancía; los anticuarios vendían tanto cuadros como iglesias, por ejemplo “el Hotel Drouot, fosa común donde vienen a parar despojos de ruinas, colecciones y recuerdos de los muertos” tal como decía un crítico local en 1897.⁴⁶ Schiaffino veía con agrado la postura de Estados Unidos que consideraba que todo se podía comprar y vender si se tenía el dinero para hacerlo, y sirvió de intermediario para comprar muchas colecciones

⁴³ Eduardo L. Holmberg, (1994.), *op. cit.*

⁴⁴ Ídem, p. 83.

⁴⁵ Ídem, p. 84.

⁴⁶ Baldasarre (2006), *op. cit.* p. 106.

incluso trabajando de manera directa para grandes coleccionistas privados durante años. Comprar lo más significativo de cada época posterior al Renacimiento conformaba el deseo de todo coleccionista aunque no siempre era factible; la antigüedad clásica llegó después pero también entró en la lid, sin embargo la cuestión era mucho más compleja. Así llegaron más tarde, y por donación, al Museo Nacional de Bellas Artes obras de Flandes del siglo XVII, españolas de todos los tiempos y francesas del XVIII de enorme valor.

Nos queda claro que la competencia y los intentos por alcanzar el nivel de los zoológicos europeos en esa época eran feroces ya que los fondos disponibles para los europeos eran enormes, su significación cultural era importante y las peleas de Sarmiento están en ese nivel.

Apropiarse de un fragmento del pasado europeo no se trataba de compartir una tradición, constituía lo que hoy sigue siendo: un saqueo. Pero el conjunto que nos ocupa es hoy un patrimonio histórico, aunque haya sido comprado de buena o mala fe y se trate de una copia o un rejunte, ya no importa. Ahora es parte integral de nuestra historia.

Para redondear estos conceptos pensemos que la fuente que trajo Schiaffino y que fue puesta justo en la entrada, desapareció en un par de años y jamás se encontró explicación alguna. De las columnas de mármol nada se supo nunca. Es decir, nos robaron lo que nosotros habíamos saqueado, lo que resulta una paradoja interesante.

Onelli escribió:

En los últimos días del año (1909) se ha colocado frente a la entrada, por la avenida Alvear (hoy Libertador), una fuente antigua de la época del Renacimiento, de mármol rojo de Verona y con bronce, adquirida en Venecia por el director del Museo Nacional de Bellas Artes.⁴⁷

Ese año la Municipalidad publicó orgullosa la fuente junto con las “columnas bizantinas”, pero sutilmente dice que se trata de una “reproducción”



Publicación de la Municipalidad en 1910: el Pórtico figura completo con su fuente, pero al aljibe denominado Vaso se lo señala como una “reproducción”. (Foto de: Memoria de la Intendencia Municipal de Buenos Aires, 1910).

47 Transcripción de Diego A. del Pino *op. cit.* (1975), p. 130.

¿Ya lo era? ¿Una sutil manera de no enfrentar el problema? Sería bueno preguntarse dónde está esa joya también única en América Latina si es que era auténtica, y por qué en 1910 se la ilustró en la *Memoria Municipal* como una simple copia cuando Schiaffino bien dijo que era de mármol y del Renacimiento. Podrían haberle vendido una falsificación también, pero otra cosa es que pongan que era una copia. Motivo de otra investigación.

Finalmente, si el conjunto es una mezcla poco discernible entre verdad y mentira, de rehecho, retallado, reconstruido y retocado, de un país y de otro, valen más que nunca las sabias palabras sobre el plagio (aquí entendido como “préstamo”) que le dijeron al gran músico Georg Friedrich Händel en 1739:

Tomar formas prestadas es legal, pero hay que devolver todo con intereses, es decir que hay que componer y elaborar las imitaciones de tal forma que adquieran una imagen más bella, aún mejor que de donde se las tomó.⁴⁸

Quizás en este caso se ha cumplido esa sutil queja que se hicieron entre músicos famosos: cualquiera haya sido su origen, el *Pórtico Bizantino* hoy es un conjunto de inigualable fuerza estética, histórica y cultural que engalana la Ciudad.

Una hipótesis sobre el origen de la forma de hemiciclo para el *Pórtico Bizantino*

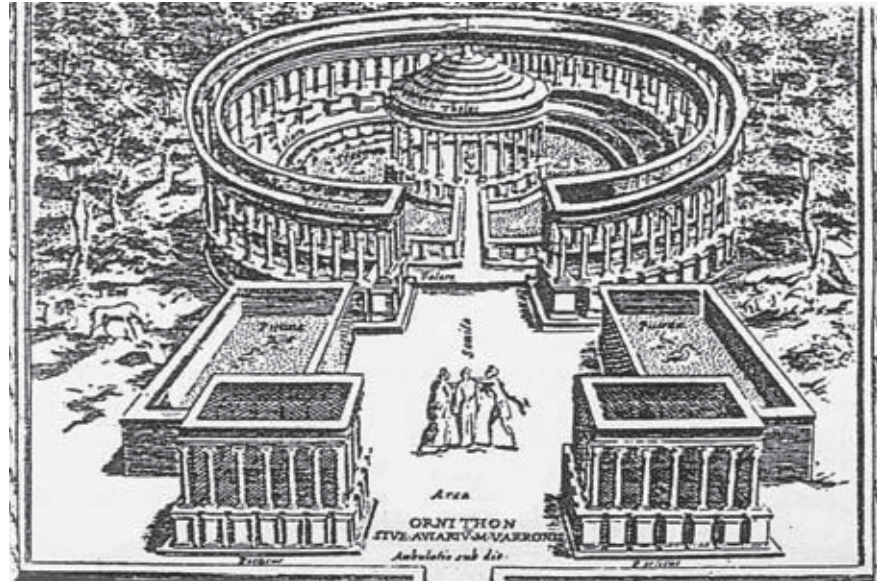
Una hipótesis final: ¿de dónde sacó Schiaffino la idea de poner estas columnas en forma de semicírculo (hemiciclo) roto, y luego Onelli les puso un arquivado o dintel horizontal en lugar de arcos, el basamento y la falta de cierre del conjunto con la fuente en el centro? Pudo haber tomado mil formas pero se optó por esta. Ambos eran intelectuales que conocían la historia europea y sus monumentos. Es obvio que estructuras circulares

⁴⁸ Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Christian Herold, Hamburgo, 1739, pág. 131.



Estado actual del conjunto en situación casi terminal (2012). (Fotografía Patricia Frazzi).

El Ornithon de Marco Varrón, para criar peces y pájaros en su jardín hacia el año 50 aC, según un grabado de 1559. (Foto de Miguel Aníbarro, 2002).



hubo muchas, pero todo nos lleva a suponer que esto venía del Adriático, y ellos creían culturalmente que eran parte de Bizancio. Nuestra hipótesis, aunque lábil, nos lleva a recordar un caso especial en la historia del paisajismo y la arquitectura romana: el hemiciclo de Verrón, más conocido como el *ornithon* (pajarera) diseñada para una propiedad semiurbana en Casino, Italia, para pájaros y peces, un zoológico al fin.⁴⁹

El *ornithon* era una construcción circular, un *tholos* de columnas con pequeño basamento y arquitrabe, vacío por dentro con una fuente en el centro. Por afuera había, tras unos metros, otra columnata aislada doble, también de arquitrabe y todo tenía una entrada con muros salientes, continuidad del basamento del *tholos* central a cuyos lados había sendos acuarios y pajareras.

⁴⁹ Marco Terencio Varrón, *Rerum Rusticarum Libri III*, edición de Juan Cubero, Junta de Andalucía, Sevilla, 2010; Miguel A. Aníbarro, *La construcción del jardín clásico, teoría, composición y tipos*, Alkal Ediciones, Madrid, 2002, pag. 22.

Creemos que fue esta imagen y no otros edificios existentes –esta es literaria traducida en la antigüedad al papel–, ya que por cierto hay otros casos que se asemejan: la Villa Borghese tenía una exedra en su acceso, pero era rehundida en el terreno y con arcos encima. Y las construcciones redondas desde los *tholos* griegos como el de Policeto en Epidauro o el Philepeo en Olimpia, que tenían un muro portante central con columnas adentro y afuera, hasta el mismo Panteón de Roma, son realmente diferentes. En los siglos XV y XVI también hubo estructuras chicas circulares, por ejemplo el templo de San Pietro in Montorio, pero en nada coinciden. ¿Llegaron los que lo hicieron a través de las reediciones de los tratadistas clásicos como Alberti al caso de Varrón? Desconocemos la respuesta, pero su forma, su uso, la asociación con los animales y plantas y su clasicismo romano lavado por el Renacimiento lo hacen un antecedente posible de la decisión adoptada localmente.

Agradecimientos

A Patricia Corsani sin cuyo conocimiento sobre Schiaffino hubiese sido imposible este estudio. También gracias a Sonia Berjman, María del Carmen Magaz, Yamile García, Ricardo Orsini y Horacio Padula. A Patricia Frazzi le debo la mayor parte de las fotografías actuales; gracias al personal del Jardín Zoológico que facilitó mis visitas y a la biblioteca del Instituto de Arte Americano Mario J. Buschiazzo.

*Esta tirada de 1.000 ejemplares se terminó de imprimir
en el mes de diciembre de 2013
en Arcángel Maggio, Lafayette 1695,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.*

UNA PUBLICACIÓN DE



Bolívar 466, Montserrat (C1066AAJ), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
Tel. (54-11) 4339 1900 / dgpeih@buenosaires.gob.ar