

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

## **“Antiguos panoramas. La ciudad de Córdoba vista una y otra vez”.**

BONDONE Tomás Ezequiel.

Cita:

BONDONE Tomás Ezequiel (2013). *“Antiguos panoramas. La ciudad de Córdoba vista una y otra vez”*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/998>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## **XIV Jornadas Interescuelas – Departamentos de Historia**

**Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras**

**Universidad Nacional de Cuyo**

**2 al 5 de octubre de 2013**

**Mesa 116** *La cultura visual como problema histórico: una reflexión sobre representaciones y producción de imágenes. Argentina - siglo. XIX*

**Coordinadoras:** Dra. **Sandra M. Szir** (UBA / UNTREF / UNSAM), Dra. **Maria Lía Munilla Lacasa** (Universidad de San Andrés)

**Título de la ponencia:** “Antiguos panoramas. La ciudad de Córdoba vista una y otra vez”

**Autor:** Prof. Mgter. Bondone, Tomás Ezequiel

**Pertenencia Institucional:** Museo Superior de Bellas Artes *Evita* – Palacio Ferreyra

**DNI N°:** 16.838.797

**Dirección de correo electrónico:** bondonetomas2@gmail.com

## ***ANTIGUOS PANORAMAS***

### **La ciudad de Córdoba vista una y otra vez**

El 29 de octubre de 1895 los cordobeses leyeron en el diario local *El Interior* la noticia sobre la exhibición de “una vista de la ciudad” en la céntrica vidriera de Casa Bobone. Realizada hacia fines del siglo XIX por el pintor italiano Honorio Mossi (1861 – 1943), la obra comentada lleva como título “Córdoba en el año 1895” (IMAGEN 1). Esta “vista” de la ciudad es un óleo sobre lienzo de formato intencionadamente apaisado, con 50 centímetros de alto por 195 de largo, que integra el acervo patrimonial del gobierno de la Provincia de Córdoba y actualmente se exhibe en forma permanente en el Museo de Bellas Artes *Evita* – Palacio Ferreyra de la ciudad de Córdoba. Este antiguo y hoy ya consagrado “artefacto visual”<sup>1</sup>, es el punto de partida de nuestro relato. Una obra legitimada por casi todos los segmentos de públicos, ya que en efecto ha sido vista, reconocida, citada y largamente reproducida en el contexto regional. De alguna manera el grado de institucionalidad que le cabe está determinado por su propia historia, ya que a pocos años de haberse realizado y luego de su exposición en escaparates comerciales céntricos, la pintura pasó a formar parte de una colección oficial. En este sentido deberíamos indagar en la biografía del artífice productor<sup>2</sup> para identificar ciertos datos que lo posicionan de una manera singular dentro de la trama social y el incipiente circuito del arte en la ciudad. Honorio Mossi nació en Cambiano en la región del Piamonte, Italia, el 14 de marzo de 1861 y muy joven evidenció sus dotes artísticos. Estudió en Turín dentro de la Academia Albertina delle Belle Arti, institución con una larga trayectoria, descendiente de la Regia Academia di Belli Arti fundada en 1778, y a su vez heredera de la Università dei Pittori, Scultori e Architetti, que data del siglo XVII. Sus habilidades como pintor de vistas urbanas las había asimilado indudablemente dentro de su trayecto formativo como alumno de la Academia Albertina en la cual tomó clases con reconocidos maestros, como Crecentino Caselli (1849 – 1932) quien le transmitió los conocimientos del tema. En efecto, Caselli era un reputado ingeniero y arquitecto, nombrado profesor ordinario de arquitectura en la Academia en 1881, desempeñándose además como proyectista y constructor de distintos edificios

---

<sup>1</sup> El uso de este término proviene de los denominados *estudios culturales* y designa a un objeto realizado por el hombre, de cualquier dimensión o escala, capaz de brindar información sobre la cultura de su creador y/o usuarios. Los investigadores de los estudios culturales han demostrado interés en el uso de este término ya que puede abarcar significadas relaciones con ideologías, doctrinas o clases sociales Cfr. SARDAR, Ziauddin y VAN LOON, Boris: *Estudios culturales para todos*. Paidós, Barcelona, 2005 o

<sup>2</sup> Hemos seguido aquí el texto de ALTAMIRA, Luis Roberto: *Catálogo de la Exposición Homenaje a Honorio Mossi*. Córdoba, Museo de Bellas Artes Emilio A. Caraffa, 1958.

cívicos y religiosos de varias regiones italianas<sup>3</sup>. Después de recorrer diferentes sitios de su país y destacarse en la ejecución de retratos y paisajes, el joven Honorio Mossi decide viajar a Argentina. En 1889 arribó a Buenos Aires con destino a Santiago del Estero y en 1890 se radicó en Córdoba. El recién llegado, rápidamente se integró en la comunidad local ofreciendo, ese mismo año, sus servicios en los medios de prensa como “retratista al óleo, al natural y para toda clase de retratos, como también para dar clases de dibujo a domicilio”<sup>4</sup> Asimismo la prensa local da cuenta de la exhibición de sus obras distinguiéndolo como poseedor de una “elevada inspiración”, además de anunciar su activa participación en diferentes acontecimientos artísticos.<sup>5</sup>

En relación a ello, el historiador Luis Roberto Altamira pondera sus dotes como retratista y al comentar la imagen que representa a fray Reginaldo Toro señala que el óleo “de grandes dimensiones y bien compuesto es de un objetivismo superior al de cualquier cámara fotográfica alemana”<sup>6</sup> Junto al virtuosismo o habilidad de su artífice, estas apreciaciones nos induce a pensar que las imágenes configuradas a partir de la técnica de la pintura al óleo ostentaban “un aura de prestigio” Así, su remarcada objetividad se presentaba en grado superior a otros modos de captura de lo real como la fotografía, la que en aquel momento se veía con cierta desconfianza, como vernos más adelante.



IMAGEN 1- Honorio Mossi, *Córdoba en el año 1895*. Óleo sobre tela, 50 x 195 cm.

Museo de Bellas Artes *Evita* – Palacio Ferreyra.

---

<sup>3</sup> Crecentino Caselli (con la colaboración de Annibale Rigotti), es el autor del proyecto del Ayuntamiento de Cagliari, en la isla de Cerdeña, construido en 1899. Fue un importante representante del modernismo italiano, cuyas huellas son evidentes en la compleja arquitectura del edificio que abiertamente evoca los módulos aragoneses difundidos en Cerdeña, especialmente en Cagliari

<sup>4</sup> RODRÍGUEZ, Artemio: *Artes plásticas en la Córdoba del siglo XIX*, op. cit. p. 27.

<sup>5</sup> Idem, p. 30.-

<sup>6</sup> ALTAMIRA, Luis Roberto, op. cit, 1958, s/p.

### **Paisajes, vistas, panoramas**

A la manera de antiguos panoramas, esta obra debe ser catalogada dentro del género “paisaje urbano”. En este sentido es necesario comprender que lo que hoy llamamos “paisaje urbano” es sobre todo un concepto fruto de una construcción cultural. No significa meramente un lugar físico o las imágenes sobre él producidas, sino más bien puede definirse como el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos originados ante quien lo mira. Ello se elabora a partir de la estimulación que ejerce una situación concreta frente un ámbito determinado. El paisaje puede interpretarse entonces como un dinámico código de símbolos que nos habla de la cultura de su pasado, de su presente y también de su futuro. La legibilidad semiótica del paisaje, esto es, el grado de decodificación de los símbolos, puede ser más o menos compleja, pero en cualquier caso está ligada a la cultura que los produce.<sup>7</sup>

Tras una mayor precisión sobre el lenguaje de esta pintura, podríamos afirmar que la misma se encuadra dentro de una modalidad muy italiana, el *vedutismo*, una tradición iniciada en Venecia en el siglo XVIII por Canaletto, Guardi o Bellotto y en la que se inscriben numerosos pintores del siglo XIX. El *vedutismo* es un género particular que consiste en la representación *cuasi* cartográfica de panoramas urbanos con grandes perspectivas. Así, estas vistas pintadas “a vuelo de pájaro” fueron un género muy practicado en el cual se combinan modos de ver provenientes de las nuevas ciencias como la topografía o la geografía, configurando una aproximación estética para la descripción de ciudades<sup>8</sup>. Este tipo de representación naturalista, unido a la técnica de la pintura al óleo, estaba altamente legitimada en las esferas cultas del mundo occidental y su desarrollo en nuestra ciudad se verá como un procedimiento de registro visual homologado por la crítica especializada y por el público.

En Córdoba, fuera de conventos y templos religiosos y más allá de lo publicado en algunos medios de prensa, hasta los últimos años de 1880 resultó difícil poder acceder a la contemplación o apreciación de imágenes, ya que no existió un circuito sistemático y orgánicamente establecido de exhibición o difusión de artificios visuales<sup>9</sup>. Aunque hubo algunos antecedentes anteriores, recién en 1896 con la creación de la Academia de Bellas Artes de la provincia y la labor del *Ateneo* se

---

<sup>7</sup> NOGUÉ, Joan: *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p 11.

<sup>8</sup> Cfr. BONDONE, Tomás E.: “Conocer para ver. Ver para conocer. Las nuevas ciencias y el *floreamiento* de la pintura de paisaje en Córdoba” en *AVANCES*, Revista del Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Ciudad de Córdoba, N° 12, 2007 - 2008, pp. 23-35.

<sup>9</sup> Sobre la circulación y exhibición de todo tipo de imágenes en Córdoba (exposiciones, galerías de arte, establecimientos), Artemio Rodríguez nos ofrece un interesante panorama en su libro *Artes plásticas en la Córdoba del siglo XIX*. Córdoba, Dirección General de Publicaciones de la UNC, 1992.

viabilizo la circulación y consumo de imágenes provenientes de “las bellas artes”, lo que posibilitó paulatinamente un mayor grado de inclusión del público local<sup>10</sup>.

El cuadro “Córdoba en el año 1895” fue efectuado a pocos años del arribo del pintor a la ciudad, y no conocemos otros realizados dentro de este lenguaje y con estas dimensiones<sup>11</sup>, ya que, indudablemente motivado por la demanda cordobesa, Mossi debió dedicar más tiempo y atención a pintar retratos y pintura religiosa. Tampoco existe documentación fehaciente en relación a si la tela fuera realizada por encargo, situación que induce al planteo de varios interrogantes sobre su motivación.

### **Una aparición inquietante: la fotografía**

Luego de haberla conocido en una colección particular de la República Oriental del Uruguay, descubrimos en Córdoba, dentro de la colección Zelarayán, otra reproducción de la misma imagen. Se trata de una toma fotográfica copiada en papel albúmina que muestra una vista panorámica de la ciudad de Córdoba, en colores sepia, compuesta por cuatro partes desplegables, sumando una medida total de 21 x 97 centímetros. En su borde inferior, en letras de molde manuscritas, lleva la inscripción “VISTA PANORÁMICA DE LA CIUDAD DE CÓRDOBA. R. A. 1890. FOTOGRAFIA Y COMPOSICIÓN DE GUILLERMO FÜLLGRAF” Tras un minucioso análisis podemos afirmar, sin lugar a dudas, que esta fotografía es un registro anterior, a partir del cual el pintor Honorio Mossi se basó para la realización de su óleo “Córdoba en el año 1896” comentado anteriormente.

La aparición de esta inquietante fotografía se revela como un documento material excepcional portador de valiosa información, a la vez que nos propone nuevas y múltiples preguntas.<sup>12</sup>

Podría definirse entonces como una especie de “imagen fantasma” pues ni ella ni su autor se encuentran referenciados en publicaciones o repositorios vernáculos y su circulación pública ha sido, hasta lo que conocemos hoy, totalmente restringida o nula. Asimismo y aunque lo habíamos enunciado como posibilidad en algunas hipótesis anteriores, se desconocía el uso fehaciente de la fotografía como referente literal en la pintura de Mossi. ¿Habría sido encargada por el propio

---

<sup>10</sup> Es importante destacar que la institucionalización de esas imágenes en gran medida fue efectiva según el posicionamiento de sus productores, en su mayoría pertenecientes a una determinada élite, quienes participaban en una trama de sociabilidad intelectual conformada por prensa escrita, clubes, asociaciones, academias, ateneos, universidad...

<sup>11</sup> Hemos encontrado en colecciones particulares de Córdoba diversos óleos en los cuales Mossi pareciera insistir en la representación de la confrontación entre naturaleza y civilización a través de diferentes enfoques.

<sup>12</sup> En tal sentido advertimos la indudable la vocación de las imágenes para condensar aspectos de lo real o mostrarse como síntesis poderosas de procesos sociales o culturales de mediana o larga duración, competencias a las que se pueden sumar otros marcos de aproximación, como la palabra escrita.

pintor? ¿Por qué no se conoció, si no hasta la actualidad? ¿Existió un deseo de ocultamiento de la fotografía, ante su doble indudable, la pintura al óleo? En tal sentido y con la intención de buscar respuestas a estos interrogantes, junto a lo ya destacado anteriormente, debemos señalar que hacia los últimos años del siglo XIX el gran público leía mejor una pintura o un dibujo que una fotografía. Como imagen analógica de la realidad, el nuevo medio introdujo poco a poco otra forma de reconocimiento e interpretación del mundo. Es sabido que el novedoso invento fotográfico acompañó a las exploraciones y descubrimientos de la modernidad capitalista, cifrando la expansión y transformación del universo urbano, pero su adopción y acostumbramiento no fueron tan rápidos. En la década de 1890 las novedades como el automóvil, el gramófono o el avión no producían tanta impresión, incluso se los miraban a veces con desconfianza. Al imponerse en el mercado poco a poco la imagen analógica, ésta se llevaba por delante situaciones establecidas y creaba nuevos centros de poder. Como lo señala Pierre Sorlin, una invención nunca es sencillamente un método inédito que vendría a añadirse a antiguas maneras, completándolas o mejorándolas, también es una perturbación que algunos aprovechan mientras otros son sus víctimas. Baudelaire observó un futuro promisorio para la fotografía, pero también se lanzó en una carga a fondo contra esa “imagen trivial”.<sup>13</sup>



Guillermo Füllgraf. *Vista panorámica de la ciudad de Córdoba*, 1890.

Copia a la albúmina sobre papel de fibra, 21 x 97 cm. Colección Zelarayán, Córdoba.

En los años de cambio de siglo XIX al XX los diferentes aspectos de la ciudad de Córdoba fueron reflejados en una considerable cantidad de fotografías, muchas de ellas reunidas hoy en una

---

<sup>13</sup> SORLIN, Pierre: *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires, La marca, 2004, p 30. “Escritores y artistas tomaban a la fotografía, técnica apresurada, fácil de duplicar, como símbolo del enriquecimiento rápido, del mal gusto, de lo artificial y lo perecedero. Sin conocer a Baudelaire, el filósofo italiano Carlo Cattaneo manifestaba una repugnancia idéntica ante el pensamiento de que algunas mujeres prestaban su cara a esa práctica “bárbara”, a ese “arte sin arte”, p. 32.

formidable publicación de la especialista María Cristina Boixadós.<sup>14</sup> Miradas urbanas que hablan de arquitectura, costumbres y formas de vida de la sociedad intersecular, en las cuales subyace el asombro o la inspiración que motivó a cada uno de los fotógrafos, insertos en el cambio y en la modernización. Documentos tradicionalmente poco valorados y dispersos, que hoy se constituyen en una surte de “museo portátil” como lo señala la autora. Pero, ¿a quienes estaban destinadas esas imágenes?, ¿Qué identidad de relación o analogías proporcionales guardan con la pintura? ¿Qué tipos de usos se harían de ellas? Estos interrogantes nuevamente surgen cuando cotejamos la fotografía de la Colección Zelarayán con la pintura al óleo de Honorio Mossi, lo que nos induce a pensar sobre las potenciales fuerzas que las vinculan.

El fotógrafo Füllgraf se ubicó en la entonces margen norte de la ciudad, eligiendo un elevado punto de observación en el terreno para poder plasmar una amplia perspectiva de la urbe. Pero, ¿por qué el fotógrafo prefirió esta ubicación y no otra para originar una visión de la ciudad? ¿Qué fue lo que determinó esta estrategia? En este sentido es importante prestar atención a las innumerables y elocuentes crónicas escritas por diferentes viajeros. Tras su paso por la urbe, estos plasmaron sus impresiones al observar la ciudad desde lo alto, como si fuese un cuadro, tal cual lo relataba el científico alemán Hermann Burmesiter en el año 1859 tras su visita a la provincia de Córdoba:

Contemplamos la ciudad extendida a nuestros pies y admiramos su aspecto verdaderamente imponente; las calles rectas, las numerosas iglesias y capillas, las casas, en parte muy grandes, con sus patios y los importantes edificios conventuales, producían, vistos desde arriba, un efecto realmente hermoso; particularmente bonito era el panorama que se veía a la izquierda hacia un valle llano que sube por el río; al noroeste sobre la orilla opuesta, donde se encuentran las numerosas quintas de las familias pudientes de Córdoba.<sup>15</sup>

Otro relato es más sugestivo aún, al ser prácticamente contemporáneo de la fotografía, escrito en el año 1894 por un viajero alemán y publicado en el diario local *La Patria*. El cronista comparaba sus impresiones sobre la ciudad en un lapso de 20 años y así lo comentaba:

---

<sup>14</sup> BOIXADÓS, María Cristina: *Córdoba fotografiada entre 1870 y 1930. Imágenes urbanas*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2008.

<sup>15</sup> BURMEISTER, Hermann, *Viaje por los Estados del Plata. Con referencia especial a la constitución física y al estado de cultura de la República Argentina, realizado en los años 1857, 1858, 1859 y 1860*. Buenos Aires, Unión Germánica en la Argentina, 1944, Tomo Segundo, p. 70.

A principios del año 1874 visité por primera vez la ciudad de Córdoba. Con la apertura del ferrocarril central en 1869 y con la exposición industrial en 1872, abría recién al mundo y se hallaba bastante insegura en su esfera productiva. (...)

La ciudad tenía poca extensión en calles tremendamente empolvadas; sólo en iglesias era grande pues su número habría alcanzado para la población de hoy día y sin embargo se ha triplicado durante el intervalo. Pero sus numerosas cúpulas y edificios monumentales, vistas de las alturas adyacentes daban a la ciudad, un aspecto pintoresco del todo oriental.

Como se sabe, Córdoba está edificada en un valle en forma de caldera y ejerce sobre cada visitante que llega de la altura y de repente ve a la ciudad a sus pies, una impresión inolvidable, hoy más que entonces, con sus preciosas arboledas y numerosos pasos que circundan la ciudad en corona verde.<sup>16</sup>

En febrero de 1897, encontramos publicado en el diario *La Nación* de Buenos Aires un artículo en el cual leemos una atrayente descripción de la ciudad de Córdoba. Con musicalidad modernista las palabras estaban escritas por el artista porteño Eduardo Schiaffino (1858 - 1935) y presentaban una pormenorizada narración sobre su estancia de dos días en la ciudad. En muchos aspectos podemos comparar la mirada de Schiaffino con la de Füllgraf y posteriormente con la de Mossi, ya que todas estas representaciones construyen un tipo de imagen positivamente tamizada por la impresión que causa la capital vista desde lo alto. Así, aparecía ante aquellos ojos férvidos, una urbe en la que se conjuga lo viejo con lo nuevo, donde una atmósfera piadosa de cúpulas y campanarios armoniza con una ciudad colmada de chimeneas y nuevos equipamientos urbanos:

De pronto y como por arte de magia la tierra se ahonda en un valle profundo, el perfil de las colinas se recorta sobre el cielo, verdes barrancos se coronan de rancharío, un haz de chimeneas surge de improviso y Córdoba, sorprendida en su regazo muestra de golpe la ondulante arquitectura de sus diez y ocho iglesias, como improvisada floración de cúpulas y torres. Semejante arribo tiene todo el encanto de una deliciosa sorpresa.<sup>17</sup>

Desde esa posición en el terreno y de una manera similar a los relatos escritos, nuestro fotógrafo se sintió atraído por el carácter de aquella ciudad en transformación. Capturó a la vez lo nuevo y lo

---

<sup>16</sup> Citado por BOIXADÓS, op cit, p. 35

<sup>17</sup> SCHIAFFINO, Eduardo: "Impresiones argentinas. Dos días en Córdoba" en *La Nación*, Buenos Aires, 19 de febrero de 1897, p. 3, c. 4, 5 y 6. Año XXVIII – Nº 8346.

viejo, el centro histórico con sus beatas torres y cúpulas, junto a los signos del progreso como los esbeltos conductos de los establecimientos fabriles. Una trama circundada por los límites naturales que durante años ciñó a la capital: el río al este y al norte, las arcillosas barrancas al sur y el arroyo de la Cañada al oeste. Aquel “claustro encerrado entre barrancas” como lo definió Sarmiento, comenzará entonces a variar su fisonomía dotándose rápidamente con nuevos espacios urbanos, infraestructuras o medios de transporte. Dentro de unas cien manzanas céntricas acontecía el devenir de la ciudad, donde se asentaba más de la mitad de su población, censada en 1895 con 54.774 habitantes. Ellos comenzaron a experimentar los cambios producidos tras el inicio de la expansión urbanística, y es cuidadosamente ese carácter al cual apunta su cámara, identificando y reproduciendo una serie de equipamientos como el puente Juárez Celman con su balaustre metálico o el espacio verde que se observa a la derecha del encuadre, en la margen norte del río. Por entonces era el primer gran parque urbano que tuvo Córdoba, que hoy conocemos como Parque Las Heras, inaugurado en 1889 y concebido tras un nuevo concepto de ciudad<sup>18</sup> mediante la política de obras públicas de los años ochenta, que como hito urbanístico marcaba los límites entre centro y periferia<sup>19</sup>. Siguiendo la cartografía de esta idea modernizadora, el fotógrafo enfoca su lente en el eje de progreso que significaba la *Calle Ancha* o *Calle Ancha de Santo Domingo* - hoy Avenidas General Paz / Vélez Sarsfield - Esta fue la primera avenida de la ciudad, siguiendo el modelo europeo de urbanización moderno, una arteria que la jerarquizaba, abriéndola y comunicándola hacia otros horizontes. Precisamente a finales de la década de 1880 esta vía se había transformado en un paseo de aire cosmopolita, a la manera de las grandes arterias parisinas, en cuyos extremos se alzaban dos plazas dotadas con monumentos conmemorativos en piedra y bronce. Desde este privilegiado alto punto de mira hacia el sur, aparece primeramente la plaza dedicada al General José María Paz, la que había sido inaugurada en 1887 y que ostentaba una formidable escultura ecuestre realizada por el escultor francés Juan Alejandro José Falguière, rodeada por una cerca baja y algunos árboles prolijamente distribuidos a su alrededor. En el otro extremo de la avenida se alcanza a divisar la plaza dedicada a Dalmacio Vélez Sarsfield, que había sido proyectada en 1888 y la que aún no contaba con su imponente monumento, el que se inaugurará casi diez años después. A un lado y al otro del recorrido de la *Calle Ancha* pueden verse en la fotografía el tejido arquitectónico de la ciudad con importantes construcciones

---

<sup>18</sup> He planteado algunos aspectos relacionados con el sentido y los usos del modelo *parque urbano cordobés* en mi trabajo “La Academia y el paisaje en Córdoba. Ver y volver a ver” en Martínez, Juan Manuel (editor). *Arte Americano. Contextos y formas de ver. Descubre la otra mirada. Terceras Jornadas Internacionales de Historia del Arte*. Santiago de Chile, Universidad Adolfo Ibáñez, Ril Editores, 2006; pp. 177-183.

<sup>19</sup> Cfr. BOIXADOS, María Cristina: *Las tramas de una ciudad, Córdoba entre 1870 y 1895. Élite urbanizadora, infraestructura, poblamiento...* Córdoba, Ferreyra, 2000, pp. 182-186

“modernas” como el edificio donde funcionaba el Consejo de Educación, con techo de pronunciada pendiente rematado en crestería o más allá el perfil del *Gran Teatro* diseñado por el italiano Francisco Tamburini e inaugurado en 1891. Hacia el final y en el último plano de la imagen, se vislumbran los *Altos del Sud*, con sus polvorientas barrancas, justamente cuando en esos años se comenzaban a domesticar. Tras los emprendimientos de Miguel Crisol, este primer e innovador gran ensanche urbano, implicó terraplenar y amanzanar la zona sur de la ciudad para configurara la *Nueva Córdoba*.

Con las aproximaciones planteadas sobre las dos imágenes ya comentadas, uno de los objetivos que nos proponemos es esbozar una reflexión sobre las posibles tensiones y/o vinculaciones plurales entre distintos tipos de visualidades (fotografía y pintura) y sus diferentes inscripciones culturales. Tras ello, se abren una serie de cuestiones que nos invitan a pensar sobre el espesor de las imágenes, ampliando con esta última noción la de “arte”. En tal sentido advertimos su indudable vocación para condensar aspectos de lo real o mostrarse como síntesis poderosas de procesos sociales o culturales de mediana o larga duración, competencias a las que se pueden sumar otros marcos de aproximación, como la palabra escrita.

Siguiendo las conceptualizaciones de Gombrich entendemos entonces que “toda imagen sugiere algo más de lo que realmente está allí”<sup>20</sup> y es ese trabajo de exhumación lo que nos hemos intentado con nuestras “vistas panorámicas” de la ciudad de Córdoba, empresa inagotable, generadora de nuevos y constantes interrogantes.

---

<sup>20</sup> GOMBRICH, Ernst Hans Josef: *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos obre la teoría del arte*. Madrid, Debate, 2003, pp. 8.