Carla Guillermina García

Historia del Arte y Universidad

La experiencia del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas y la consolidación disciplinar de la historiografía artística en la Argentina (1946-1970)

SerieTesisdelIAA

Carla Guillermina García

Licenciada y Profesora en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA) y Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la misma institución. Investiga temas relacionados con la historia de la historiografía artística en América Latina, sus instituciones y proyectos editoriales. Obtuvo becas del CONICET, del Instituto Ibero-Americano de Berlín, e intervino en numerosos equipos de investigación sobre historiografía argentina. Participó de las compilaciones *Entre la academia y la crítica, la construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte: Argentina-siglo XX* (2017), *Una Historia para el Arte en la UBA* (2020) y en revistas especializadas nacionales e internacionales. Actualmente es becaria posdoctoral en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (UNSAM-CONICET) y se desempeña como Ayudante de Primera en la asignatura Historia de las Artes Visuales (Europa, siglos XVI-XVIII) en el Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL-UBA).

Historia del Arte y Universidad

La experiencia del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas y la consolidación disciplinar de la historiografía artística en la Argentina (1946-1970)

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Rector
Prof. Dr. Alberto Barbieri

Vicerrector
Abg. Juan Pablo Más Vélez

FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO

Decano
Arq. Guillermo Cabrera

Vicedecano
D.G. Carlos Venancio

Secretaria de Investigaciones
Dra. Arq. Rita Laura Molinos

Subsecretario de Producción en Investigaciones
Arq. Martín Encabo

Subsecretario de Gestión en Investigaciones
Dr. Arq. Damián Sanmiguel

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS "MARIO J. BUSCHIAZZO"

Director
Dr. Arq. Mario Sabugo

Directora Adjunta
Dra. Arq. Alicia Novick

Secretaria Técnica Administrativa
Bib. Ana María Sonzogni de Lang

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
AA
UBA, FADU.
Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo

TESIS DEL IAA

Institución editora
Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”

E-mail: tesisdeliaa@gmail.com

Dirección postal
Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”.
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (Universidad de Buenos Aires).
Intendente Güiraldes 2160. Ciudad Universitaria, Pabellón III, Piso 4°
C1428EGA - Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
Tel.: (+54 11) 5285 9299

Dirección web
www.iaa.fadu.uba.ar

Tesis del IAA digital
www.iaa.fadu.uba.ar/?page_id=9688

Director de la serie Tesis del IAA
Dr. Arq. Mario Sabugo

Editores
Mg. Arq. David Dal Castello
Mg. Guillermina Zanzottera

Comité científico
Dra. Arq. Bibiana Cicutti (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)
Dra. Verónica Devalle (IAA, Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Dra. Ana Esteban Maluenda (Universidad Politécnica de Madrid, España)
Dra. Arq. Rita Laura Molinos (IAA, Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Arq. Fernando Gandolfi (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Mg. Arq. Julieta Perrotti Poggio (IAA, Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Dra. Marina Garone Gravier (Universidad Nacional Autónoma de México, México)
Arq. Jorge Francisco Liernur (Universidad Torcuato Di Tella, Argentina)
Dr. Arq. Mario Sabugo (IAA, Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Dra. Arq. Ruth Verde Zein (Universidad Presbiteriana Mackenzie, San Pablo, Brasil)

Corrección de textos
Aixa Rava

Coordinador de Medios
Arq. Eduardo Rodríguez Leirado

Diseño gráfico
D.G. Laura Corti

Diagramación
D.G. Vanina Farias

Carla Guillermina García
Historia del Arte y Universidad. La experiencia del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas y la consolidación disciplinar de la historiografía artística en la Argentina (1946-1970) / Carla Guillermina García; dirigido por Mario Sebastián Sabugo; editado por David Dal Castello; Guillermina Zanzottera. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Fac. de Arq. Diseño y Urbanismo. Inst. de Arte Americano e Inv. Estéticas Mario J. Buschiazzo, 2020.
310 p. ; 20 x 14 cm. - (Serie Tesis del IAA / Sabugo, Mario Sebastián)
ISBN 978-950-29-1881-5
1. Arquitectura. 2. Urbanismo. 3. Historia. I. Sabugo, Mario Sebastián, dir. II. Dal Castello, David, ed. III. Zanzottera, Guillermina, ed. IV. Título.
CDD 725.11

ISBN 978-950-29-1881-5
Archivo Digital: descarga y online. ISBN 978-950-29-1882-2

Texto recibido: 28 de octubre de 2019 / Texto aceptado: 1 de julio de 2020

Imagen de portada: Isologotipo del Instituto de Arte Americano que figura en el primer número de la Revista Anales.

Impreso en Argentina en el 2020

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723.
Todos los derechos quedan reservados.

Tesis del IAA es una publicación científica arbitrada.
La colección se compone de textos originados en tesis de maestría y doctorado defendidas y aprobadas por los investigadores del IAA. Los manuscritos se someten a un proceso de revisión interna a cargo del Comité Editorial y a una evaluación externa por medio de un sistema de arbitraje a doble ciego, que garantizan el cumplimiento de los estándares científicos. Los libros que integran la serie *Tesis del IAA* se editan en papel y, simultáneamente, en formato digital mediante la plataforma *Open Monograph Press* (OMP), de acceso abierto, libre y gratuito, bajo un licenciado *Creative Commons Attribution License* (CC BY-NC-ND 4.0).

Las opiniones vertidas en los libros de la serie *Tesis del IAA* son responsabilidad de los autores, que también son responsables de contar con los derechos y/o autorizaciones correspondientes respecto de todo el material entregado para su publicación y difusión, ya sea texto, fotografías, dibujos, gráficos, croquis y/o diseños.

Los autores ceden sus derechos al Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”, en tanto la serie *Tesis del IAA* no asumirá responsabilidad alguna en aspectos vinculados a reclamaciones de derechos planteados por otras publicaciones. El material publicado en *Tesis del IAA* podrá ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original.

Carla Guillermina García

Historia del Arte y Universidad

La experiencia del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas y la consolidación disciplinar de la historiografía artística en la Argentina (1946-1970)

Serie**Tesis**del**IAA**

2020

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS 9

PRÓLOGO 11

ABREVIATURAS 13

INTRODUCCIÓN 15
El IAA y la historiografía argentina 19
Comentarios teórico-metodológicos 26

CAPÍTULO 1
MARIO J. BUSCHIAZZO Y LA DEFINICIÓN DE UN PERFIL DE ESPECIALISTA A PARTIR DE SUS TRAYECTORIAS PROFESIONALES (1937-1946) 37
1.1 Toussaint, Buschiazzo y el Instituto Americano de Arte . . 49
1.2 Espacios oficiales del patrimonio 53
1.3 La Universidad: Buenos Aires y los Estados Unidos 67
1.4 España y la consolidación de redes profesionales 77

CAPÍTULO 2
LA CREACIÓN DEL IAA EN LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES: LA CONFORMACIÓN DE UN DISCURSO DISCIPLINAR 89
2.1 Presentación de un programa editorial en *Bibliografía de Arte Colonial argentino* 103
2.2 El primer número de *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 113

2.3 Posiciones frente al contexto local: las *Notas bibliográficas* y la "polémica" con Martín Noel 127
Anexo 241

CAPÍTULO 3
ANALES Y LA CONSTITUCIÓN DE UN NÚCLEO PARA LOS ESTUDIOS ARTÍSTICOS DESDE SUDAMÉRICA 145
3.1 Crítica bibliográfica y redes de lectura 152
3.2 Publicaciones sobre Arte Colonial Sudamericano 160

CAPÍTULO 4
EL CICLO 1963-1970 203
4.1 Los cambios en la Universidad y el eje docencia-investigación dentro del IAA 204
4.2 Buschiazzo en el campo historiográfico durante los años sesenta 218
4.3 La Universidad y la Academia 230
Anexo 241

EPÍLOGO
EL IMPACTO DEL IAA EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA. ACTORES E INSTITUCIONES
Un panorama del IAA después de Buschiazzo 245
La Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras 252
Académicos, investigadores y formadores 259
Comentarios finales 271

BIBLIOGRAFÍA, FUENTES Y ARCHIVOS
Bibliografía 279
Fuentes 300
Archivos, bibliotecas y reservorios consultados 306

AGRADECIMIENTOS

La investigación que presento en este libro fue financiada por una beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas durante los años 2014 y 2019, y estuvo radicada en el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Otros subsidios me facilitaron recursos para desarrollar mis tareas, como el proyecto La carrera de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires: curriculum, discurso sobre el arte y construcción de conocimiento, dirigido por Marta Penhos y Sandra Szir dentro del Programa Historia y Memoria. 200 años de la UBA.

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo de Marta Penhos, a quien agradezco por su generosidad infinita y por confiar en mi crecimiento profesional más allá de su papel como Directora de esta investigación. Gracias a Sandra Szir, Codirectora de la tesis, por invitarme a participar de los grupos sobre historiografía argentina que dirigió en la UNTREF, y que despertaron mis inquietudes sobre este objeto de estudio desde sus inicios.

Agradezco a los jurados de la tesis, María Amalia García, Alejandro Cattaruzza y Mario Sabugo, por la lectura comprometida que realizaron de mi trabajo, y especialmente a Mario, por su interés en publicarlo.

Mi gratitud y cariño hacia Raquel Buschiazzo y Gloria Salgado Buschiazzo, por el excelente trato que siempre me han brindado y por el interés en que jóvenes investigadores se acerquen al legado de su abuelo. Siempre apreciaré el tiempo que dedicaron a responder mis correos, buscar material y recorrer Adrogué para visitar las casas diseñadas por Buschiazzo y su propio espacio de trabajo en el estudio de la calle Ferrari.

Al personal del IAA; los bibliotecarios Ana María Lang, Matías Catania y a los editores de la serie *Tesis del IAA*, Guillermina Zanzottera y David Dal Castello. A las instituciones que me permitieron consultar sus archivos y bibliotecas y, en particular, a José María Peña (†) por la bellísima entrevista que me brindó cuando recién empezaba mi trabajo como becaria y que iluminó por completo mi comprensión sobre la experiencia del IAA.

A los especialistas que me facilitaron material y atendieron mis consultas sobre temas puntuales, especialmente a los colegas de mi generación, por sus valiosos gestos de compañerismo. No quiero dejar de mencionar a Carla Maranguello, Luisa Tomatti, Ana Schwartzman, Alejo Petrosini, Catalina Fara y Giulia Murace.

A mi familia y a mis amigas, por la paciencia y por entender mis ausencias habituales por estar abocada a este trabajo tan demandante. Todo mi amor y agradecimiento a Esteban Leyba y a nuestro hijo Manuel, mis compañeros más leales.

Carla García, octubre 2020.

PRÓLOGO

El Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (IAA) se complace en presentar este texto de Carla Guillermina García, derivado de su tesis de doctorado en Historia y Teoría de las Artes, que desarrolló bajo la dirección de Marta Penhos y codirección de Sandra Szir, y que defendió exitosamente en mayo de 2019 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Debería bastar el título de este volumen para comprender cómo en este caso el IAA se vio irresistiblemente tentado a hacer una excepción en el perfil de su Serie Tesis, que se dedica a investigaciones cumplidas en la sede del mismo Instituto.

La autora ha llevado a cabo indagaciones que elevan a un nuevo nivel el estado de la cuestión acerca de la historia del IAA que fue inescindible de la trayectoria y el pensamiento de su fundador, Mario J. Buschiazzo, hasta su fallecimiento, del cual se cumple un cincuentenario en el momento de redactar estas líneas.

En efecto, si bien son significativas algunas anteriores visiones sobre el IAA y Buschiazzo, entre ellas, el número doble 31-32 de nuestra revista *Anales* (1996-1997) y el volumen 2 de la Serie Tesis, en el cual Johanna Zimmerman publicó en 2017 su *Mario Buschiazzo y "la arquitectura americana contemporánea" (1955- 1970)*, Carla García abordó un desafío de mayor alcance.

Su trabajo es un aporte necesario y consistente para comprender un tramo decisivo de la larga marcha de la historiografía del arte y los institutos universitarios específicos, cuando Buschiazzo y el IAA emprendieron una consolidación disciplinaria basada en la formación y profesionalización de los investigadores, el rigor metodológico, la política editorial cuya nave insignia era la revista *Anales*. Todo ello con la visión de un Instituto que actuara e influyera a escala nacional y sobre todo latinoamericana.

Carla García va iluminando varias facetas destacables de aquella propuesta, entre ellas, la exhaustiva revisión documental, la atención al estado de los estudios y el *corpus* edificado con autores de alta pertinencia. Por otra parte, no solamente introduce algunos episodios significativos sino que también regresa sobre otros ya conocidos protagonizados por Buschiazzo, como su polémica con Martín Noel, sus variables actitudes ante el peronismo o bien esa "especie de convenio" con Julio Payró que llevó a la división de esferas de investigación histórica de manera que se asignara la arquitectura al IAA y la pintura y la escultura al Instituto de Historia del Arte.

Conviene subrayar las posibles nuevas líneas de investigación que quedan abiertas a partir de este trabajo, que por otra parte hace manifiesta no ya la emergencia sino la plena madurez de una nueva generación de investigadores nítidamente representada por la autora.

Con el correr de los años, las ideas que representan los sucesos pasados van cambiando de tenor. En los momentos cercanos a los hechos son sus protagonistas y sus espectadores los que producen esas ideas como recuerdos. Recuerdos que constituyen una memoria que, en tanto sea compartida, es propiamente una memoria colectiva, tal como la ha descripto Maurice Halbwachs.

Cuando el imperio del tiempo va desvaneciendo esa conexión directa entre los hechos, las personas y las ideas, la memoria va dejando su lugar a la historia propiamente dicha, que ya no es producto de protagonistas ni espectadores sino de los investigadores, que mediante los testimonios disponibles se nutren de la memoria pero tomando una creciente e inevitable distancia.

Por fin, cuando ya es definitivamente la dueña del campo, la historia se encuentra ante su paradoja esencial, pues su diferencia con la memoria hace que aquellas ideas que examina se hayan transformado y a la vez, por la misma vigencia de sus dilemas, nunca dejen de ser las mismas.

Mario Sabugo*

---

* Arquitecto y Doctor en Arquitectura por la Universidad de Buenos Aires. Director del IAA.

ABREVIATURAS

AADP MBP: Museo Dr. Arq. Alberto de Paula, Museo Banco Provincia.
AFB: Archivo Familia Buschiazzo.
AGN: Archivo General de la Nación.
AHIIE: Archivo Histórico Documental del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
AIAA: Archivo del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
ANBA: Academia Nacional de Bellas Artes.
ANH: Academia Nacional de la Historia.
CNMMyLH: Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos.
FAU: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA.
FFyL: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
IAA: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
IHA: Instituto de Historia del Arte, UBA.
IIE: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
UBA: Universidad de Buenos Aires.
UNAM: Universidad Autónoma de México.

INTRODUCCIÓN

Este libro recoge la investigación de la tesis doctoral defendida en la Facultad de Filosofía y Letras en mayo de 2019. El impulso de estudiar el Instituto de Arte Americano[1] en el ciclo liderado por Mario Buschiazzo (Adrogué, 1902-1970) surgió de una inquietud inicial sobre la revista *Anales* y su impacto en los estudios americanistas, lo que luego motivó la adopción de una perspectiva más amplia que pudiera recuperar las particularidades del proyecto institucional en el que esta había sido gestada.

El desarrollo de las investigaciones del Instituto a lo largo del período considerado –desde su creación en 1946 bajo la órbita de la Escuela de Arquitectura que funcionaba en la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales hasta la muerte de Buschiazzo en 1970– implicó para los estudios de Historia del Arte un afianzamiento de su carácter científico a la vez que contribuyó a un proceso de profesionalización de largo alcance que envolvió a otras instituciones por fuera de este. En ese sentido, tanto el IAA como Buschiazzo han ocupado un lugar de indudable importancia en las miradas retrospectivas sobre la historiografía del arte y la arquitectura en América Latina. Sin embargo, el problema de investigación que impulsó el desarrollo de este trabajo residió en poder explicar con mayor precisión el rol decisivo del IAA en la institucionalización de los estudios artísticos en el ámbito universitario y en la formalización de metodologías de análisis planteadas en términos científicos, es decir, alejadas de abordajes previos cercanos al ensayo y carentes de rigurosidad, con expectativas de producir un

1 En adelante, IAA.

conocimiento especializado. Principalmente, debido a que el IAA y sus integrantes se presentaban como un núcleo renovador respecto de otros espacios dedicados a los estudios artísticos al momento de creación del organismo, como la Academia Nacional de Bellas Artes,[2] e identificaban un contexto en el cual un viraje metodológico posibilitaría avances necesarios para el estudio del patrimonio cultural.

Los principales interrogantes, entonces, se relacionaron con la especificidad que procuró construir el IAA en relación con otros proyectos vigentes dentro de la esfera oficial (academias, entes ligados al patrimonio) y la manera en que su pertenencia al espacio de la universidad habilitó prácticas de investigación orientadas a la especialización disciplinar. Esta indagación comprendió también a los perfiles profesionales activos al interior del Instituto y a las posiciones metodológicas que privilegiaron, así como la proyección de esta experiencia en otros proyectos institucionales universitarios y no universitarios. Otras cuestiones tocaron a las relaciones del IAA con el ámbito internacional. Esto es, la manera en que se conformaron vínculos intelectuales y redes de intercambio con espacios y especialistas del área, en particular de América Latina, y las estrategias mediante las cuales el IAA se constituyó como núcleo productor, receptor y difusor de los estudios artísticos desde Sudamérica.

A partir de dichas cuestiones, la hipótesis central que guio este trabajo fue que la experiencia del IAA en la Universidad de Buenos Aires[3] constituyó una etapa capital para el desarrollo de la historiografía artística, ya que condujo a consolidar, en función de prácticas institucionales precisas, la especificidad disciplinar de los estudios sobre arte y arquitectura en la Argentina. Se han confrontado, además, algunas hipótesis derivadas. Por un lado, que la pertenencia al contexto universitario le permitió a su Director construir un espacio diferencial respecto de la tradición historiográfica previa a su creación, y delinear perfiles profesionales especializados para los estudios del área. Dichos perfiles

2 En adelante, ANBA.
3 En adelante, UBA.

vincularon la observación rigurosa de las piezas artísticas *in situ* y su registro visual, la relevancia de las fuentes documentales y la exposición erudita mediante un aparato crítico propio del ámbito científico. Por otro, que el proyecto historiográfico desarrollado por el IAA en el período considerado se valió de un programa editorial basado en una perspectiva metodológica con aspiraciones científicas y en el ejercicio de la crítica bibliográfica sobre la producción contemporánea. Finalmente, que el IAA supo constituirse como núcleo de reunión de los estudios artísticos desde Sudamérica a partir de su adscripción a una genealogía institucional representada por el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla y por el Instituto de Investigaciones Estéticas de México,[4] y del establecimiento de redes de intercambio que tuvieron como principal espacio de difusión los *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* y proyectos editoriales derivados.

El objetivo de demostrar el rol significativo del IAA en el desarrollo de la historiografía artística argentina y examinar su actuación dentro de un proceso de consolidación disciplinar, se desarrolla a lo largo de los diferentes capítulos y suma otros fines de carácter específico. El primer capítulo tiene como principal propósito identificar momentos claves de la trayectoria profesional de Buschiazzo entre la década de 1930 y los inicios de la de 1940 en relación con la definición de su posición como especialista y con el afianzamiento de su participación en redes transnacionales. El siguiente capítulo examina el establecimiento del IAA, sus fundamentos institucionales y los proyectos editoriales desarrollados como parte de prácticas precisas orientadas al diseño de un discurso disciplinar sobre cómo hacer Historia del Arte. Aquí se privilegian dos perspectivas: una en relación con la política universitaria oficial sostenida por los rectores interventores a partir de 1946, y otra que atiende a la propia línea institucional proyectada por Buschiazzo de acuerdo a las experiencias de los institutos existentes en España y en México. El tercer capítulo se concentra en *Anales* y en su rol en la conformación de espacios para la crítica bibliográfica y la generación y ampliación de

4 En adelante, IIE.

redes profesionales hacia el extranjero. En este apartado se destaca, especialmente, la intención de Buschiazzo de definir un espacio que concentre los estudios artísticos desde y sobre América del Sur.

En el cuarto capítulo se plantea una división para caracterizar la particularidad del proyecto historiográfico del IAA. Por un lado, el período 1946-1962, desarrollado en los capítulos anteriores, que se caracteriza por la necesidad de instalar una renovación metodológica desde la Universidad y por el empeño en sostener un programa editorial enfocado al estudio del Arte Colonial. No obstante, se trató de un ciclo dinámico que no se limitó a estos factores, y en el cual convivieron proyectos paralelos. Como veremos, se encararon investigaciones sobre Arquitectura Argentina del siglo XIX y se profundizaron los vínculos interinstitucionales mediante el acceso a fondos provenientes de organismos como el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, el Fondo de Promoción de la Tecnología Agropecuaria y la Municipalidad de Buenos Aires. Estas investigaciones lograron afianzarse y adoptaron el formato libro en el ciclo que se inició en 1963 y que se extendió hasta 1970. A su vez, el ingreso de Buschiazzo a la ANBA en 1963 marca un momento decisivo, cuando el IAA articula parte de su proyecto editorial con dicho espacio: en 1965 se publicó *Estancias*,[5] que continúo la serie *Documentos de Arte Argentino* iniciada en 1939 bajo la dirección de Martín Noel.

La determinación de marcar un cambio de dirección significativo dentro del IAA a partir de sus decisiones asociativas y no sólo a partir de la modificación de un objeto de estudio puntual, respondió a un objetivo concreto de este trabajo: enfatizar el vínculo del IAA con la historiografía argentina en un sentido amplio y problematizar su articulación con la tradición. Con su presencia en la ANBA, Buschiazzo se colocó en una situación de liderazgo dentro del ámbito local, expresada en una actitud de renovación de dicho organismo como un lugar permeable para el desarrollo de sus propios proyectos. Para la Historia de la Historiografía, constituye un momento crucial por el tipo de vinculación

5 ANBA (1965).

de dos instituciones desiguales en sus orígenes y por la incorporación de perfiles profesionales expertos que comenzó a tener lugar en esa época: en 1968, sólo cinco años después que Buschiazzo, se incorporó Héctor Schenone (Buenos Aires, 1919-2014), y en 1973, Adolfo Ribera (Buenos Aires, 1920-1990).

El epílogo que da cierre a este libro acerca un balance de la situación del IAA en la inmediata etapa pos-Buschiazzo y en los inicios del retorno democrático que conllevó la reaparición de *Anales* luego de su último número de 1971. A su vez, se analizan los puntos de contacto entre el proyecto del IAA y el desarrollo de la Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras,[6] las divergencias y similitudes de la gestión encarada por Julio Payró desde la década de 1960 y el despliegue de figuras como Schenone y Ribera dentro de dicho ámbito. Como punto conclusivo, y acompañando el principal objetivo de esta tesis que radica en observar la incidencia del IAA en la consolidación de los estudios artísticos, se señalan avances significativos que favorecieron una concepción más crítica de la disciplina, cercana a otras problemáticas de las Ciencias Sociales, y un alejamiento de la preeminencia de las fuentes documentales como principal norte metodológico.

El IAA y la historiografía argentina

Varios especialistas han destacado al rol de Buschiazzo como promotor de estudios sobre Arte y Arquitectura en América Latina y la importancia del IAA como el espacio que enmarcó su accionar. Ramón Gutiérrez ubica dicha empresa dentro de un período de consolidación entre 1935 y 1971, caracterizado por el establecimiento de equipos de investigación sobre Arte Hispanoamericano en las universidades y por el afianzamiento de estudios desde un nuevo rigor metodológico.[7] Siguiendo la línea de Gutiérrez, otros autores han pensado el IAA como

6 En adelante, FFyL.
7 Gutiérrez (2004).

un espacio que logró desplazar a los estudios precursores mediante la práctica del documentalismo en el estudio y la recuperación del patrimonio.[8] Este tipo de enfoques basados en divisiones en períodos y en la noción de "generaciones historiográficas" con contrastes de índole metodológico no han profundizado en la convivencia y adaptación entre perfiles profesionales consagrados y emergentes dentro de instituciones concretas. Como consecuencia de ello, la sola pertenencia del IAA al ámbito universitario ha prevalecido como un factor suficiente para identificar un cambio de dirección historiográfica.

El número especial de la revista *Anales* a 50 años de la creación del Instituto reunió artículos dedicados a su historia, entre los que se destacan los trabajos de Alberto de Paula, Horacio Pando y Ricardo Alexander.[9] De Paula realiza un recorrido cronológico desde la Escuela de Arquitectura creada en 1901 y los inicios de un área de estudios en la *Revista de Arquitectura* del año 1915, en la que participaron autores referentes como Martín Noel, Ángel Guido y el húngaro Juan Kronfuss, hasta la creación del IAA y sus principales líneas de investigación: el Arte Colonial y la Arquitectura del siglo XIX. Aunque su enfoque resulta muy cercano a los relatos que desarrolló el propio Buschiazzo sobre la historia del organismo,[10] lo inserta en un proceso de profesionalización de los estudios sobre Arte Americano a nivel universitario. En ese sentido, recupera la organización interna que suscitaron los estudios sobre Arquitectura del siglo XIX y las estancias argentinas en materia de subsidios oficiales e incorporación de investigadores desde la década de 1950.

Por su parte, Pando caracteriza la emergencia del IAA en el marco de una tensión entre las aspiraciones de la corriente neocolonial,

8 Gorelik y Silvestri (1990).

9 De Paula (1996-1997); Pando (1996-1997); Alexander (1996-1997).

10 Buschiazzo puntualizaba en el antecedente de la cátedra de Historia del Arte Hispanoamericano creada en la Universidad de Sevilla en 1929, en la cátedra de Arte Colonial dirigida por Manuel Toussaint desde el año 1934 en la UNAM que derivó en el Laboratorio de Arte creado en 1935, y en el II *Congreso Internacional de Historia de América*, véase Buschiazzo (1956; 1959; 1962).

representada por Guido y Noel, y la de los historiadores preocupados por el registro histórico, donde ubica la labor de Buschiazzo, Kronfuss y Guillermo Furlong, y remarca el carácter pionero que presentara Buschiazzo al momento de la creación del IAA como "investigador de la Historia del Arte y de la arquitectura".[11] En ese esquema polar, el autor señala un único punto de encuentro entre ambas corrientes a partir de su lucha común contra los estilos académicos, tradición sostenida desde la enseñanza en la Escuela de Arquitectura, pero no aporta sustancialmente a la identificación de los rasgos particulares del IAA y de su acción temprana en el ámbito universitario. Sí coincide con De Paula en considerar la relevancia de los estudios que comenzaron a desarrollarse en los años sesenta sobre Arquitectura Argentina, y detecta momentos claves, como la obtención de becas y el despliegue de proyectos editoriales específicos. También nota la importancia global de las publicaciones que surgieron desde *Anales* vinculadas con el Arte Colonial, y de aquellas dedicadas a la Arquitectura Moderna.[12]

Finalmente, Alexander recupera brevemente el espacio de las *Notas bibliográficas* de los *Anales,* en las cuales Buschiazzo y su equipo comentaban las publicaciones de la ANBA, particularmente los tomos de *Documentos de Arte Argentino* y *Documentos de Arte Colonial Sudamericano*, aparecidos respectivamente desde 1939 y 1943. La crítica realizada por Buschiazzo al escaso rigor científico de estas publicaciones no es leída por Alexander como una tensión institucional entre la ANBA y el recientemente creado Instituto. Tampoco encuentra en Buschiazzo un discurso superador, sino un "alegato en favor de la llaneza y de la claridad conceptual".[13] En cambio, Gutiérrez[14] identifica una disputa metodológica entre distintas generaciones historiográficas, aunque no explora en detalle las derivaciones de dicha contienda ni su espesor institucional.

---

11 Pando (1996-1997): 146.

12 En referencia a la serie *Arquitectos americanos contemporáneos* aparecida desde 1956.

13 Alexander (1996-1997): 81.

14 Gutiérrez (1995).

El enfoque adoptado por Marta Penhos[15] presenta la revista como un espacio de confrontación respecto de abordajes metodológicos previos y de desarrollo de nuevas categorías de análisis ("arte mestizo", "arte popular"). Estas categorías fueron utilizadas por los autores de la revista sin abandonar los paradigmas tradicionales del arte occidental ("belleza", "estilo", "escuela"), lo cual supuso en sus producciones no pocas tensiones y ambigüedades. El aporte del trabajo de Penhos radica, fundamentalmente, en revertir interpretaciones que presentaron al IAA como "una corriente que considera irrelevante la discusión teórica"[16] y en demostrar que la perspectiva científica centrada en el documentalismo y en el dato riguroso habilitó en paralelo una riqueza teórica novedosa para el examen del Arte Hispanoamericano desde un horizonte crítico, de discusión. Sin ahondar en la cuestión, la autora atiende también a características intrínsecas del proyecto editorial, tanto en el formato erudito de la revista como en la participación de historiadores de diferentes países, lo que marcó una fuerte conexión a escala continental entre los investigadores de Arte Americano.

Trabajos más breves, como el de Daniel Schávelzon,[17] se han detenido en los aspectos visuales de *Anales* y en su diseño gráfico. No obstante, este abordaje no se relacionó en un sentido más amplio con el proyecto historiográfico del IAA y con decisiones editoriales orientadas a una presentación profesional de la información, centrada en la calidad y organización de las imágenes, la reproducción de documentos y la adopción de un aparato crítico. Todos aspectos que, desde nuestra perspectiva, resultaban inéditos para el ámbito local en el área de los estudios artísticos. Junto a este artículo sobre la revista, Schávelzon ha recuperado el IAA y la labor de Buschiazzo, principalmente en su faceta de restaurador, en numerosos trabajos relacionados con el patrimonio cultural y la historiografía de la arquitectura. Sin embargo, en ocasiones su caracterización del IAA se ha ceñido a presentarlo como un reducto

15 Penhos (2011).
16 Gorelik y Silvestri (1990): 177-178.
17 Schávelzon (2012).

del antiperonismo dedicado a los estudios coloniales, que paulatinamente pudo ir adoptando nuevos enfoques, como la arquitectura moderna.[18]

Junto a los estudios señalados, se realizaron menciones más breves al IAA en el marco de trabajos generales sobre historiografía artística. En estas, el Instituto queda vinculado con el proyecto iniciado a principios del siglo XX por la "Nueva Escuela Histórica" desde la historia profesional, en tanto propició el surgimiento de una base erudita para el estudio del patrimonio artístico nacional.[19] Siguiendo esta interpretación, José Emilio Burucúa[20] ha relacionado la labor de Mario Buschiazzo en la Facultad de Arquitectura[21] con la de Julio Payró (1889-1971) en la FFyL, como figuras que alentaron la emergencia de historiadores del arte con solidez científica en el país, tanto por la práctica sistemática de la búsqueda documental como por el ejercicio de la apreciación estética, esto último en el caso particular de Payró. Este tipo de aproximaciones priorizan la cuestión metodológica y consolidan la visión que se mantiene respecto de Buschiazzo y su entorno inmediato como "documentalistas", pero no avanzan sobre su potencialidad crítica dentro del contexto historiográfico local y su demanda de especialización disciplinar sobre la producción escrita en arte y arquitectura.

Cabe mencionar la tesis doctoral de José de Nordenflycht,[22] dedicada a los estudios sobre arquitectura virreinal y a sus principales organismos y proyectos editoriales de difusión en Sudamérica. Aunque refiere al IAA en los términos ya transitados, reconoce a la sección *Notas bibliográficas* de *Anales* como importante espacio de acción crítica y recupera los tópicos desarrollados por Penhos[23] respecto de la revista como una red de transferencia y de debate historiográfico.

Otros estudios han dado cuenta de las metodologías de trabajo de historiadores relacionados con el IAA: Burucúa ha caracterizado

18 Schávelzon (2008).
19 Burucúa y Telesca (1996).
20 Burucúa (1999).
21 En adelante, FAU.
22 Nordenflycht (2013).
23 Penhos (2011).

la labor conjunta realizada por Ribera y Schenone con relación a las fuentes documentales, y en particular, el enfoque de este último sobre la iconografía religiosa y el estudio de los grabados como fuente de la pintura colonial americana.[24] Gabriela Siracusano y Gustavo Tudisco ampliaron el análisis de la figura de Schenone al considerar su papel como Director del Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco" y la visión que, como coleccionista e investigador, pudo aplicar a la gestión del acervo de dicha institución. Más recientemente, una exhibición en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, liderada por Juan Ricardo Rey, reunió las piezas artísticas y el material documental perteneciente a la colección Schenone en la exposición *Itinerarios de la materialidad*.[25] En línea con estos proyectos, la edición conmemorativa de los 50 años de la publicación de *Historia del Arte Hispanoamericano* de la editorial Salvat, que en 1950 reunió a Diego Angulo Íñiguez, Enrique Marco Dorta y Mario Buschiazzo, ha recuperado la inserción de este último en las redes historiográficas transnacionales, antecedente fundamental de su formación antes de convertirse en Director del IAA.[26]

Ciertas lecturas han abordado el IAA a partir de la incorporación de determinados objetos de estudio: Fernando Aliata y Anahí Ballent,[27] por ejemplo, han señalado un "cambio radical" en los programas de investigación y en las series editoriales iniciadas en la década de 1950 dedicados a la Arquitectura Contemporánea, un tópico que profundizó Johanna Zimmerman al analizar el interés de Buschiazzo por la arquitectura norteamericana.[28] En este libro prevalece una perspectiva institucional, por lo que el énfasis que el IAA manifestó por determinada área de estudios es considerado en la medida en que respondió a propósitos e intereses de los profesionales involucrados. En este sentido, identificamos en el arte del período colonial hispanoamericano un objeto de estudio programático desde los inicios del organismo. La

24 Burucúa (1990).
25 Inaugurada el 4 de noviembre de 2016.
26 Gutiérrez, Rincón García y Vela Cossío (2015).
27 Aliata y Ballent (1990): 189.
28 Zimmerman (2017).

publicación de *Anales*, su principal bandera historiográfica, mantuvo de manera ininterrumpida (1948-1971) los estudios americanistas como núcleo especializado desde Sudamérica, al margen de la introducción de nuevos temas de investigación que se fueron produciendo a lo largo del tiempo. Este factor, junto a la permanente actividad académica de Buschiazzo y de Schenone en temas del área, resulta insoslayable frente a interpretaciones que señalaron un supuesto "agotamiento" de las temáticas ligadas a la colonia en el IAA desde los años cincuenta.[29]

En síntesis, la bibliografía ha destacado el papel del IAA durante la gestión de Buschiazzo como un espacio de indiscutible importancia para el estudio de la arquitectura americana y el surgimiento ulterior de otros espacios de investigación.[30] Sin embargo, no se han realizado estudios que, desde una perspectiva integral, hayan abordado las metodologías de trabajo, la formación de profesionales, el desarrollo de los proyectos editoriales, las contiendas historiográficas con otros ámbitos del conocimiento y la impronta del IAA en los estudios de Historia del Arte en la Argentina. Este último aspecto resulta fundamental como antecedente de lo que se ha considerado una renovación disciplinar desde los últimos treinta años, orientada a la profesionalización de la Historia del Arte dentro de la universidad y a la profundización de posturas que discuten los abordajes tradicionales a partir de los vínculos interdisciplinares.[31] Como se verá en el desarrollo de este libro, el establecimiento de espacios de discusión profesional y de definición de la práctica de los historiadores, el fortalecimiento de redes transnacionales en la difusión de los estudios artísticos, el acceso a subsidios de investigación, y la construcción de vínculos interinstitucionales que en la actualidad acompañan el quehacer de los profesionales de la disciplina, constituyeron preocupaciones del IAA y de su proyecto historiográfico, ocupando un espacio formativo para la historiografía artística local y su afianzamiento dentro de las Ciencias Sociales.

29 Malecki (2017); Silvestri (2004).

30 Por ejemplo, el Instituto de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y Urbanismo creado en 1978, véase Gutiérrez y Paterlini (2007).

31 Baldasarre y Dolinko (2011); Usubiaga (2009).

Comentarios teórico-metodológicos

Este trabajo hace foco en la dimensión institucional de la historiografía artística, esto es, en los espacios donde tienen lugar prácticas de investigación, escritura y difusión de la Historia del Arte y de la Arquitectura. El punto de partida teórico para pensar este objeto de estudio, se ubicó, principalmente, en los aportes de Michel de Certeau y en su concepción de la historia como una operación, es decir, como la relación entre un lugar (social), un conjunto de procedimientos (prácticas científicas) y la construcción de un texto.[32] La consideración del ámbito institucional en cuanto a la organización de un método (o, desde nuestra perspectiva, de distintos recursos o prácticas que hacen al ejercicio de la disciplina) resulta fundamental para el análisis de un período de consolidación de los estudios sobre Arte y Arquitectura. En este caso, dicho ámbito adquirió la forma de un instituto universitario que favoreció la definición de un discurso experto a partir de un conjunto estable de publicaciones fundadoras para los estudios del área. Unido a esto, la noción de prácticas, que aparece de forma recurrente en este libro, permitió entender a la historia como "un lugar de experimentación",[33] en el que, a medida que se centralizaba el interés por determinados objetos de estudio, se enfatizaba un conjunto de técnicas de producción, de selección de las fuentes y de definición de un tipo de escritura idóneo y pertinente.

Un conjunto de conceptos recorren los distintos capítulos, y se articulan con las ideas centrales que aquí se sostienen. En primer lugar, es preciso aclarar lo que se entiende por "consolidación disciplinar" de la historiografía artística argentina. Para ello vale la pena visitar brevemente aspectos históricos de la Historia del Arte, partiendo del ensayo *Historia del Arte y ciencias sociales*,[34] en el que Ernst Gombrich (1909-2001) postulaba con precisión aquello que entendía como propio de

32 de Certeau (2006).
33 Chartier (2006): 72.
34 Gombrich (1981).

los historiadores del área. Gombrich se distanciaba del determinismo operante en las teorías sociológicas orientadas a la identificación de un reflejo entre las obras de arte y la estructura social y, a su vez, asumía la defensa de una normativa histórica, de un canon respecto del cual los historiadores del arte ("guardianes del *canon*")[35] interpretaban el mundo de las imágenes e identificaban los estilos:

> Esta es la habilidad básica de lo que llamamos la Historia del Arte, es decir, la capacidad de asignar una fecha, un lugar y, si es posible, un nombre a la evidencia de un estilo. No conozco a ningún historiador del arte que ignore el hecho de que esta habilidad no podría ser practicada en espléndido aislamiento. El historiador del arte debe ser un historiador, ya que sin la capacidad de evaluar la prueba histórica, las inscripciones, los documentos, las crónicas y las fuentes primarias, la distribución geográfica y cronológica de los estilos jamás hubiera podido ser plasmada en un mapa. Es este mapa el que el historiador del arte tiene grabado en su mente cada vez que pronuncia una hipótesis sobre la fecha o atribución de una obra individual.[36]

Este discurso, como fuente historiográfica, explica la necesidad de definir la especificidad de la disciplina y de afianzar su posición respecto de otras áreas de las humanidades a partir de la identificación de sus procedimientos propios y de un conjunto de saberes fuertemente arraigado en la tradición.[37] El "mapa" al que alude Gombrich se fue modelando dentro de una red de distintos campos anexos, como la propia práctica artística, la crítica, la estética, el coleccionismo y la tarea de los *connoisseurs*, y adaptó, para su ejecución, métodos analíticos y pro-

35 Gombrich (1981): 201.

36 Gombrich (1981): 158.

37 Por tradición entendemos a la de la civilización occidental. Como ha señalado Burucúa, Gombrich veía en el historiador del arte a la figura de un "buceador" de los valores de aquella, véase Burucúa (2007).

tocolos discursivos provenientes de ellos.[38] Como ha señalado Harry Mount, la posición de Gombrich se encontró tan arraigada en el desarrollo de la propia disciplina y a la vez tan vinculada con las prácticas de anticuarios y *amateurs*, que por mucho tiempo no se identificó como una metodología en sí misma, y cuando lo hizo, se la etiquetó (y se la desestimó) como un enfoque "empirista".[39] Mientras, la constitución de la Historia del Arte como una disciplina académica se ligó a los aportes de Johann Winckelman (1717-1768), que en concurrencia con las ideas de Friedrich Hegel (1770-1831) proveían un origen mucho más apropiado para su inserción dentro de las universidades.[40] Es que, a diferencia de otras especialidades humanísticas forjadas en Europa, como la Historia, la Filosofía y la Literatura, las Artes no contaron con genealogías propias que se remontaran a espacios como las antiguas academias griegas y la universidad escolástica medieval[41] y, en ese sentido, mientras que Winckelman –junto a Giorgio Vasari–, ocupó el lugar de "fundador intelectual" de la Historia del Arte[42] por reunir el conocimiento arqueológico sobre las piezas del pasado con una exposición pautada sobre el origen, desarrollo, transformación y decadencia del arte de la Antigüedad, Hegel le otorgó a través de su estética una justificación filosófica y un marco de desarrollo histórico legítimo como expresión del "Espíritu absoluto".[43]

La injerencia de los estudios artísticos dentro de la universidad resultó tardía, tuvo lugar a mediados del siglo XIX y su foco de expansión se ubicó en Alemania. Un hito de su reconocimiento como disciplina lo constituyó el nombramiento del historiador Gustav Waagen hacia 1844 como profesor de Historia del Arte en la Universidad de Berlín[44] y, respecto de sus prácticas y métodos, prevaleció como dominante

38 Preziosi (1998).
39 Asociación basada en su adhesión a la corriente del filósofo Karl Popper.
40 Mount (2014).
41 Mansfield (2002).
42 Preziosi (1998).
43 Belting (1987).
44 Kultermann (1990).

el papel de la tradición austríaca y alemana bajo las figuras de Alois Riegl, Max Dvořák, Aby Warburg, Erwin Panofsky y Ernst Gombrich. En esta corriente se ubica la creación del Instituto Warburg,[45] de gran relieve para la disciplina en cuanto a la conformación de una tradición metodológica que se encontró sujeta a reelaboraciones y alcanzó su mayor mérito y trascendencia pública en los desarrollos de Panofsky (1892-1968). Enraizado en las teorías de Warburg sobre las formas artísticas y los mecanismos sensibles –denominados *Pathosformeln*–, y con las de Ernst Cassirer sobre las formas simbólicas,[46] el método desarrollado por Panofsky ha sido reconocido como uno de los avances más importantes de la historiografía del siglo XX: enfocada en la recreación del objeto histórico de su contexto original, la corriente iconológica supo constituir un canal metodológico eficaz, que desvió el interés por la forma hacia el contenido, mediante la organización en una estructura tripartita para la lectura de las obras de arte.[47]

Estos antecedentes del ámbito internacional recuerdan la importancia del método en la identificación de una agencia institucional y, sobre todo, de la construcción de una tradición historiográfica que resulte efectiva para dar cuenta del devenir de una disciplina. El origen del Instituto porteño sigue manteniendo hasta el día de hoy, en lo referido a sus orígenes, una fuerte ligazón con el documentalismo como principal vía de indagación. Sin embargo, la idea de "consolidación disciplinar" para pensar los desarrollos historiográficos y las acciones institucionales que se dieron en el seno del IAA, no alude a la formulación y puesta en práctica de un método en particular, sino a la formalización de distintos recursos que hacen al trabajo del historiador del arte y de la arquitectura, como el correcto relevamiento fotográfico de una pieza.

45 El Instituto surgió como una biblioteca privada –Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg– en la ciudad de Hamburgo a principios del siglo XX y fue trasladado junto a sus investigadores a Inglaterra en 1933 a causa de la persecución del régimen nazi. En la actualidad funciona como un centro de investigación al interior de la Escuela de Estudios Avanzados de la Universidad de Londres.

46 Burucúa (2007).

47 Holly (1984).

Por supuesto que el interés puesto en las fuentes documentales se expresó con mucho ahínco en Buschiazzo y su grupo cercano, y constituyó la base sólida sobre la que ellos se afirmaron en la búsqueda de la rigurosidad científica que exige el aparato universitario y que les permitió animar un contraste con los organismos que actuaban por fuera de este. A la par, esta definición de la disciplina motorizó una permanente toma de posición sobre la calidad de la producción contemporánea y el ejercicio de la crítica adquirió una dimensión tan importante como la propia producción historiográfica.

Este libro también podría encuadrarse en la institucionalización de la historiografía artística en la Argentina, no obstante, se privilegia la idea de una constitución disciplinar porque, si bien el IAA marcó un momento clave en el desarrollo de la Historia del Arte como una especialidad provista de enfoques científicos, esta fructificó, a lo largo el tiempo, en otras instituciones y ciclos de la educación superior. Del mismo modo, pensar el IAA como un único espacio de afianzamiento le restaría importancia a experiencias que tuvieron lugar en espacios extra universitarios y que nos brindan información sobre intercambios institucionales sustantivos.

Resulta inevitable, dada la naturaleza de este trabajo, apelar de manera recurrente al concepto de "campo" proveniente de los trabajos de Pierre Bourdieu,[48] como referencia de base al ámbito universitario y académico. En lugar de concebir una "comunidad científica" que actúa por el bien común, el autor distingue intereses específicamente orientados a la búsqueda de autoridad y reconocimiento, y encuentra al conjunto de prácticas que sostienen los investigadores (los métodos adoptados, el objeto de estudio priorizado, los soportes de publicación y divulgación de resultados), como estrategias políticas objetivamente enfocadas hacia la maximización del beneficio propiamente científico y basado en el reconocimiento obtenido de parte de pares. Otros aspectos trabajados por Bourdieu se vinculan con las propiedades necesarias para construir la identidad de los "universitarios" como agentes, y

48 Bourdieu (1988).

con las jerarquías propiamente intelectuales y científicas, que incluyen la autorrepresentación en la declaración de títulos y logros profesionales, la pertenencia universitaria y la manifestación de posiciones de poder (Director, Profesor titular, etc.).[49] Todo este andamiaje proveniente de la teoría sociológica resulta operativo para señalar momentos claves dentro del proyecto liderado por Buschiazzo, y detenernos en virajes metodológicos y en la persistencia de determinados ideales que constituyen la identidad del IAA (por ejemplo, el enfoque predominante en los *Anales*). Todo ello habría favorecido la identificación de los historiadores del arte con una institución en particular y la definición del campo universitario como el indicado para el desarrollo metodológico de la disciplina en relación con otros.

También se han recogido enfoques que se vinculan de manera muy clara con este objeto de estudio y que, incorporados al análisis de otras áreas, resultaron favorables para pensar el IAA. En esa línea y para describir el desarrollo de la Sociología en la Argentina, Alejandro Blanco[50] acude a los trabajos de Edward Shils.[51] Desde la perspectiva de Shils, el alto nivel de institucionalización de una disciplina se encuentra ligado a la fortaleza de los vínculos entre docencia e investigación, a la obtención de financiamiento para proyectos, al acceso a cargos, al desarrollo de publicaciones y a la trascendencia de los resultados de las producciones científicas entre distintos organismos. Sin embargo, pueden darse casos de institucionalización más débil, donde sólo ocurren algunos de los aspectos mencionados. En el caso que nos ocupa, se identificaron etapas de mayor articulación entre la docencia y la investigación, una variable de relevancia por su capacidad de indicar la profesionalización que fueron alcanzando los miembros del IAA y su actuación en distintas tareas. Fue muy importante dentro de este trabajo sostener la idea de que, por primera vez, los estudios artísticos tenían a la universidad como espacio de acción privilegiado, una situa-

49 Bourdieu (2008).
50 Blanco (2006).
51 Shils (1970).

ción que se encontró sujeta a las políticas de educación superior de cada época y a la capacidad de adaptación que caracterizó la gestión de Buschiazzo dentro de la UBA.

Cabe aclarar que por "profesionalización" no comprendemos sólo el acceso a una remuneración económica, sino también a la formalización de métodos compartidos entre pares y a los vínculos de pertenencia construidos en relación con una institución como núcleo para la especialización de sus investigadores. Se toma distancia, entonces, de una visión clásica del concepto que asume determinados derroteros a modo de secuencias evolutivas comunes a todas las profesiones,[52] ya que resulta inocua para áreas de trabajo como las que se están considerando, la de los historiadores en Arte y Arquitectura. En esa línea, pensar la profesionalización como codificación[53] de la disciplina en relación con recursos moldeados por sus propios especialistas y en franca independencia respecto de otras áreas, es lo que nos resulta más oportuno para el período que estamos considerando.

Respecto de la conformación de un discurso profesional, los estudios de Peter Novick en torno a la cuestión de la objetividad científica nos permiten enmarcar las intenciones de las figuras que se estudian al interior del IAA. Novick describe la objetividad histórica como "(…) una corrección ideal de supuestos, actitudes, aspiraciones y antipatías (…) cuyo significado exacto será siempre motivo de disputa",[54] y recuerda sus principales credos: el compromiso con la "verdad" del pasado, el divorcio entre historia y ficción, la idea de "descubrimiento" de los hechos históricos, y la independencia entre estos y la interpretación de quien los estudia. A su vez, el "historiador objetivo" adopta un personaje de absoluta neutralidad y desinterés frente al pasado, que conduce a

52 González Leandri (1999). Esta posición, más cercana a considerar la profesión como una construcción identitaria dentro de determinado campo cultural que desde un enfoque estrictamente económico, se aproxima a la asumida por Altamirano y Sarlo en su análisis de la figura del escritor argentino a principios del siglo XX, véase Altamirano y Sarlo (1983).

53 Mansfield (2007).

54 Novick (1997): 11.

pensar la noción de objetividad como si fuera un mito, un mito de origen que legitima el fundamento epistemológico de la disciplina y construye una ética de trabajo. Por lo tanto, junto a la conformación de un aparato institucional, el acceso a una formación estandarizada y a una remuneración aceptable, la profesionalización de la historia fue el "apuntalamiento de la autoridad a la que aspiraba la norma de objetividad",[55] que ofrecía una técnica uniforme y diseñaba un tipo apropiado de discurso. La objetividad fue sostenida por los miembros del IAA desde la misma *praxis*, desprovista de fundamentos teóricos, y constituía un encuadre directamente vinculado con los modos de hacer que corresponden al historiador del arte, como disponer de imágenes adecuadas para el estudio de los casos, y al profesional de la historia en general, como citar correctamente una fuente o colocar un epígrafe de forma apropiada. Estas aspiraciones fueron asumidas de forma enfática, incluso con un sesgo emocional, y planteando polémicas entre colegas.[56] Desde este lugar, no resulta sorprendente la atención puesta en las reseñas bibliográficas como un sector permanente de *Anales* para el ejercicio de la crítica bibliográfica y, de su mano, para la definición de posiciones metodológicas.

Otra noción que aquí se recoge es la de "redes intelectuales", que Eduardo Devés Valdés entiende como "un conjunto de personas ocupadas en la producción y difusión del conocimiento, que se comunican en razón de su actividad profesional, a lo largo de años".[57] El autor amplía, respecto de la variabilidad de las formas de relación, que pueden darse mediante encuentros en persona (en congresos u otro tipo de evento científico, viajes de investigación), correspondencia, citaciones recíprocas y comentarios bibliográficos, y también explica que es posi-

55 Novick (1997): 71.

56 El autor acentúa la cuestión emocional puesta en la defensa de la objetividad histórica: "para muchos, lo que está en juego es el significado de la aventura a la que han dedicado sus vidas. La 'objetividad' ha sido uno de los términos centrales sagrados de los historiadores profesionales, como la 'salud' para los médicos o el 'valor' para los profesionales de las armas", véase Novick (1997): 23.

57 Devés Valdés (2007): 30.

ble identificar momentos de mayor intensidad y núcleos más o menos activos de intercambio. El enfoque de Devés nos resulta muy pertinente para encarar las trayectorias de los estudios artísticos desde una perspectiva transnacional, y la circulación de discursos críticos a partir de soportes concretos. *Anales* ocupa aquí un espacio privilegiado como núcleo de recepción y divulgación de las producciones de colegas que se encontraban a grandes distancias, lo que favoreció al mismo tiempo la actualización disciplinar. Asimismo, el concepto "redes intelectuales" permite entender el tipo de vínculos que Buschiazzo mantuvo a lo largo de su carrera, los cuales favorecieron su proyección más allá de Buenos Aires, así como el afianzamiento de su perfil especializado. Otro punto a considerar reside en los préstamos de bibliografía, los envíos de fotografías y los pedidos de asesoramiento sobre temas puntuales, que constituyen los tópicos más redundantes de la correspondencia mantenida entre los historiadores americanistas en un momento en el que el campo de la especialidad se encontraba todavía en formación y dependía de los vínculos de quienes estaban entre ambos extremos del continente y Europa.

Algunos apartados de este libro recuperan el desarrollo de determinadas publicaciones que sostuvo el IAA, en las que se privilegia la identificación de los dispositivos visuales y materiales que tendieron a organizar una lectura orientada a la recepción de un texto con características científicas. Esto se relaciona con un cierto orden puesto en la distribución de las imágenes, la adopción de modos de citación uniformes, tipografías y tipos de papel que mantenían una regularidad y, en líneas generales, un formato controlado que no presentaba variaciones importantes o sorpresivas. En términos de Roger Chartier, dichos dispositivos constituyen la puesta en libro,[58] que brinda datos sobre las estrategias o decisiones editoriales concebidas al margen de las disposiciones del "autor", y que posibilitan que el texto sea "concebible, comunicable, descifrable".[59] Es necesario aclarar dos puntos

58 Chartier (1993).
59 Chartier (1996): 21.

importantes respecto de la teoría desde la cual nos situamos. Primero, que no se trataba de textos proyectados para el gran público, sino para un circuito que, aunque trascendía los límites nacionales, no superaba el ámbito universitario y la comunidad de especialistas. De allí que el formato respondiera a un perfil que el IAA proyectaba hacia instituciones concretas. Segundo, que hasta el momento no se localizó documentación que permita reconstruir el proceso mediante el cual un texto tomaba forma dentro del IAA desde que un autor lo enviaba para su edición final (ya sea en los *Anales* o en los libros publicados). Sí se pudo advertir, por ejemplo, sobre algunas decisiones tomadas por Buschiazzo por presiones del contexto, como la eliminación de cantidad de grabados enviados por los autores de *Historia de la Pintura Cuzqueña*,[60] que por cuestiones económicas quedaban afuera ante la necesidad de acelerar la impresión.

No es el propósito de esta investigación construir una historia del IAA en un sentido cronológico ni evaluar su desarrollo sobre la base de un modelo de progreso institucional de acuerdo a otras experiencias universitarias, como la de los mencionados institutos establecidos en España y México. Por el contrario, se decidió abordar aquellos momentos claves que se vinculan de manera directa con la intención del organismo de formalizar su posición historiográfica y de producir un cambio de cara a la disciplina respecto de un contexto dado. Del mismo modo, tampoco se realiza un abordaje integral del conjunto de publicaciones del Instituto desde su creación; para poner foco en los aspectos principales nos concentramos en aquellos textos que nos permitieron identificar núcleos de investigación privilegiados en relación con las etapas que se han discriminado: por un lado, el ciclo 1946-1962 caracterizado por la centralidad de los estudios artísticos del período colonial, y el que se inicia en 1963, que abre el panorama al incorporar a la ANBA a los proyectos editoriales sobre Arquitectura Argentina de los siglos XIX y XX. Respecto de *Anales* se mantiene el mismo enfoque, ya que no se realiza una descripción sucesiva, número a número, de la revista,

60 De Mesa y Gisbert (1962).

sino una lectura selectiva de sus aspectos gráficos y de las principales problemáticas aparecidas en el contenido temático y en sus secciones.

Durante la primera etapa de pesquisa documental, no contamos con un archivo exclusivo que reuniera de manera integral las memorias de todos los proyectos y actividades desarrolladas por el IAA, debido a que las intervenciones que tuvieron lugar en las distintas sedes de la UBA afectaron a su acervo documental y también parte de las colecciones fotográficas. Sin embargo, fuentes concretas halladas en el archivo del IAA, en el Archivo De Paula y en el rico corpus cedido por la familia Buschiazzo,[61] brindaron datos de primera mano sobre la organización de la entidad. Se trata de correspondencia, informes internos, registros de las actividades de investigación y borradores de textos. Constituyeron fuentes aisladas, que fueron seleccionadas en la medida en que sumaban datos valiosos y colaboraban al desarrollo de las hipótesis. Otro grupo de fuentes, en este caso secundarias, ocuparon un rol muy importante en este libro. En particular, las publicaciones oficiales de organismos culturales y universitarios, actas, memorias, boletines, programas curriculares y las colecciones monográficas o enciclopédicas que surgieron de estos espacios y que tuvieron un marcado carácter institucional.

61 Las fuentes del archivo personal de la familia Buschiazzo (AFB) fueron clasificadas a los fines de esta investigación como “correspondencia”, “documentos profesionales” y “documentos personales”.

CAPÍTULO 1

MARIO J. BUSCHIAZZO Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN PERFIL DE ESPECIALISTA A PARTIR DE SUS TRAYECTORIAS PROFESIONALES (1937-1946)

Analizar la constitución del IAA a mediados de los años cuarenta requiere atender a las características del contexto historiográfico local que alojaba hasta ese entonces los estudios histórico-artísticos, y a la injerencia que Buschiazzo comenzaba a tener dentro de esos ámbitos. El arquitecto mantuvo a lo largo de su vida profesional una preocupación constante por intervenir en los circuitos de especialistas locales y por definir posiciones metodológicas que constituyen un antecedente sustantivo de su posterior liderazgo académico. Sus áreas de acción comprendieron la administración pública como arquitecto asesor y la docencia universitaria, mientras que en paralelo se acercaba a los organismos dedicados a la difusión del patrimonio nacional y comenzaba a consolidar sus vínculos con el extranjero. Como se verá en el desarrollo de este capítulo, su predisposición a diseñar un perfil especializado tuvo como principal estímulo una adecuación eficaz al contexto cultural y político que lo convocaba, donde supo definir una voz propia al señalar los límites y desafíos de la historiografía americanista, así como la necesidad de instituciones especializadas.

La década de 1930 le ofrecía al joven Buschiazzo un panorama particular: en la coyuntura política de aquellos años, marcada por el acceso al poder del conservadurismo y la coexistencia de miradas heterogéneas sobre el pasado, la historia y sus instituciones fueron importantes vehículos para la construcción de "identidades colectivas en clave nacional".[62] Entidades como la Junta de Historia y Numismática Americana, creada en 1893 como "primer anclaje institucional de la

62 Cattaruzza (2001): 439.

historiografía erudita",[63] participaron de esta voluntad orientada a la consolidación de una versión oficial de la historia argentina desde distintas estrategias institucionales, como el proyecto editorial *Historia de la Nación Argentina*[64] y la transformación por decreto de la Junta en Academia Nacional de la Historia[65] en 1938. La ANH ejerció un control oficial sobre la labor científica y cultural que incluyó las escuelas, las celebraciones oficiales, los museos, los monumentos de carácter histórico,[66] y estableció bajo su propia órbita a la Superintendencia de Museos y Lugares Históricos en enero de 1938.[67] Esta fue oficializada como Comisión Nacional[68] meses después durante el mandato de Roberto Marcelino Ortiz (1938-1942) con Ricardo Levene como Presidente y se definió como una unidad de gestión bajo la cual organizar el estudio de "sitios y reliquias que constituyen el patrimonio moral de la Nación, patrimonio que el gobierno tiene el inalienable deber de custodiar".[69]

Como se verá más adelante, Buschiazzo se integró a la CNMMyLH desde su creación en calidad de asesor y su intervención en este ámbito requiere atender al importante papel que tuvieron los arquitectos en las reparticiones estatales. Se trató de un período de modernización radical del territorio nacional que, en favor de una política de sustitución de importaciones y de fomento al turismo, favoreció la obra pública concentrada, principalmente, en la producción industrial y energética, en el desarrollo del campo y en el establecimiento de una red caminera.[70] Entendido el turismo en su carácter educativo, se estimuló la promoción de sitios históricos especialmente en la zona norte y centro del país, como un sinónimo de la construcción de una conciencia de la historia patria.[71]

63 Galante y Pagano (2006): 70.
64 Junta de Historia y Numismática Americana-Academia Nacional de la Historia (1936-1950).
65 En adelante, ANH.
66 Cattaruzza (2001).
67 Blasco (2009).
68 Bajo la dependencia del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. En adelante, CNMMyLH.
69 CNMMyLH (1939): 5.
70 Ballent y Gorelik (2001); Piglia (2014).
71 Ballent (2003).

Esto suscitó, en el plano de las instituciones, sucesivas reorganizaciones internas que dieron relevancia al Ministerio de Obras Públicas: en la Dirección General de Arquitectura se estableció una Oficina de Patrimonio luego de creada la Superintendencia y que más tarde se denominó Oficina de Lugares, Edificios y Monumentos Históricos (1938) una vez conformada la CNMMyLH.[72] En este escenario, la Arquitectura como disciplina proveyó de diagnósticos y soluciones técnicas, sobre la base de un saber científico legitimado como "saber de estado".[73]

Estas iniciativas posibilitaron que el arte y la arquitectura coloniales tomaran vital importancia en términos de herencia vernácula y, al mismo tiempo, que las figuras que habían iniciado a principios del siglo XX un área de estudios para el Arte Virreinal, obtuvieran espacios de conducción en las instituciones artísticas. El caso de Martín Noel (1888-1963) y su vínculo con la ANBA resulta peculiar. Como destacado "operador cultural"[74] asumió un rol articulador: primero, entre los espacios de las Bellas Artes constituidos en Buenos Aires desde fines del siglo XIX y el proceso de incorporación del arte del período colonial como un nuevo objeto de estudio propio del contexto cultural de las primeras décadas del siglo XX;[75] segundo, entre las entidades dedicadas al conocimiento histórico y los estudios en arte y en arquitectura, lo que profundizó a largo plazo la injerencia de la historiografía artística en los intereses oficiales de carácter patrimonial y evocativo. Su temprana participación entre los numismáticos desde 1919 como un especialista en la proyección, restauración y estudio del "estilo de la arquitectura iberoamericana"[76] es un claro ejemplo de esto último.

72 Parera (2012).
73 Parera (2012): 142.
74 Berjman y Wechsler (1995).
75 Por ejemplo, en la conferencia que brindó en 1914 en el Museo Nacional de Bellas Artes, titulada "La arquitectura colonial".
76 Estudios Históricos (1922): 3.

Entonces, si el contexto del Centenario inauguró en la historiografía argentina un interés sobre el arte del período colonial bajo el influjo de figuras como Noel y Guido,[77] este logró afianzarse avanzada la década de 1930 con el surgimiento de las academias disciplinares; siendo el caso de la ANBA creada en 1936. Entre sus propósitos de fomentar el estudio de las Bellas Artes y promover la conservación del patrimonio,[78] la nueva academia priorizó un proyecto editorial dedicado al Arte y a la Arquitectura Colonial en la Argentina, que se concretó con la colección *Documentos de Arte Argentino*. Estos libros, pensados desde un principio como "volúmenes profusamente ilustrados",[79] contaron con una comisión *ad hoc* formalmente organizada desde 1938[80] y se articularon con el proyecto denominado "Archivo Fotográfico de los Tesoros del arte",[81] dedicado a reunir documentos gráficos sobre obras arquitectónicas y artísticas "dispersas" en diversas zonas del país. Este archivo adquirió mayor relevancia al ser reformulado como "Inventario, clasificación, y archivo fotográfico de obras y monumentos artísticos",[82] bajo la dirección de Noel desde 1938 (ya en ese período como Vicepresidente de la ANBA) y con el fotógrafo alemán Hans Mann designado para el relevamiento. El "plan orgánico de publicaciones" en el cual se inscribían los *Documentos de Arte Argentino* se encontraba claramente definido ya en julio de 1939, cuando se precisaron los sucesivos títulos a publicar, ubicándolos como proyecto de referencia y de inmediata ejecución.[83] Los cuadernos tuvieron regularidad y apareció más de uno por año dentro de la misma colección.[84]

---

77 Véase Malosetti, Telesca y Siracusano (1999).
78 ANBA (1936).
79 ANBA (1938): 123.
80 Compuesta por Noel, Alejo González Garaño, Cupertino del Campo y Jorge Soto Acebal.
81 ANBA (1938): 123.
82 ANBA (1939): 129.
83 ANBA (1939 a).
84 Los *Documentos de Arte Argentino* se publicaron desde 1939 hasta 1947, el último cuaderno fue el dedicado a la Catedral de Buenos Aires con prólogo de José Torre Revello. Luego retomaron su aparición en 1965 en otra etapa de la ANBA tras de la muerte de

Luego de la elaboración del prólogo del primer cuaderno por parte de Noel, se resolvió que los siguientes números fuesen comentados por distintas figuras, como Miguel Solá, Fernán Félix de Amador, Alejandro Mathus Hoyos, Ángel Guido, Ricardo Gutiérrez, José León Pagano y Mario Buschiazzo.[85] La adjudicación de estos comentarios introductorios a los invitados no se basaba en justificaciones sólidas, y las actas reflejan una selección espontánea. La mayor preocupación recaía sobre la obtención de material gráfico y su clasificación, y no tanto sobre el formato que debían tener los textos. En el primer cuaderno de los *Documentos de Arte Argentino*, Noel ratificaba esta orientación al señalar la función de los prólogos como:

> Meras notas prefaciales [sic] (…) encaminados únicamente a situar al lector dentro del tema conforme a la dicha orientación cronológica, destacando –al mismo tiempo– aquellos rasgos e informaciones que permitan el apreciar debidamente la lógica y natural elocuencia de los documentos.[86]

Al respecto, cabe agregar que los autores raramente recurrían a las imágenes para articularlas con sus propios textos, lo que reforzaba el funcionamiento autónomo de las láminas al interior de la publicación.[87] El prólogo del especialista constituía, entonces, sólo una parte de cada volumen. La otra correspondía a las láminas a página completa en papel satinado que reproducían fotografías de Hans Mann y que ocupaban un apéndice aislado respecto del prólogo que presentaba el tema del libro, adquiriendo un funcionamiento independiente. Esto puede deberse a que eran provistas por la institución y no obtenidas,

---

Noel y que correspondió al ingreso de Buschiazzo a la institución. Los *Documentos de Arte Colonial Sudamericano* se publicaron desde 1943 hasta 1951 y volvieron a aparecer en 1956, concluyendo en 1960.

85 En el acta en cuestión donde debería figurar Mario Buschiazzo, figura por error su tío, el arquitecto Juan Antonio Buschiazzo (1845-1917), véase ANBA (1939 a): 135.

86 ANBA (1939 b): 7.

87 Una excepción corresponde a los prólogos elaborados por Mario Buschiazzo y los de Miguel Solá dedicados a Salta.

o en su defecto seleccionadas, por el autor del texto. Si bien pudieron existir variaciones al respecto, la comisión de publicaciones ejercía un control sobre las imágenes a ser incluidas en las colecciones oficiales[88] mediante tareas de catalogación y selección plenamente relacionadas con el proyecto paralelo de constituir un archivo gráfico para la ANBA. Se daba, por lo tanto, una relación complementaria donde el acervo institucional podía ser conocido a través de los cuadernos y estos, a su vez, conformaban una serie que identificaba el compromiso de la ANBA con la difusión del patrimonio nacional.

Los *Documentos de Arte Argentino*, pensados desde su propio título como testimonio visual en relación con las prácticas institucionales de acopio de material gráfico que se han señalado, constituían un proyecto conforme a los intereses de un contexto historiográfico más amplio orientado a la clasificación del acervo histórico y artístico. Pero, desde el circuito oficial de las Bellas Artes, materializaban una iniciativa inédita en dos sentidos: primero, por la consideración del Arte Colonial en la Argentina como objeto de estudio y la mirada volcada al interior del país, gesto que en materia de arquitectura sólo podría atribuírsele con anterioridad a los relevamientos realizados por Kronfuss.[89] Segundo, por la especificidad del formato y la centralidad otorgada al material gráfico, que establecía una solución efectiva en relación con los fines de la entidad de obtención de material documental y de transmisión del propio acervo en el formato libro.

La institucionalización de las corrientes intelectuales surgidas en el Centenario a partir de la década de 1930, momento en que el arte de la colonia devino una "razón de Estado",[90] no implicó necesariamente

88 La selección de fotografías a incluir en las maquetas de los cuadernos se discutía en las sesiones de la entidad y en función de ellas se elegían los colaboradores de los prólogos y la posible inclusión de material adicional como planos y mapas, véase ANBA (1944).

89 El arquitecto belga Juan Kronfuss (1872-1944) fue profesor en la Escuela de Arquitectura de la UBA y de la Universidad de Córdoba. Basado en sus propios registros *in situ* en dibujos, grabados y acuarelas durante sus viajes por las provincias, publicó en 1921 el libro *Arquitectura colonial en la Argentina*, véase Kronfuss (1920).

90 Siracusano y Tudisco (2012): s/p.

una renovación metodológica dentro de instituciones "identificables"[91] ni propició una posición crítica respecto del lugar que el Arte y la Arquitectura ocuparon en la historiografía hasta ese entonces. Aun así, el principal rasgo de los cuadernos editados por la ANBA no radicó sólo en su carencia de rigor científico y en el tono ensayístico de sus textos, sino también en el énfasis de abarcar una totalidad geográfica bajo la premisa de "tesoros artísticos" nacionales rescatados por el organismo en cuestión. Por esos motivos, se trata de un proyecto editorial de referencia para analizar las características que asumieron las publicaciones del IAA en franca oposición con este tipo de antecedentes.

En el contexto que estamos recuperando, la participación de Buschiazzo en el II Congreso Internacional de Historia de América celebrado en Buenos Aires en julio de 1937 constituye un episodio clave. Este antecedente nos permite ampliar la referencia sobre las bases de la creación del IAA, relativa al llamado del mexicano Manuel Toussaint (1890-1955) para establecer laboratorios de arte en Latinoamérica,[92] y nos brinda información sobre los espacios oficiales dedicados al estudio del patrimonio y a los perfiles de quienes los conducían, en un contexto en el que Buschiazzo empezaba a pugnar por un espacio entre los historiadores profesionales.

El II Congreso Internacional de Historia de América estuvo organizado por la Junta de Historia y Numismática Americana y presidido por Ricardo Levene junto con una Comisión Honoraria encabezada por el Presidente en ejercicio, el General Agustín Pedro Justo, otro grupo de figuras que oficiaban como vicepresidentes y vocales, entre ellos, Toussaint, el ecuatoriano José Gabriel Navarro, y los locales Emilio Ra-

91 En el sentido de Raymond Williams, aquellas instituciones relacionadas con el establecimiento activo de tradiciones selectivas y con el funcionamiento de un aparato ideológico estatal, véase Williams (1980).

92 Como se verá en el capítulo siguiente, el expediente relativo a la creación del IAA hace referencia a lo discutido en este Congreso sobre la necesidad de crear institutos o laboratorios de arte. Luego de la muerte de Toussaint, en el prólogo homenaje de los *Anales* del IAA, Buschiazzo amplió dicha referencia, véase Buschiazzo (1956).

vignani y Rómulo Zabala.[93] La sección de Historia del Arte ocupó un lugar predominante como núcleo de discusión e interacción entre especialistas en Arte y en Arquitectura: el patrimonio histórico y artístico fue sometido a la formulación de políticas públicas en el transcurso de las sesiones,[94] lo que condujo, respecto de la sección que nos interesa, al establecimiento de un "Instituto Americano de Arte". Este proyecto surgió el 6 de julio de 1937 luego de la sesión inaugural a cargo de la mesa directiva liderada por Levene.[95] La reunión vespertina convocó a los participantes a compartir sus impresiones respecto de los trabajos presentados, y el punto de partida principal lo tuvo Navarro, quien denunció la ausencia de legislación sobre conservación de obras de arte en América Latina y el "saqueo continuado de las obras de arte americano desde el siglo XIX".[96] De acuerdo con Navarro, era inadmisible que en el marco de un congreso que se ocupaba por primera vez del arte de los países americanos, se desoyera una problemática concreta que también involucraba la dispersión de piezas artísticas y su falta de catalogación. Su alocución hizo eco en otros participantes, como Noel, quien trajo a colación a la ANBA como espacio activo de discusión de estos temas y auguró la confección de un catálogo de monumentos arquitectónicos y artísticos, un formato que poco tiempo después comenzó a concretarse a través de la colección *Documentos de Arte Argentino*. Sin embargo, fue en la figura de Toussaint, representante del IIE de la UNAM, que la preocupación inicial de Navarro tuvo mayor resonancia y tomó la forma de una propuesta concreta a partir de la siguiente pregunta: "¿Qué vamos a hacer, pues, para proteger nuestros monumentos, si muchas veces los gobiernos atienden

93 Mario Belgrano y Martín Noel se desempeñaron, respectivamente, como Secretario y Tesorero.

94 Blasco (2009) recuperó la sesión denominada "Concepto e interpretación de la Historia de América. Fuentes de Historia Americana: Archivos, fuentes y bibliotecas", que contó con la disertación de Enrique Udaondo sobre el "Concepto moderno de los Museos", y la de Héctor Quesada sobre el AGN.

95 Integrada por Rómulo Zabala, Enrique de Gandía, Emilio Ravignani, Mario Belgrano, José Gabriel Navarro, Martín Noel, Manuel Toussaint y José Uriel García.

96 ANH (1938): 407.

a otras necesidades que para ellos son más importantes?".[97] Con su interpelación, el historiador confirmaba la insuficiencia de las leyes para evitar la destrucción del patrimonio y hacía un llamado al compromiso profesional de los especialistas en arte para conformar nuevos espacios de gestión:

> ¿Cómo vamos a lograr eso? Formamos instituciones distintas. Uno pertenece a un ayuntamiento, otro a una Universidad. No queda más que un medio del cual ya hemos hablado que esperamos sea el producto de este Congreso. La formación de laboratorios de arte en los países de América en que los especialistas se dediquen a esta clase de trabajos y estén en constante comunicación con sus colegas. El Laboratorio de Arte de Sevilla, fundado hace tiempo, ha producido magníficos resultados. México cuenta también con una institución parecida fundada a propuesta mía en el año 1934.[98]

El modelo de su propia experiencia en México, y la necesaria extensión de esta hacia el resto del continente mediante laboratorios, oficinas o institutos, se postulaba como una resistencia ante la desprotección que recaía sobre el patrimonio artístico, al tiempo que inscribía su propuesta dentro de una tradición institucional reciente: el Laboratorio de Arte conducido por Diego Angulo Íñiguez (1901-1986) en España[99]

97 ANH (1938): 409.

98 ANH (1938): 409.

99 El Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla tuvo su origen en el gabinete creado por Francisco Murillo en 1907 con el fin de dotar de material didáctico a la cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes. Avanzada la década de 1920 y en el contexto de la Exposición Iberoamericana que incorporó al Laboratorio como base para trabajos relativos a la formación de un catálogo sobre los monumentos de Sevilla y sus provincias, se incorporó el profesor Diego Angulo Íñiguez. En ese momento tuvo lugar la creación de la cátedra de Arte Hispanoamericano en la que participó Martín Noel y la cual orientó al interior del existente Laboratorio una producción editorial enfocada en los temas de Arte Colonial, véase Petit (2004).

y, por influjo de este hacia México, la conformación del Laboratorio de Arte en la UNAM, para ese entonces convertido en el IIE.[100]

Ricardo Levene acompañó el entusiasmo de los expositores y recordó la iniciativa de Miguel Ángel Cárcano elevada a la Junta de Historia para el resguardo de las ruinas jesuíticas de Misiones y que motivó la organización de una comisión protectora. Dicho proyecto, sumado al del diputado nacional Dr. Carlos Alberto Pueyrredón, presentado en junio de 1935 sobre la prohibición de comercio y salida del país de documentos históricos, y la resolución del II Congreso Internacional de Historia de América a raíz de las discusiones generadas en la sección de Historia del Arte, constituirían los principales antecedentes de la Ley 12.665 sobre Museos, Monumentos, Lugares y Documentos Históricos, y del decreto del Poder Ejecutivo que creó la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos.[101]

Con la propuesta de Toussaint como base, la resolución número 6, denominada "Cooperación internacional sobre conservación de monumentos y obras de carácter histórico-artístico", comprendió en su tercer punto la creación de "Institutos o Laboratorios de Arte" que se orientarían a "un propósito docente de investigación y divulgación".[102] Junto a esta resolución, se estableció el Instituto Americano de Arte

100 El Laboratorio mexicano se creó en 1935 por gestión de Manuel Toussaint, tomando como modelo el establecido en la Universidad de Sevilla. Al año siguiente, se lo designó Instituto de Investigaciones Estéticas bajo la dirección de Rafael López. Toussaint lo dirigió desde 1939 hasta su muerte en 1955, véase Díaz y de Ovando y Barragán Martínez (2010).

101 CNMMyLH (1941). Resulta llamativo que la idea del arquitecto rosarino Ángel Guido de crear un Instituto Arqueológico de Arquitectura Americana, expuesta siete años antes en el Tercer Encuentro Universitario Anual de Córdoba, no haya surgido entre las discusiones volcadas en las *Actas* del encuentro ni que el mismo Guido, participante del II Congreso Internacional de Historia de América, haya expresado algo al respecto. Este implicaba, además de la inserción en el ámbito universitario, un censo de los edificios históricos, la conformación de un museo e investigaciones centradas en la identificación de la "influencia indígena", véase Schávelzon (2008).

102 ANH (1938): 485.

que tomó como sede el Museo Municipal de Arte Colonial,[103] preinaugurado para la celebración del Congreso y que funcionó también como sede exclusiva de la Sección de Historia del Arte.[104] En paralelo, el museo se convirtió en el principal espacio de difusión del nuevo organismo, donde se desarrollaron ciclos de conferencias que se establecieron como espacio derivado pero independiente del encuentro una vez que este concluyó.[105] Aunque no contamos con documentación oficial sobre su creación, el registro de la prensa arroja detalles precisos sobre los objetivos y la organización de la entidad: impedir la destrucción de los monumentos artísticos a partir de una sede central instalada en Buenos Aires y una sección en cada país americano compuesta por diez miembros y liderada por un director. La sede porteña asimiló en su conformación directiva a la del Museo Municipal de Arte Colonial que presidía Rómulo Zabala, con Noel como Vicedirector y Enrique de Gandía en el rol de Secretario. Como miembros fundadores se sumaban Atilio Chiappori, Alejo González Garaño, José Torre Revello, Oscar Dreidemie y Mario Buschiazzo por Buenos Aires, junto a otras figuras del interior del país y del resto del continente: Alejandro Mathus Hoyos (Mendoza), Ángel Guido (Rosario), Emilio Wagner (Santiago del Estero), José Uriel García (Cuzco, Perú), Luis Valcárcel (Lima, Perú), Juan Giuria (Uruguay), Manuel Toussaint (México), José Gabriel Navarro (Ecuador), Carlos Moller (Venezuela) y Octavio Méndez Pereyra (Panamá).[106]

La proyección institucional de esta resolución debe ser evaluada desde dos dimensiones: atendiendo al contexto local, la actuación de la sección de Historia del Arte y el proyecto resultante se adaptaban a los intereses de los organismos oficiales. Sin embargo, la sede porteña del Instituto Americano de Arte no logró establecerse y el interés ini-

---

103 Conformado por las colecciones de Carlos y Martín Noel y ubicado en el Palacio Noel (Suipacha 1422), años después fusionado con la colección de Isaac Fernández Blanco.
104 Sin firma (1937, 15 de julio); Sin firma (1937, 16 de julio).
105 Sobre la conferencia de Manuel Toussaint: Sin firma (1937, 18 de julio); de José Gabriel Navarro: Sin firma (1937, 20 de julio); de Uriel García: Sin firma (1937, 23 de julio); de Mario Buschiazzo: Sin firma (1937, 24 de julio); de Ángel Guido: Sin firma (1937, 25 de julio).
106 Sin firma (1937, 15 de julio).

cial se desdibujó para los representantes locales. En cuanto al alcance internacional, la iniciativa mostró el activo protagonismo de un grupo de especialistas reunidos en torno a intereses comunes, pero dicha dimensión tampoco resultó exitosa, ya que no llegaron a concretarse los institutos previstos en cada sede, lo cual perturbó la continuidad de una red de "cooperación internacional" entre los historiadores americanistas. Un caso aislado, y alejado de los propósitos de la resolución que estamos comentando, fue el del Instituto Americano de Arte de Cuzco creado a instancias de Uriel García en octubre de 1937. Dicho espacio retomó en primera instancia las actividades de difusión de la danza y la música folclóricas a las que se había dedicado el "Centro Qosco",[107] e incorporó las artes plásticas desde la perspectiva del "arte popular regional".[108]

Cuando se concibió el Instituto Americano de Arte en el Congreso Internacional de Historia de América, Buschiazzo había egresado hacía una década de la Escuela de Arquitectura de la UBA. Hasta ese momento, trabajaba en la Dirección General de Arquitectura de la Nación, en el Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires, y en la proyección y dirección de obras de forma particular.[109] A su vez, desarrollaba la actividad docente en los niveles secundarios y terciarios en el Colegio Nacional Almirante Brown de Adrogué y en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario.[110] En 1933 había comenzado a dar clases de Historia de la Arquitectura II en la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la UBA,[111] donde en ese entonces funcionaba la Escuela de Arquitectura, y dos años más tarde había sido nombrado

107 Creado en 1924 por Baltazar Zegarra, Martín Chambi, Juan de Dios Aguirre y César Valdivieso, entre otros.

108 Mendoza (2006): 165.

109 Magaz y Schávelzon (1996-1997).

110 Allí dictaba clases de matemáticas, dibujo, Historia del Arte e historia argentina y americana.

111 Como docente libre en un curso paralelo de Historia de la Arquitectura, véase UBA (1935).

profesor adjunto.[112] No presentaba, todavía, antecedentes académicos destacados y sólo contaba con algunas publicaciones en su haber.[113] Su modesto perfil contrastaba con el de las figuras que mencionamos más arriba y con la resonancia que muchos de ellos habían alcanzado dentro de la historiografía regional: Noel, Guido y Torre Revello aparecen como los nombres más destacados para los estudios coloniales de la parte sur del continente. Sin embargo, Buschiazzo aprovechó esta oportunidad para ingresar en estas redes de especialistas y su principal punto de apoyo fue la figura de Manuel Toussaint (1890-1955).

1.1 Toussaint, Buschiazzo y el Instituto Americano de Arte

Toussaint llegó a Buenos Aires como invitado de honor al II Congreso por parte del Estado argentino. Para ese entonces ya era considerado un especialista indiscutido sobre arte novohispano y ostentaba un lugar importante como gestor cultural en su país. A su producción historiográfica, ya avanzada para ese entonces, se le sumaba su rol como fundador de uno de los primeros institutos especializados en humanidades dentro de la UNAM,[114] espacio a la vez pionero en el ámbito universitario de América Latina para el estudio de las artes. Este viaje, su primera visita a Sudamérica, constituyó un momento significativo para su ya consagrada trayectoria profesional. Se trataba del primer evento de divulgación académica fuera de México una vez constituido el IIE, ocasión que supo utilizar para transmitir su experiencia universitaria y vincularse con especialistas.

112 Buschiazzo ingresó por concurso en el mes de mayo en la asignatura Historia de la Arquitectura primer curso, para el cuarto año de la carrera, cuyo titular era el arquitecto Carlos Becker, véase UBA (1935 a)

113 Entre ellas, Buschiazzo (1932) y Buschiazzo (1936).

114 Junto al Instituto de Investigaciones Sociales creado en 1930, véase Domínguez Martínez (2007).

Toussaint y Buschiazzo se habían conocido a través de Angulo Íñiguez, quien los presentó por medio de correspondencia.[115] Mantuvieron contacto desde antes del viaje de Toussaint, ya que el argentino ofició como guía de su itinerario señalándole posibles conexiones entre ciudades y sitios significativos para visitar. Pero principalmente, una vez que Toussaint había emprendido el camino de regreso, su rol fue el de informante sobre los avances del Instituto Americano de Arte, mientras el mexicano se encontraba contactando figuras importantes para incorporar al proyecto. El intercambio epistolar, conservado en el archivo del IIE, registra la preocupación de Buschiazzo ante un contexto desalentador; el proyecto del Instituto se había desvanecido concluido el Congreso y el interés por expandir las instituciones artísticas, surgido como objetivo de una comunidad académica, devino en un proyecto compartido sólo por dos historiadores, a tal punto que Buschiazzo señalaba irónicamente a su colega:

> Verá usted, que al fin de cuentas, el Instituto Americano de Arte contará con dos grandes secciones: la 1ra en México, con Toussaint como Presidente, Secretario, miembro del directorio, portero, impresor, encargado de la correspondencia y jefe de la sección propaganda, y la 2da en Buenos Aires, a mi cargo y con idénticos títulos.[116]

Desde un principio, Buschiazzo había detectado que la utilización del proyecto del Instituto sólo había sido más útil "para el incienso y la plataforma que se ha creado más de un figurón"[117] en el transcurso del II Congreso, que a los fines de la investigación y la conservación del patrimonio. En esta categoría, la de "figurón", incluía principalmente a Rómulo Zabala y a Enrique de Gandía, mientras que Noel merecía observaciones más complejas que lo caracterizaban de personaje "po-

115 Toussaint (1944).
116 Buschiazzo (1937).
117 Buschiazzo (1937).

deroso y tentacular",[118] "sumamente sociable",[119] e incapaz de tomar decisiones radicales con sus colegas para encauzar el Instituto del cual había sido nombrado Vicedirector:

> En dos o tres oportunidades he hablado con Noel, pero también andamos mal por ese lado, pues nuestro meloso y buen amigo no se atreve a tomar ninguna medida; se concreta a decir que Zabala y Gandía son dos excelentes caballeros, sumamente atareados. A esto le contesté yo que ello no quitaba que ambos fuesen dos perfectos cretinos y figurones, que aceptan cargos para darse pisto estorbando la labor de quienes entienden del asunto. Zabala es numismático y el otro de todo un poco, pero ninguno conoce de la misa la media, y así andan las cosas.[120]

Esta crítica tan precisa parecía dirigirse a un modelo de especialista consagrado que no hacía aportes sustantivos a la disciplina pero mantenía un estatus académico que, desde su óptica, resultaba cuestionable. A su vez, Buschiazzo transmitía a Toussaint sus preocupaciones profesionales, mediante el énfasis puesto en su posición metodológica que buscaba destacarse en un contexto historiográfico desfavorable y necesitado de una urgente renovación: "Entre tanto, sigo trabajando como siempre, a base de investigaciones en archivos, como en realidad deben hacerse este tipo de trabajos".[121]

Junto con las noticias sobre el escaso interés en el desarrollo del Instituto, Buschiazzo también informaba a Toussaint sobre conferencias aisladas realizadas en el Museo de Arte Colonial y reuniones ficticias con el sólo fin de ser reproducidas en el diario *La Nación* por gestión directa de Enrique de Gandía,[122] mientras no lograba formalizarse un

118 Buschiazzo (1937).
119 Buschiazzo (1937 a).
120 Buschiazzo (1937 a).
121 Buschiazzo (1937).
122 Refiere a la conferencia de José Marianno Filho sobre Arte Colonial brasilero, véase Buschiazzo (1937 a).

estatuto ni concretarse una reunión entre los miembros locales. Aunque finalmente, en enero de 1938, se produjo un encuentro donde se estableció un reglamento provisional[123] y se confirmaron algunos miembros propuestos para las distintas secciones del Instituto en América, el proyecto de una "red americana" no prosperó en el tiempo y la correspondencia entre ambos especialistas no volvió a referir al tema.

La acción itinerante de Toussaint por varios países de Sudamérica corrió una suerte similar. Aunque sostuvo el compromiso de elaborar directorios con contactos importantes y tuvo una presencia activa en varias instituciones, no encontró un ambiente propicio para incentivar el proyecto surgido en Buenos Aires. El historiador mexicano se mostraba especialmente interesado en establecer un "núcleo paceño"[124] con su presencia en la capital de Bolivia, ya que este país no había tenido un representante en la sección Historia del Arte durante el II Congreso. Contó, para ello, con la colaboración de Alfonso de Rosenzweig Díaz, Ministro de México en Bolivia, en vistas a conformar allí un comité para el Instituto. Sin embargo, encontraron reparos por parte de las autoridades bolivianas de establecer intercambios universitarios y la visita de ambos a Sucre y Potosí tuvo efectos negativos. En el contexto de celebración de los Congresos Eucarísticos en dichas ciudades, y en sintonía con el profundo rechazo que las iglesias boliviana y peruana manifestaban respecto del "anticlericalismo revolucionario",[125] Toussaint y Rosenzweig llegaron a ser acusados de hacer "campaña antirreligiosa y comunista".[126] Por el contrario, durante su visita a la Universidad Mayor de San Marcos de Lima, grupos de estudiantes peruanos se reunieron en manifestación con aplausos y vivas a México, signo de

123 Buschiazzo (1938). Al momento no hemos localizado documentación relativa a un reglamento en los archivos históricos consultados, aunque una fuente bastante posterior de De Gandía recupera la experiencia del Instituto Americano de Arte, indicando que "el alma" del proyecto le correspondía a Martín Noel y menciona, sin dar mayores detalles: "El Instituto organizó conferencias, nombró miembros de número y correspondientes hasta que desapareció en una época que no recuerdo", véase De Gandía (1973): 295.
124 Toussaint (1937): 4170.
125 Ruiz Guerra (2007): 140.
126 Rosenzweig Díaz (1937).

una “comunidad universitaria que se siente reprimida y alienta un oculto espíritu de rebeldía y protesta ante la situación social ambiente”.[127] En ambos casos, la presencia de Toussaint se ubicaba en un momento delicado que, frente a la polarización mundial entre izquierdas y derechas, mantuvo las relaciones entre México y América del Sur sujeta a sobresaltos y desencuentros de orden político e ideológico.[128]

1.2 Espacios oficiales del patrimonio

En relación con Buschiazzo y con el posterior desarrollo del IAA desde 1946, el episodio del Instituto Americano de Arte marca el despliegue de una trayectoria que otorgó gran importancia a los vínculos profesionales así como a la intención de conformar espacios especializados para los estudios artísticos. Una derivación directa de esta experiencia se dio en un período cercano, cuando el arquitecto fue incorporado a la Superintendencia de Sitios y Monumentos Históricos. En una carta a Toussaint, brinda detalles sobre su nombramiento:

> Algo sensacional, por lo menos para mí: se ha creado una Superintendencia de Sitios y Monumentos Históricos, dependiente del Ministerio de I. Pública. A su frente está el Dr. Bucich Escobar, buen historiador pero que no entiende nada de arqueología ni de restauraciones; por esa razón ha solicitado al Ministro de Obras Públicas que pase yo a organizar todo ello, y para que realiza [sic] el inventario y catastro de los monumentos y joyas artísticas que aún quedan en nuestro país. Es decir, se me presenta la oportunidad de recorrer mi patria en todos sentidos, y de realizar una tarea estupenda. El decreto fue firmado hace dos días por el Ministro de Instrucción Pública; ahora debe pasar a ser refrendado por el otro Ministro, y luego a la firma del Presidente,

127 Sáenz (1937). Moisés Sáenz era el Embajador de México en Perú.
128 Zuleta (2007).

> de manera que espero entrar en funciones dentro de breves días. Entre la tarea que se me ha encomendado figura la de preparar la legislación de protección de monumentos, de manera que necesito a tambor batiente los antecedentes y leyes mexicanas. Le encargo muy especialmente me consigna las leyes de su país (creo que hay dos, una del año 1911 y otra posterior) y me las remita sin pérdida de tiempo.[129]

La carta, previa a la organización de la CNMMyLH, no explica si Buschiazzo había formado parte de la creación de la entidad en noviembre del año anterior, mediante el Decreto Nacional número 11.858 que dio lugar a la Superintendencia el 12 de noviembre de 1937,[130] aunque aporta claridad sobre la importancia de su participación. De acuerdo a sus palabras, se reclamaba su capacidad como técnico a la vez que un conocimiento en legislación internacional, lo que le otorgaba una función privilegiada en el espacio que planeaba dirimir el destino del acervo histórico local. Asimismo, el énfasis en su posición de especialista necesario al interior de la entidad, evidente en el comentario despectivo hacia Ismael Bucich Escobar (1980-1945),[131] podría hacerse extensivo hacia cualquiera de los historiadores y funcionarios que luego conformarían la CNMMyLH como miembros vocales, quienes, teniendo en cuenta la caracterización de Buschiazzo unas páginas más arriba, cabían en la categoría de "numismáticos" o "figurones" sin conocimientos más específicos sobre patrimonio: Ramón Cárcano, Emilio Ravignani, Benjamín Villegas Basavilbaso, Rómulo Zabala, con las excepciones parciales de figuras como Enrique Udaondo o Alejo González Garaño **(Figura 1.1)**.

---

129 Buschiazzo (1938). Subrayado del original.

130 Decreto de la creación de Superintendencia de Museos y Lugares Históricos, reproducido en Buschiazzo (1959): 104-106.

131 Hasta ese entonces, Bucich se venía desempeñando como Subdirector del Museo Histórico Nacional y aunaba las facetas de periodista, escritor dedicado a la Historia Argentina y académico.

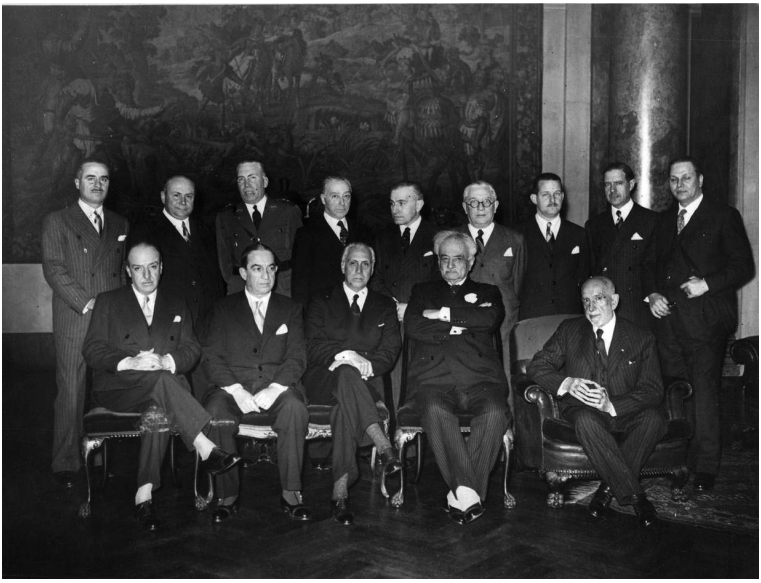


Figura 1.1: Miembros de la Comisión Nacional de Museos, de Monumentos y Lugares Históricos durante el almuerzo ofrecido a Alejo González Garaño. Arriba, de izquierda a derecha: Antonio Apraiz; Emilio Ravignani; Coronel Félix Best; miembro no identificado; Rómulo Zabala; Mario Buschiazzo; José Luis Busaniche e Ismael Bucich Escobar. Sentados: Alejo González Garaño; Ricardo Levene; Ministro de Justicia e Instrucción Pública Eduardo Coll; Ramón Cárcano y Tomás Cullen (1939). Fuente: AGN, Departamento de Documentos Fotográficos.

En un documento posterior, que corresponde a su *curriculum vitae*, más precisamente al ítem "Organización de entidades culturales e institutos", Buschiazzo brinda más detalles sobre el trabajo que se le había encargado desde el Ministerio:

> La actual Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos nació primero como Superintendencia de Museos y Monumentos, organizada en 1936 por disposición del entonces Ministro de

> Educación Dr. De La Torre, sobre un estudio y propuesta que elevé al Sub-Secretario Dr. Aurelio Escobar, actuando el suscripto como Asesor Técnico y Arquitecto a cargo de las restauraciones. Reemplazado el Dr. De La Torre por el nuevo ministro, Dr. Jorge E. Coll, este elevó un proyecto de Ley al Congreso, creando la Comisión Nacional. Tanto la organización como la Ley 12.663, tienen como fundamento y punto de partida el estudio al que me he referido.[132]

La historia que traza el arquitecto sobre el origen de la CNMMyLH difiere de la conocida y expresada en la Ley 12.665, donde se pierde la centralidad de Bucich Escobar y, en mayor medida, aquel estudio que habría realizado por pedido suyo. Si la elaboración de la Ley tuvo, como afirma Buschiazzo, a su propio proyecto como principal cimiento en lo relativo al patrimonio inmueble, esto tampoco se expresó años después, cuando obtuvo su sanción final en Cámara de Diputados. El hecho de que el II Congreso Internacional de Historia de América, organizado por la Junta y bajo la presidencia de Ricardo Levene, haya prevalecido como antecedente más cercano a la constitución de la CNMMyLH, da cuenta de la perspectiva selectiva y centrada en figuras de influencia que dio plataforma a la nueva institución, lo que condujo a que acciones como las de Buschiazzo quedaran relegadas en su importancia.

Las tareas por él desarrolladas en el área de restauración, y su participación en las decisiones tomadas por la CNMMyLH han sido consideradas a partir de sus dos intervenciones más significativas en los edificios históricos del país: el Cabildo de Buenos Aires, inaugurado tras su restauración en 1940, y la Casa Histórica de la Independencia en Tucumán, abierta al público tras su reconstrucción en 1943.[133] A esto

132 El párrafo reúne una serie de errores. La organización de la Superintendencia corresponde a 1937, no a 1936. La mención a Ismael Bucich Escobar aparece como "Aurelio Escobar", y la Ley de creación de la Comisión es la número 12.665, no la número 12.663, véase Buschiazzo (s/f).

133 Daniel Schávelzon realiza un abordaje minucioso de la intervención de Buschiazzo como restaurador en la CNMMyLH y recorre en detalle los diferentes proyectos en los cuales participó, véase Schávelzon (2008).

se suma que sus textos orientados a un llamado de atención sobre el riesgo en el que se encontraban los monumentos históricos nacionales, hayan sido considerados fundacionales.[134] Los abordajes al respecto subrayaron la exhaustiva atención de Buschiazzo sobre las fuentes documentales. En particular, en el caso de la Casa de la Independencia, donde debió articular la documentación gráfica, la historia oral y los vestigios materiales para conducir la reconstrucción histórica de la antigua propiedad.[135] En una primera apreciación, podría afirmarse que la línea metodológica "documentalista" que marca el desempeño de Buschiazzo como historiador se vinculó en este período temprano con su trabajo de arquitecto en monumentos históricos. Sin embargo, en el ejercicio de la restauración, tomó decisiones "que no respondieron estrictamente a los datos aportados por la investigación científica",[136] en favor de la adecuación a ciertos factores estructurales, urbanísticos o simbólicos que participaron en el "diseño de productos culturales conmemorativos" en el marco de un programa de educación nacionalista.[137] Respecto de la dimensión simbólica, Buschiazzo acompañó la perspectiva de la CNMMyLH en la presentación de imágenes consolidadas en el imaginario social; como explica Juan Carlos Marinsalda[138] en su análisis, la apropiación de la pintura de Genaro Pérez[139] incorporada por Ángel Carranza al Museo Histórico Nacional y presente en la reconstrucción del frente de la Casa Histórica, habría seguido tales propósitos.

---

134 En ese sentido, Juan Carlos Marinsalda se refiere a *La destrucción de nuestros monumentos históricos*, Buschiazzo (1940), que completaría una trilogía junto a *Argentina. Monumentos históricos y arqueológicos,* Buschiazzo (1959) y a su discurso de ingreso a la ANH, véase Buschiazzo (1965) y Marinsalda (2015).

135 Schávelzon (2008 a).

136 Marinsalda (2015): 162.

137 Blasco (2017): 67.

138 Marinsalda (2015).

139 Genaro Pérez, *Casa donde se reunió el Congreso de Tucumán, 1816*, pintura sobre tabla, 33 × 22 cm, c. 1895, Museo Histórico Nacional. A su vez, la imagen habría tomado como modelo a la fotografía de la fachada tomada por Miguel Ángel Paganelli hacia 1869. Sobre los dispositivos iconográficos por los cuales circuló la imagen de la Casa Histórica, véase Blasco (2017).

A los fines de este libro, recuperar la injerencia de Buschiazzo dentro de la CNMMyLH implica ampliar las referencias exclusivas al ejercicio de la restauración y contribuye a reparar en la relevancia de este tipo de entidades para el desarrollo de la historiografía artística. Habilita, además, una mirada institucional más amplia al involucrar los espacios de intercambio profesional que estaban produciendo en ese entonces figuras como Buschiazzo, preocupadas por introducir una especialización frente a disciplinas más generales que nucleaban los estudios sobre patrimonio, en particular, la Historia. En su participación en el *Boletín* oficial de la CNMMyLH observamos un espacio relevante para el ejercicio de la escritura. En primer término, los artículos y los numerosos informes sobre los edificios relevados, y en segundo término, el desarrollo incipiente de la crítica en la sección *Bibliografía* del mismo *Boletín*. Junto a José Torre Revello,[140] Buschiazzo participó de dicha sección comentando textos de reciente aparición, enfatizando ciertos aspectos que resultan significativos para entender lo que pocos años después comenzó a desarrollar en la sección *Notas bibliográficas* de *Anales*.

Mientras las reseñas elaboradas por Torre Revello resultan más sintéticas y descriptivas, Buschiazzo sumaba reflexiones sobre el contexto historiográfico inmediato:

> Las publicaciones norteamericanas sobre la arquitectura española en las regiones que hoy pertenecen a ese país, solían adolecer de cierta superficialidad. Generalmente se trataba de libros impresos a todo costo, con magníficas ilustraciones pero sin atender a la parte documental que exige conocimiento del idioma y de archivos poco accesibles a los investigadores americanos (…).[141]

140 En el Tomo 7 del año 1945, se incorporó a Guillermo Furlong en reemplazo de Torre Revello.
141 M. J. B. (1941): 508.

Del mismo modo, sus acotaciones críticas analizan el ámbito local mediante valoraciones que remarcan una visión más bien pesimista sobre la investigación artística contemporánea. Aunque con una reseña muy breve, Buschiazzo caracteriza de ese modo la labor de Guido en el catálogo de la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo realizada en Santa Fe en 1941:

> El estudio preliminar, a cargo del arquitecto Ángel Guido, se diluye en las conocidas y personalísimas teorías del autor, sin aportar mayores datos respecto de las obras expuestas. La misma clasificación de los objetos exhibidos es a veces arbitraria e infundada. Hacemos notar esto por cuanto seguimos creyendo que, antes de lanzarnos a teorizar sobre arte americano, es necesario proceder a una prolija y seria investigación sobre autores, procedencia, cronología, clasificación, etc. de las piezas artísticas, labor que aún no se ha hecho en nuestro país con respecto a la pintura y escultura coloniales.[142]

Al tratarse de un espacio oficial desde el cual evaluar las publicaciones especializadas, esta sección en particular parecía constituir un lugar privilegiado para que Buschiazzo demostrara su pericia y actualización en temas de Arte Americano. Al mismo tiempo, también le aseguraba la recepción de sus propias producciones; en el tomo 3 del *Boletín*, Torre Revello comentaba tres artículos breves de Buschiazzo aparecidos en la revista *Lasso*, y el catálogo *La arquitectura colonial en Hispanoamérica*.[143] En el tomo 7, Furlong se refería a su libro *Estudios de Arquitectura Colonial Hispanoamericana* y reivindicaba el trabajo diciendo: "Felizmente no es un literato (…) Gracias a estas realidades y a su espíritu de investigación en las fuentes documentales, tiene el señor Buschiazzo una técnica irreprensible".[144] Asimismo, su partici-

142 M. J. B. (1942): 648. Sobre la gestión museográfica de Ángel Guido y sus postulados historiográficos, véase Montini (2011).
143 Buschiazzo (1940 a).
144 Furlong (1945): 450.

pación en esta sección constituye un antecedente importante de la sección *Notas bibliográficas* que tuviera lugar en *Anales* desde 1948, aunque desde ese momento el campo de acción para el ejercicio de la crítica se formulase desde una institución propia y con el propósito de fortalecer un proyecto editorial a largo plazo.

En paralelo al espacio que obtuvo desde su participación en la CNMMyLH, Buschiazzo incursionó en otro organismo de carácter oficial que compartía, al igual que aquél, el enfoque orientado a la recuperación de la arquitectura nacional. Apenas se organizó el proyecto de los *Documentos de Arte Argentino* por parte de la ANBA, el arquitecto figuró entre los prologuistas convocados. Su participación resultó prolífica y redactó un total de seis estudios preliminares para los respectivos cuadernos aparecidos entre 1940 y 1945. Posteriormente, escribió para la serie *Documentos de Arte Colonial Sudamericano* iniciada en 1943, pero esta vez sólo para la introducción del cuaderno dedicado al templo de San Francisco en La Paz.[145] En contraste con la orientación de los prólogos de los cuadernos, tendientes a producir discursos descriptivos de carácter general y a disociar las imágenes del texto principal al presentarlas como un apéndice separado, Buschiazzo esbozó una propuesta metodológica diferencial.

El texto preparado para la iglesia de la Compañía de Jesús en Córdoba[146] es un buen ejemplo de la propuesta del arquitecto, aunque se iniciaba con una introducción más cercana al tono tradicional de los cuadernos y a expresiones grandilocuentes, lo que indicaría una cierta adecuación de Buschiazzo al espíritu de la colección. No obstante, avanzando en su escrito, el autor introduce otras preocupaciones que se centran en la valoración de documentos relacionados con el edificio en cuestión. Mediante la reproducción en párrafos extensos de diversos testimonios (principalmente Cartas Anuas, correspondencia, libros de gastos), explica el proceso de construcción de la Manzana jesuítica en la capital cordobesa, suma algunas rectificaciones sobre datacio-

145 ANBA (1949).
146 ANBA (1942).

nes previas[147] y recupera documentos presentes en bibliografías de autoridad como las elaboradas por el Padre Pedro Grenón y el Padre Nicolás del Techo sobre la historia de la Compañía de Jesús. En este punto reúne información relativa no sólo a la traza y a la construcción del edificio, sino también a las instancias previas vinculadas al encargo de la iglesia nueva como principal propósito y legado de Manuel Cabrera, nieto del fundador de Córdoba del Tucumán. Se advierte, en estas páginas, la necesidad del autor de elaborar un estado del arte que reuniera los estudios especializados para aportar dataciones precisas sobre el edificio, en lugar de presentar una prosa ligera más bien enfocada en apreciaciones estéticas. La perspectiva metodológica adoptada se vuelve explícita al final del prólogo, donde el autor concluye:

> Aun a riesgo de confundir la investigación histórica con un acarreo de ladrillos, como decía Groussac, he abundado en la transcripción de datos, cifras y documentos con el propósito de poner en claro, de una vez para siempre, el proceso de erección del más grandioso conjunto arquitectónico colonial de la República Argentina. Es que, en este caso, se suma a la belleza artística, la importancia institucional de los establecimientos que allí nacieron.[148]

La referencia a Paul Groussac (1848-1929) no resulta fortuita. Recupera una reflexión enunciada por el historiador, crítico y bibliotecario francés[149] en el contexto de los cuestionamientos realizados por

147 Como la atribución de Kronfuss a las reformas de la ermita de Tiburcio y Valeriano hacia 1780, previas a la expulsión de los jesuitas en 1767, o la interpretación del mismo autor respecto de la construcción de una capilla doméstica posterior a la mencionada ermita que hubiera servido como modelo para la iglesia de la Compañía.

148 ANBA (1942): 23.

149 Aunque no localizamos la expresión precisa de Groussac que recupera Buschiazzo, entendemos que responde a las polémicas que tuvieron lugar desde las primeras décadas del siglo XX, y no a su enfrentamiento con Norberto Piñero a raíz de la crítica a la edición de *Los escritos de Mariano Moreno*. Este tuvo lugar a fines del siglo XIX y adquirieron centralidad otros tópicos, como la defensa de la profesionalización en la crítica documental, véase Eujanian (1995).

los miembros de la Nueva Escuela Histórica durante las primeras décadas del siglo XX hacia la autoridad científica de los "monumentos historiográficos"[150] del siglo XIX, entre los que se encontraba vigente la figura de Groussac. Como principal vehículo de crítica, los historiadores Diego Luis Molinari, Roberto Levillier y Rómulo Carbia se expresaron a través de la revista *Nosotros* con la intención de desmerecer su erudición y su autoconsagración como autoridad máxima de la crítica histórica, lo que concretó el embate hacia una figura prestigiosa que favorecía la consolidación del espacio institucional conducido por este grupo de intelectuales.[151] La respuesta de Groussac mediante su obra *Mendoza y Garay*,[152] menospreciaba el método de una historia científica que este nuevo grupo pretendía normalizar con la "deificación" de reglas sobre la recolección de los documentos y la escritura de textos desprovistos de una mínima orientación estética.

La posición de Buschiazzo respecto de la contienda historiográfica a la que hacemos referencia, que había tenido lugar en un pasado relativamente reciente, no se enuncia de manera concreta en el cuaderno citado. Sin embargo, su recuperación en el contexto del proyecto editorial de la ANBA constituye una observación significativa, dado que volvió a utilizarla años después en una carta dirigida a Noel. Dicho intercambio epistolar fue el puntapié de la polémica que los enfrentó a raíz de las reseñas sobre los cuadernos publicadas en la revista *Anales*, cuyos comentarios críticos tuvieron un primer llamado de atención directo de Buschiazzo hacia Noel sobre los errores de contenido en los cuadernos cuyos prólogos firmaba Pagano.[153] Allí volvía a acudir a Groussac para dilucidar cuestiones metodológicas:

> Tanto conozco el tema que no ignoro aquella frasecita de Groussac, que decía de quienes recopilaban datos: "son simples acarreos de ladrillos". Y ya ve que no tengo miedo de

150 Prado (2001): 10.
151 Eujanian (1995).
152 Groussac (1916).
153 ANBA (1947; 1947 a).

> que se me confunda con un apilador de adobes, porque esas palabras de Groussac se dirigen a quienes ignoraban el otro aspecto de la investigación documental: la interpretación de los documentos.[154]

La necesidad de producir una Historia del Arte y de la Arquitectura con un compromiso científico ajeno al tono literario desprovisto de precisión documental y de datos certeros que mantenían figuras como Pagano, fue una preocupación cardinal de Buschiazzo desde el Instituto y la principal bandera metodológica defendida en el primer prólogo de *Anales*. En ese punto, muchas de las críticas elaboradas por los miembros de la Nueva Escuela Histórica hacia Groussac tuvieron, aproximadamente treinta años antes, significativos puntos de contacto con las propuestas del grupo de historiadores reunidos en el IAA, en relación, por ejemplo, con la idea de "nueva generación"[155] y de su organización en torno a una institución universitaria. Pero esta filiación no explica por sí misma una inclinación de Buschiazzo hacia los postulados de la Nueva Escuela ni la adopción de su proyecto metodológico; este grupo no había realizado aportes novedosos sobre temas de patrimonio artístico, y hasta el momento, la publicación más relevante sobre el tema era *Arquitectura virreinal*[156] de Noel y Torre Revello. De todos modos, el guiño historiográfico expone una actitud crítica por parte de Buschiazzo, inmersa en una conciencia profesional del contexto académico local y sobre el modo en que la ANBA organizaba (o acumulaba) sus propios "documentos".[157]

Es pertinente remarcar que, en la organización del texto y en la exposición de los argumentos sobre el cuaderno de la Iglesia de la Com-

154 Buschiazzo (1948 a) en Gutiérrez (1995): 242.

155 Buschiazzo se refería a "la labor precisa, documentada, metódica, de las nuevas generaciones" en la presentación del primer número de *Anales*. A su vez, Ricardo Rojas había presentado a la Nueva Escuela como una "joven generación encargada de producir el 'renacimiento de los estudios históricos'", véase Devoto y Pagano (2009): 139.

156 Noel y Torre Revello (1944).

157 Retomaremos esta cuestión en el capítulo siguiente.

pañía que estamos considerando, se formula un antecedente relevante del formato que adoptó *Anales* desde su primer número, al otorgarle protagonismo a las fuentes documentales y al utilizarlas como principal fundamento y legitimidad de su postura metodológica. La transcripción de aquellas en los prólogos de los cuadernos, distinguidas con letra cursiva, ocupa un espacio importante dentro del texto y se completa con una explicación adicional orientada a reforzar el valor del documento. Por ejemplo, sobre la construcción de la bóveda de madera de la Iglesia a cargo del Padre Felipe Lemer, Buschiazzo agrega:

> Nótese que el documento transcrito dice haber realizado su trabajo sin conocer otro ejemplo, lo que prueba una vez más que el techo de la capilla doméstica es posterior. Además, y dicho sea de paso, no fue personalmente a las misiones del Paraguay a disponer del corte de la madera, como reiteradamente se ha escrito, sino que la hizo traer (…).[158]

Por otra parte, el enfoque del autor en estos cuadernos también acompañaba sus artículos aparecidos en el *Boletín* de la CNMMyLH. Los viajes realizados por el país como arquitecto de la entidad le permitieron participar de la publicación como especialista, e informar sobre el estado del patrimonio nacional,[159] y como historiador de la arquitectura, al producir conocimiento específico sobre determinados objetos de estudio. Este tipo de aportes aparecen, por ejemplo, en el artículo *Arquitectura religiosa popular en la Argentina*,[160] donde realiza estudios de los elementos característicos de capillas situadas en distintas provincias a partir, en la mayoría de los casos, de su propio relevamiento, y con la inclusión de sus dibujos de plantas y fachadas. El despliegue

158 ANBA (1942): 23.

159 El primer informe publicado por Buschiazzo corresponde a su viaje por el Noroeste argentino y Bolivia y a sus gestiones para la conservación del templo de San Pedro Telmo en Buenos Aires, véase CNMMyLH (1939 a).

160 Buschiazzo (1942). Recientemente se articuló este texto con otros de Buschiazzo sobre arquitectura jujeña para reponer los proyectos de restauración instrumentados por la CNMMyLH y sus protocolos de relevamiento, véase Herr y Rolón (2018).

de la información presentada por Buschiazzo se orienta a la recuperación de un tipo de arquitectura cuyo estudio no se encontraba aún formalizado mediante aportes bibliográficos sólidos, por lo que este acercamiento proponía primeras clasificaciones, como en este caso, a partir de los tipos de fachada y de la orientación de la torre campanario. En la redacción de los artículos, el arquitecto incluye aclaraciones en primera persona sobre su proceso de investigación, como datos que darían cuenta de su pericia técnica y que resultan significativas, dado que también caracterizaron los artículos elaborados por autores como Ribera y Schenone en los primeros números de *Anales*:

> Lo curioso de este altar [de la iglesia de Humahuaca] es que acusa en sus curvas una tendencia al rococó, tal como aparece en los altares de la Iglesia del Pilar en Buenos Aires; ese evidente afrancesamiento es una de las incógnitas a despejar en la historia de nuestra arquitectura colonial, máxime si se observa que en el caso de Humahuaca, el autor era de origen hispano o mestizo. Efectivamente, semiborrada por las capas sucesivas de pintura encontré, escondida en la parte inferior de la mesa de dicho altar, esta inscripción: "DONACIÓN DE DON LORENZO SERPA HIZO ESTE RETABLO DE CRISTO CRUCIFICADO D. COSME DUARTE AÑO DE 1790" (…).[161]

Otro aspecto a subrayar de los prólogos de la ANBA firmados por el arquitecto afecta a la función otorgada a las láminas dentro de ellos, ya que presentan aclaraciones sobre la ausencia de imágenes o justificaciones sobre la inclusión de estas. Esto otorgaba una apropiada integración entre el texto y las fotografías y alteraba la función dominante de estas dentro de la colección, es decir, la presentación de láminas en tamaño completo en una sección separada del ensayo principal. Así, Buschiazzo incluye comentarios que buscan salvar esta fractura entre las secciones de los volúmenes ilustrados, señalando, por ejemplo:

161 Buschiazzo (1942): 217. Mayúsculas del original.

> Si bien en este cuaderno no se publican ilustraciones de los diversos edificios existentes en el solar jesuítico cordobés, su historia está tan íntimamente vinculada a la del templo, capilla y ermita, que no referirnos a ellos sería dejar trunco nuestro trabajo.[162]

Estas salvedades recuperan la importancia de las fotografías y su relevancia dentro de la estructura del escrito, a pesar del escaso poder de decisión editorial que Buschiazzo poseía. Se registran, a su vez, pedidos especiales de su parte, como la inclusión de una ilustración a color de la bóveda de la Iglesia de la Compañía dentro del cuaderno respectivo.[163] Del mismo modo, en el tomo dedicado a Catamarca,[164] las imágenes se presentan mucho más integradas y Buschiazzo apela a estas de manera constante para completar la explicación del objeto estudiado, en lugar de relegarlas a un papel accesorio:

> Los candelabros y bugiarios reproducidos en las láminas XIX y XXX son, indudablemente, obras de artistas indígenas, como asimismo las aureolas reproducidas en las láminas XVIII y LXXXII, especialmente la primera, que presenta seis pequeños rostros que traicionan la raza del artista que la realizó. La intervención de indígenas queda totalmente probada con la pila de la capilla de Belén (lámina XX), que también tiene rostros indios; con el dintel en que aparece un guerrero diaguita (lámina LXXXV) o la cruz entre dos soles (lámina LXXXVII), y con la pila de la Capilla del Señor del Milagro (lámina XLVI).[165]

---

162 ANBA (1942): 16.
163 ANBA (1941).
164 ANBA (1942 a).
165 ANBA (1942 a): 13-14. Su posición respecto de los aportes indígenas en las obras del período colonial, de una identificación entusiasta en el párrafo transcripto, resultó cambiante a lo largo de sus escritos, como veremos en el capítulo 3.

Como se ha observado, en su trayectoria previa a la creación del IAA, Buschiazzo trasladó sus propias preocupaciones de método hacia proyectos institucionales en los que el fortalecimiento de la escritura del arte y de la arquitectura no constituía hasta ese entonces un propósito profesional. La difusión del patrimonio en estos organismos –el CNMMyLH y la ANBA– se encuadraba en miras estatales de recuperación del pasado y la memoria nacional que en su práctica resultaban ajenos a los objetivos de rigorismo científico. Buschiazzo privilegió, entonces, la acción de formalizar un estudio apropiado de los edificios y obras seleccionadas mediante un discurso desprovisto (aunque con pequeñas excepciones) del talante ensayístico que venía caracterizando la producción historiográfica contemporánea. Aun así, no se acercó a interpretaciones que pudieran articular dichos objetos con problemas concretos del contexto sociohistórico, por lo que sus aportes resultaron, si bien descriptivos, valiosos desde su dimensión metodológica. La actividad que desplegó el arquitecto en estos espacios, a partir de una propuesta diferenciada de presentar textos consistentes y documentados que favorecieran la definición de su perfil de especialista, pudo consolidarse una vez creado su propio espacio en la UBA, a través de estrategias más precisas que le permitieron delinear una corriente propia.

1.3 La Universidad: Buenos Aires y los Estados Unidos

En 1940, Buschiazzo obtuvo el cargo de profesor titular de Historia de la Arquitectura segundo curso (para el quinto año de la carrera), en un concurso en el que participaron Héctor Greslebin, que tuvo el segundo lugar en el orden de mérito, y Alejandro Moy, que obtuvo el tercero. Entre los puntos más altos a considerar entre sus antecedentes por la comisión evaluadora, figuraban la restauración del Cabildo de Buenos Aires y la obra inédita *Historia de la Arquitectura Colonial en Hispano América*.[166] A esto se sumaban, además de su experiencia en docencia

166 El texto en cuestión correspondía al catálogo razonado de una selección fotográfica

como profesor adjunto, su participación como conferencista y profesor *honoris causa* en las universidades de Montevideo, Sucre y Potosí.[167]

El programa del primer año con la asignatura a su cargo reproducía el del anterior titular, el arquitecto Raúl E. Fitte,[168] que incluía un extenso recorrido por las arquitecturas medievales y renacentistas de Europa y del siglo XVIII francés, soslayando por completo ejemplo alguno del Barroco.[169] Recién comenzaron a introducirse cambios significativos avanzada la década de 1940, cuando tuvo lugar una reestructuración del plan de estudios que distribuyó las materias en un ciclo básico, medio y superior, en el contexto de creación de la Facultad de Arquitectura en 1947.[170] Aunque a partir de ese momento se incluyeron por primera vez el siglo XVII, con el agregado "Desprecio y rehabilitación del barroco.- Doctrinas modernas sobre el barroquismo. El barroco y la Reforma y Contrarreforma. Monumentos barrocos en Italia"[171] y la arquitectura colonial americana y argentina, estas temáticas ya se habían hecho presentes en los planes de clases elaborados por Buschiazzo al menos desde 1945.[172] Allí incluía, además, una reflexión sobre la Arquitectura Colonial en Hispanoamérica en la que introducía brevemente el problema del objeto de estudio: "La reciente incorporación de América a la Historia del Arte. Revisión de la 'leyenda negra'".[173]

---

que presentó en el V° Congreso Panamericano de Arquitectos celebrado en marzo de 1940 en Montevideo, obra por la cual obtuvo la Medalla de oro, véase Buschiazzo (1940 a). En sus antecedentes para el concurso, Buschiazzo presentó el original previo a dicha publicación, Buschiazzo (1939), que se publicó como libro unos años más tarde, véase Buschiazzo (1944).

167 Facultad de Ciencias Exactas (1940).

168 Raúl Fitte (1892-1945) se formó en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires y se desempeñó como arquitecto y docente. Integró espacios importantes como la Sociedad Central de Arquitectos, la cual presidió entre 1927 y 1929, véase Vallejo (2004).

169 Facultad de Ciencias Exactas (1941): 353-364.

170 Cravino (2012).

171 FAU (1948): 1-2. Véase De Paula (1996-1997).

172 Tomamos como referencia el documento citado debido a que no se han localizado los programas vigentes entre los años 1943-1947.

173 Buschiazzo (1945 a): s/p.

La inclusión de los estudios americanistas en el currículo del nivel superior contaba con referencias importantes: dieciséis años antes, en Sevilla, se había creado la cátedra de Arte Hispanoamericano[174] y desde 1934 Toussaint encabezaba la de Historia del Arte en México en la UNAM.[175] Dentro de la Argentina, vale mencionar la labor de Kronfuss como docente de la Escuela de Arquitectura a principios del siglo XX y su estudio de los edificios coloniales del interior del país.[176] Años después, la participación de Guido y Noel en la materia de Historia del Arte que se dictaba en FFyL,[177] les permitió incorporar "bolillas" separadas de los temas centrales dedicados al arte europeo que se titulaban El arte hispanoindígena del siglo XVIII en América o Introducción a un curso de arquitectura y urbanismo precolombianos.[178] Al margen de estas referencias, Buschiazzo perfilaba su cátedra como un espacio en el que podía lograr de forma paulatina un mayor acercamiento al binomio docencia-investigación, eje que se hizo extensivo a otros investigadores que conformaron dicho espacio con el correr de los años.

Así como la organización curricular de Historia de la Arquitectura es importante como antecedente de la fundación del IAA en relación con la construcción de un objeto de estudio programático –el Arte y la Arquitectura del período colonial–, también relativiza la importancia del cambio de plan de estudios de 1954, cuando la apertura de la cátedra Historia de la Arquitectura y del Arte III permitió la inclusión progresiva de estos temas en la facultad.[179] Como se ha documentado, en los programas previos a esta reforma se incluían, además de los temas de arquitectura americana, aquellos específicos del área rioplatense: "La Arquitectura Argentina: ubicación de la arquitectura colonial argentina dentro del panorama americano. Materiales y técnicas. Clasificación en zonas bonaerense, litoral, central, cuyana y misionera. Monumentos co-

174 Gutiérrez (1992).
175 Díaz y de Ovando (1992).
176 De Paula (1996-1997).
177 Entre los años 1941 y 1946.
178 FFyL (1941); FFyL (1942): 93-95.
179 De Paula (1996-1997).

loniales de Buenos Aires".[180] Es decir que estos contenidos ocuparon una posición, aunque menor frente a temas vertebrales de la arquitectura europea, mucho más temprana y directamente relacionada con la acción de Buschiazzo al interior de su cátedra en plena sintonía con su desarrollo profesional.

En 1941, año que coincidió con su acceso al cargo de profesor titular en la UBA, Buschiazzo realizó un viaje a los Estados Unidos. Estas dos instancias, en el ámbito académico nacional e internacional, fortalecieron su posición como especialista al tiempo que aseguraron la propagación de sus investigaciones a lo largo del tiempo: el acceso a la cátedra sirvió de base a la creación del IAA cinco años más tarde y los vínculos con Estados Unidos se prolongaron y alcanzaron, además de las sucesivas estancias en ese país como *visiting professor*, entre otros reconocimientos,[181] a los proyectos editoriales del IAA.[182]

La primera visita de Buschiazzo a los EE. UU. debe inscribirse en el contexto del panamericanismo cultural bajo el liderazgo del país del norte. La política del "Buen vecino" (1933), instrumentada por la administración de Theodore Roosevelt, estaba orientada en su esencia al principio de no intervención –mediante el empleo de la fuerza armada– sobre los países de la región, y al acceso al control de sus recursos –materias primas, mercado para la exportación de productos de industria y posibles inversiones de capital– para impedir la entrada de intereses económicos europeos.[183] El fomento de una imagen de "buena vecindad" y de "repúblicas hermanas" panamericanas se vinculaba entonces a una "autoimagen" de Estados Unidos como potencia principal y benévola respecto de las potencias europeas, fundamento que a su vez constituía un componente vital de la Doctrina Monroe

180 FAU (1948): 2.

181 Luego, en 1960, le fue concedida la Beca Rockefeller para investigar en las universidades de Ann Arbor, Michigan, Austin y Texas, véase Buschiazzo (s/f): 10.

182 Nos referimos a la publicación de las investigaciones de los becarios Guggenheim: Martín Soria, Teresa Gisbert y José de Mesa, las cuales analizaremos en el capítulo siguiente.

183 Connell-Smith (1977).

(1823).[184] En 1940, bajo la dirección de Nelson Rockefeller, se estableció la Oficina para la Coordinación de las Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas Americanas, luego denominada Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos. Este organismo buscaba consolidar su influencia y combatir la incursión del Eje en la región, desarrollando, entre otras actividades, programas educativos como base de la diplomacia cultural en los que se incluían conciertos, exhibiciones artísticas y ferias de libros.[185]

El interés por parte de los Estados Unidos de incorporar y difundir una agenda latinoamericanista en el ámbito académico desplegaba iniciativas materializadas en cátedras, publicaciones, conferencias y propuestas de intercambio universitario destinadas a fortalecer la "cooperación" y el "entendimiento" hemisférico,[186] lo que favoreció la consolidación de una red que permitió el cruce de ideas entre los intelectuales de América del Norte y Latinoamérica en miras de un diálogo continental.[187] Ricardo Salvatore entiende que este conjunto de intervenciones culturales definían una "nueva articulación neocolonial"[188] enfocada a salvar la distancia entre ambas Américas en materia de desarrollo y cultura, lo que acompañó el interés por las inversiones en áreas como la minería, el petróleo y la industria automotriz. En efecto, se promovió un exhaustivo acopio de información sobre la región que alcanzó, además de los datos de territorio y población, a otros registros como los reservorios documentales y la producción bibliográfica y artística, que de manera paulatina fue instalando un campo de estudios en el ámbito académico. En el escenario local, el propósito de la política norteamericana se había expresado notoriamente en el ya mencionado II Congreso Internacional de Historia de América de 1937, en el que el delegado Clarence Haring agradecía la incorporación de la "América Anglosajona del Norte" en la celebración que coincidía con

184 Connell-Smith (1977).
185 Cramer y Prutsch (2006).
186 Degiovanni (2015).
187 Fernández Bravo (2009).
188 Salvatore (2006).

el Cuarto Centenario de la Fundación de Buenos Aires, al tiempo que involucraba a los historiadores norteamericanos y a sus instituciones dentro de una misma tradición cultural.[189]

Como indica en su *curriculum vitae*, Buschiazzo fue becado por la *American Federation of Learning Societies*[190] en conjunto con el Departamento de Estado de los Estados Unidos para una misión de intercambio cultural entre enero y abril de 1941[191] junto a otros "líderes del arte y la educación".[192] Durante su visita, brindó dos conferencias importantes: una en la Unión Panamericana de Washington, titulada *Indian influence in Spanish Colonial Art*[193] y otra sobre el mismo tema en español en el Instituto de las Españas de la Universidad de Columbia.[194] Asimismo, dictó clases sobre arquitectura colonial que consistían en una introducción general a un tema de análisis, por ejemplo, "La arquitectura colonial en Venezuela, Colombia y Ecuador", seguida de una selección de diapositivas que presentaban estudios de caso. Sus intervenciones sostuvieron de manera afirmativa las expectativas de un contexto cultural panamericano; bajo esa premisa se preocupó por presentar sus aportes profesionales y un reconocimiento lúcido del contexto en el cual estaba tomando parte. Asumió, entonces, una

189 En palabras de Haring: "Nosotros los historiadores en los Estados Unidos, sin embargo, no nos hemos interesado solamente en la historia de nuestra propia parte de América (…) esto puede ser debido en parte al hecho de que el descubrimiento y la exploración de América por Cristóbal Colón y sus sucesores, forman el fondo necesario de nuestra propia historia tanto como la vuestra", véase ANH (1938): 41-42.

190 La denominación correcta del organismo es *American Council of Learned Societies*, establecido en 1919 con el objetivo de servir como representante nacional de las humanidades en el mundo del conocimiento y en respuesta a la necesidad de los Estados Unidos de contar con un portavoz en la *International Union of Academies*, véase *American Council of Learned Societies* (1969).

191 Buschiazzo (s/f): 10.

192 Office of Public Communication (1941).

193 Publicado con modificaciones respecto del borrador original consultado en AFB como *Indigenous influence in Spanish Colonial Art*, véase Buschiazzo (1941).

194 Buschiazzo (s/f): 13-14. No contamos con datos certeros respecto de las fechas y las instituciones exactas en las cuales tuvieron lugar estas clases, no obstante confirmamos que corresponden al viaje de 1941 por encontrarse reunidas con el resto de los documentos vinculados con este.

voz plural, un "nosotros" que reunía a los estudiosos de América Latina con los de Norteamérica y los diferenciaba de los aportes europeos, puntualmente españoles. Respaldaba, desde su posición, la noción de "ciudadano panamericano"[195] promotor de un patrimonio cultural común con el propósito de fortalecer un mensaje de unidad continental.

El punto de partida habitual en estas disertaciones[196] residía en recordar la poca atención que habían tenido, desde su perspectiva, los estudios coloniales americanos, a lo que añadía la tendencia de los investigadores españoles[197] en considerar al arte americano como una mala imitación de los estilos de la península. Sobre esto último agregaba:

> *We have to admit, however that it is, in part, our fault. We lack a real intellectual tradition as far as the study of art is concerned; so we are making disconnected efforts, which are lost in the vast scenery where our activities are carried out. Without any connecting links, and not join our effort in order to give them the importance they are entitled to occupy, we run the risk of being "discovered" one of these days by an European historian.*
>
> [Tenemos que admitir, sin embargo, que es, en parte, nuestra culpa. Carecemos de una tradición intelectual real con respecto al estudio del arte; por lo que realizamos esfuerzos desconectados, que se pierden en el vasto escenario donde llevamos a cabo nuestras actividades. Sin ningún vínculo de conexión, y al no unir

195 Siguiendo las ideas de Alexander González (2011): 6.

196 Entre los apuntes de su viaje, figura la conferencia *Nuevos problemas, nuevas soluciones*, en la cual sostenía: "Los juicios de valor sobre el Arte Colonial de la América Latina han atravesado en medio siglo por las más variadas apreciaciones, desde el desconocimiento casi total hasta el equilibrio actual, pasando por épocas de exageración superlativa", véase Buschiazzo (s/f a): 1.

197 En el documento refiere, de modo general, a "Spanish investigators", aunque no puntualiza en disciplinas concretas (arquitectos, historiadores) ni especifica nombres. En otros textos, como en el prólogo a *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana*, se refiere a "arquitectos españoles", que suponemos por la reflexión historiográfica que anima dicho prólogo, se aproxima a figuras como Josep Pijoan, véase Buschiazzo (1944).

> nuestros esfuerzos para darles el lugar de importancia que tienen derecho a ocupar, corremos el riesgo de que uno de estos días nos "descubra" un historiador europeo.] [198]

En sus intervenciones, se advierte la intención de colocarse como el portavoz, desde América del Sur, del establecimiento de un balance sobre el desarrollo que habían tenido los estudios artísticos hasta ese momento, a pesar de la vasta distancia que separaba a los historiadores del continente. Su diagnóstico del ámbito académico norteamericano y el reconocimiento de una tradición propia en América Latina, destacaba un punto central en el recambio de los estudios del área: el traslado del conocimiento centrado en figuras pioneras, como Noel, dedicados al estudio de su patrimonio artístico más inmediato, a la consolidación de nuevos centros y figuras emergentes que, como George Kubler, afianzaron una producción bibliográfica desde la década de 1940.[199] A su regreso, Buschiazzo realizó un informe del viaje, dirigido al entonces Jefe de la División de Relaciones Culturales de la Secretaría de Estado, Charles A. Thomson. Entre otros aspectos, relacionados con la necesidad de concretar intercambios recíprocos que habilitasen también la visita de intelectuales norteamericanos a Sudamérica, realiza una esmerada valoración de las redes profesionales que pudo establecer durante su viaje, dimensión que constituyó una preocupación invariable a lo largo de su desarrollo académico:

> Refiriéndome a los resultados concretos de mi gira, y antes de citar parte de los muchos obtenidos, quiero referirme a uno insospechado antes de mi partida: la vinculación multilateral con destacados sudamericanos, que se hizo efectiva en Washington (…) tuve la oportunidad de encontrarme con varios profesores e investigadores con quienes me unía una vinculación lograda por correspondencia, pero a los que no conocía personalmente.

198 Buschiazzo (s/f b).

199 Kubler publicó en 1948 *Mexican architecture of the sixteenth century*.

> Citaré entre ellos, a los Sres. Rodríguez Demorizi, Valcárcel, Santa Cruz y Heliodoro Valle. De tal modo, puede decirse que, merced a la División de Relaciones Culturales, Washington se está convirtiendo en un lugar de cruce y encuentro de las actividades intelectuales panamericanas.[200]

En otros pasajes refiere al encuentro con colegas de las universidades de Yale y Harvard, como Kubler y Kenneth Conant, con quienes también mantenía contacto por correspondencia pero que en esta oportunidad pudo visitar en sus propios gabinetes de trabajo. Principalmente, destaca el intercambio material que le permitió el acceso a las instituciones y que constituyó un interés particular de su viaje ya que, como puede observarse, le posibilitó conjuntamente afianzar su condición de especialista frente a los investigadores de aquel país:

> Se están preparando en Buenos Aires colecciones fotográficas de monumentos coloniales sudamericanos, utilizando para ellos parte de los 1500 negativos de mi archivo privado, que serán enviados a dichas Universidades, las que a su vez retribuirán con material del cual carezco.[201]

Estas relaciones de reciprocidad también se ligaban a su asesoramiento bibliográfico, aspecto que, como se verá en el capítulo siguiente, estuvo relacionado con la publicación del primer libro del IAA, *Bibliografía de Arte Colonial argentino*.[202] Pero por otra parte, y respecto de su temprana inquietud por introducir renovaciones de contenido al interior de su cátedra, Buschiazzo se muestra permeable a adquirir material so-

200 Buschiazzo (1941 b).
201 Buschiazzo (1941 b).
202 Buschiazzo (1947).

bre Arquitectura Contemporánea[203] y sobre restauración de edificios históricos que luego podría articular con su trabajo en la CNMMyLH:[204]

> Gracias a la gira realizada, estoy actualmente en condiciones de incluir en mi cátedra de la Universidad de Buenos Aires el estudio de la arquitectura norteamericana, desde las primeras manifestaciones de la Nueva Inglaterra hasta los rascacielos. El material bibliográfico y fotográfico recogido es enorme, y de apreciable valor. Otro tanto puedo decir de mi visita a Williamsburg, donde pude valorar personalmente la técnica seguida en la restauración de esa ciudad, y especialmente la organización del museo de las obras realizadas.[205]

Como se señala en los segmentos seleccionados, la carta en su conjunto se esmeraba en retratar los aspectos positivos de su visita y acentuaba el carácter fructífero de la experiencia para ambos hemisferios. En ese sentido, lo expresado por él refuerza una idea fundamental: si el establecimiento del IAA aportó a la profesionalización de la historiografía artística la consolidación de redes intelectuales más allá de los circuitos locales, la trayectoria previa de Buschiazzo en el ámbito académico internacional resultó capital para definir los objetivos del Instituto y delinear el perfil transnacional del organismo, caracterizado por el flujo de contenido especializado y la contribución de figuras de jerarquía.

---

203 En el plan de clase de Historia de la Arquitectura de 1945 se presentan los contenidos "La arquitectura colonial en Estados Unidos", véase Buschiazzo (1945 a): s/p. En 1948 introduce, además, "La Arquitectura Contemporánea: los nuevos materiales. Los factores sociales y económicos. La Arquitectura Contemporánea en Francia, Alemania, Inglaterra, Rusia, Austria, Italia. El eclecticismo y la era victoriana en los Estados Unidos. Precursores americanos del funcionalismo. El rascacielos", véase FAU (1948): 2. Sobre el interés de Buschiazzo por la arquitectura americana y el contexto historiográfico que orientó la escritura de su libro *De la cabaña al rascacielos*, véase Zimmerman (2017).
204 Al respecto, publica *La restauración de la ciudad de Williamsburg*, Buschiazzo (1941 a).
205 Buschiazzo (1941 b).

1.4 España y la consolidación de redes profesionales

Al considerar que España constituyó un enclave fundamental para los estudiosos del patrimonio artístico americano, cuyo punto de partida se situó en la participación de Noel en la primera cátedra de Arte Hispanoamericano en 1929 en la Universidad de Sevilla, es relevante preguntarse por la posición que Buschiazzo supo forjar dentro de esta tradición. Advertimos, por un lado, su cercanía intelectual a Angulo Íñiguez y la participación en el proyecto *Historia del Arte Hispanoamericano*[206] de la editorial Salvat, así como su relación con Toussaint. Por otro, la adecuación a una línea institucional que partía del Laboratorio sevillano y que ubicaba, por ánimo del mismo Angulo Íñiguez, a Buschiazzo como el encargado de continuar dicha genealogía en Sudamérica. Las vicisitudes internacionales, entonces, que enmarcaron el establecimiento del IAA se valieron no sólo del desempeño individual de Buschiazzo, sino de un contexto académico que supo reconocerlo como un posible protagonista y como continuador de figuras fundadoras. La crónica elaborada por Angulo Íñiguez a propósito de la creación del IAA, confirma esa dirección:

> Hace unos quince años, a raíz de la visita a Méjico del que esto escribe, fundó en aquella Universidad el ilustre historiador de arte de la Nueva España, M. Toussaint, el primer Instituto dedicado a la investigación del arte hispanoamericano. Titulado primero, a semejanza del departamento de arte de la Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, es la institución tan conocida hoy por sus valiosas publicaciones con el nombre de Instituto de Investigaciones Estéticas. Las recientes reformas de las Universidades argentinas, al permitir la creación de una serie de centros de investigación anexos a diversas cátedras, ha tenido como consecuencia inmediata el nacimiento del segundo Instituto dedicado a estudiar el arte hispanoamericano. El Instituto de

206 Angulo Íñiguez y Marco Dorta (1945).

> Arte Americano e Investigaciones Estéticas se ha creado en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, aneja a la cátedra de Historia de la Arquitectura que desempeña el arquitecto don Mario Buschiazzo, el gran conocedor del arte hispanoamericano, cuyo nombre han hecho familiar a cuantos se dedican al estudio de este capítulo de la Historia del Arte sus numerosos y excelentes trabajos de investigación.[207]

Otra instancia más temprana de reconocimiento se relacionó con la aparición de su libro titulado *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana*,[208] cuyo antecedente fue el catálogo razonado realizado *ad hoc* para la muestra fotográfica presentada en la Sección Arquitectura y Urbanismo anexa al V° Congreso Panamericano de Arquitectos. Este libro-catálogo, que resultó premiado con la medalla de oro durante la celebración del evento, realizaba un recorrido amplio por el continente, ya que incluía, además de los países de mayor tradición arquitectónica, a los Estados Unidos, la Argentina, el Uruguay, Honduras y Nicaragua. El estudio adoptaba un formato compuesto por comentarios muy breves de un conjunto de edificios significativos (o detalles de estos) junto a la reproducción de apenas algunas imágenes entre las ciento cuarenta que, según este catálogo, habían conformado la muestra fotográfica.

Respecto de su antecedente, el libro de 1944 presentaba ejemplos reducidos a un elenco menor de países, y en algunos casos los capítulos se centraban en ciudades, como Quito, Cuzco y Arequipa, a tipologías precisas, como las capillas de indios o los conjuntos misionales de Texas y California, y a determinados edificios, como la Casa de Moneda en Potosí. Al centrarnos en el primer capítulo, dedicado a la ciudad de Santo Domingo, advertimos una organización del texto que prioriza la contextualización histórica mediante la recurrencia a fuentes

207 D. A. I. (1949). Angulo Íñiguez se refiere a la FAU aunque esta fue creada después del IAA.
208 Buschiazzo (1944).

del período y a un estado del arte actualizado. Aunque la presencia de las fotografías resulta más bien ilustrativa,[209] en líneas generales el texto responde a un formato académico y no obstante algunas expresiones personales, Buschiazzo evita el corte ensayístico y sostiene sus argumentos acudiendo a una cantidad importante de citas textuales y a la reproducción de documentos. Su preocupación más notoria es la de proveer datos ajustados y disipar errores respecto de la construcción, autoría y filiación estilística de los edificios de La Española mediante una actitud que, aunque remitiendo a fuentes conocidas, conduce a una revisión crítica de los ejemplos analizados. Sobre la base de dichas peculiaridades, este primer libro de Buschiazzo[210] fortalece, como proyecto editorial propio, la perspectiva metodológica característica de sus escritos hasta ese entonces, antes de hacer efectiva su participación en el proyecto de Angulo Íñiguez y de abrir el camino de las ediciones del IAA. Sin embargo, su organización resulta todavía algo indefinida, por tratarse de distintos artículos que fue escribiendo durante los años previos[211] y que luego reunió en una publicación. También cabe advertir que carece de fotografías o *croquis* arquitectónicos realizadas por su autor, elementos que Buschiazzo incorporó de manera estable en sus publicaciones siguientes.

Un texto fundamental, que participaba de *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana* como paratexto, es el Prólogo elaborado por Toussaint. Allí el historiador mexicano destaca, junto a las virtudes de la publicación, la trayectoria de Buschiazzo hasta ese entonces[212] y se preocupa por situarlo en un contexto historiográfico preciso:

209 Con excepción de la planta de la catedral San Domingo, la cual reproduce para objetar su filiación con el trazado de la Catedral de Sevilla.

210 Lo consideramos su primer libro porque su antecedente, como indicamos, respondió más al formato de catálogo y porque los textos incluidos en los cuadernos de la ANBA fueron pensados como prólogos monográficos.

211 Ramón Gutiérrez (2015) refirió al conjunto de artículos monográficos elaborados por Buschiazzo para la revista *Lasso* como antecedentes de este libro.

212 Al recuperar este prólogo, José de Nordenflycht (2015) vio en Toussaint la figura de un "habilitador" de la investigación sobre el período colonial hacia el resto de América, aunque no desarrolló esta referencia más allá de la figura de Buschiazzo.

> Cuenta la República Argentina con un buen número de escritores acerca del Arte Colonial. El patriarca de ellos, mi amigo Martín S. Noel, marcha a la vanguardia. Sus libros (…) revelan la sensibilidad del fino arquitecto, del hombre de gusto que sabe encontrar parentescos espirituales entre los monumentos de América y los de Europa. El benemérito Juan Kronfuss nos ofrece un magnífico primer tomo de la Historia de la Arquitectura Colonial Argentina (…) Miguel Solá se presenta con el estudio entrañable de las casas de Salta, Ángel Guido con sus diversos estudios monográficos. A ellos ha venido a sumarse, como el Benjamín del grupo, Mario J. Buschiazzo.[213]

La figura del patriarca que según Toussaint le cabía a Noel, así como la imagen de "hombre de gusto" –más cercana a la de un *connoisseur* que a la de un historiador profesional–, resultan bastante sugestivas, teniendo en cuenta el esmerado retrato que Buschiazzo había hecho de aquel como alguien poderoso en el ámbito intelectual de Buenos Aires en la correspondencia que mantuvo con el mexicano luego del Congreso de 1937. Toussaint suma en su prólogo una descripción que supone un enérgico apoyo al trabajo de Buschiazzo y distingue, reforzando un contraste que beneficiaba al joven historiador, sus habilidades metodológicas:

> La técnica de Buschiazzo en sus trabajos de crítica histórico-artística me parece la única adecuada y correcta, la ideal para cualquier trabajador que desea producir una obra seria y duradera. Él es un técnico, un arquitecto que levanta sus planos y dibuja sus alzados, sabe fotografiar lo más valioso para su estudio, pero no desdeña nunca, como tantos otros que se dicen historiadores de arte y que toman una actitud de olímpica ignorancia, el aparato histórico y erudito, sin el cual todas las observaciones que se hagan, todas las teorías que se construyan descansan sobre

213 Toussaint (1944): 10.

> arena movediza, sin cimientos (…) Si no se hace una revisión minuciosa de archivos, de crónicas, de estadísticas, de biografías, de todo lo indispensable para construir el andamiaje erudito de una monografía, ésta será todo lo bella que se quiera desde el punto de vista literario o una joya bibliográfica por lo perfecto de su impresión y la nitidez de sus grabados, pero no es una obra importante en el acervo de la Historia del Arte de América.[214]

El texto de Toussaint reúne ciertas características propias del prólogo alógrafo, es decir, realizado por quien no es el autor del libro; principalmente hay que destacar su función de recomendación y aval de la obra que introduce, a partir de la valoración y del comentario calificado,[215] característica que resulta comprensible debido al interés profesional que reunía a ambos historiadores desde hacía años. Pero al mismo tiempo, esta intervención le permitió a Toussaint construir un ensayo crítico, en el que el paratexto se convierte en metatexto: el historiador utiliza el espacio que le fue otorgado para extenderse hacia cuestiones que superan los límites del libro que está comentando. Se aplican aquí las palabras de Gérard Genette, "la obra prologada se vuelve simple pretexto para un manifiesto, una confidencia, un ajuste de cuentas, una divagación".[216] En este caso en particular, Toussaint se sirve del prólogo para establecer un balance sobre la historiografía contemporánea, tomar posición sobre ciertas figuras y aportes previos, y reafirmar las bases de su propia posición metodológica. Sin ir más lejos, este mismo prólogo fue reutilizado casi sin modificaciones en la reseña que realizara de *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana* en los *Anales* de México,[217] otorgándole autonomía respecto del espacio original para el cual había sido producido, e introduciéndolo en su ámbito inmediato. Otro aspecto relevante es que este texto comulgaba, a la vez que establecía un diálogo, con la perspectiva adoptada en el in-

214 Toussaint (1944): 11.
215 Genette (2001).
216 Genette (2001): 230.
217 Sin firma (1945).

terior del volumen por el propio Buschiazzo, quien comienza la sección dedicada a las capillas abiertas para indios[218] con la siguiente reflexión:

> El estudio de la arquitectura colonial en Hispano-América, que recién se está encarando en forma integral y sistematizada, ha valorado formas artísticas hasta ahora desconocidas o menospreciadas, y puesto a la luz infinidad de monumentos originalísimos. Frente al desconocimiento de los historiadores europeos, y hasta diríamos, reaccionando contra la ortodoxia de algunos arquitectos españoles, que sólo ven en nuestras manifestaciones artísticas una prolongación bastarda del arte hispánico, se levantan ahora los jóvenes arquitectos y eruditos americanos que reivindican para este continente todos el altísimo valor de sus manifestaciones plásticas pretéritas (…).[219]

La mirada de nuestro arquitecto sobre los historiadores españoles coincidía, como se advirtió, con lo expresado durante su viaje a los Estados Unidos. Aquí, luego de reforzar una dimensión temporal que lo ubicaba dentro de una generación renovadora, acerca una reflexión orientada a visibilizar la carencia de una escritura especializada y a puntualizar en la emergencia de un cambio de dirección que tomaba como eje el caso español bajo las figuras de Angulo Íñiguez y Marco Dorta:

> Todas las Historias del Arte publicadas hasta la fecha, aún las más recientes, han desconocido sistemáticamente el Arte Colonial hispanoamericano (…) Felizmente, podemos hablar ya de una reacción, por lo menos en España, donde poco antes de la reciente guerra civil se creó en la Universidad de Sevilla la Cátedra del Arte

218 La elección de ese capítulo para introducir una reflexión historiográfica no resulta azarosa, dado que justamente las capillas abiertas constituían una tipología arquitectónica propia de las necesidades de evangelización del territorio americano que fue estudiada y clasificada por Toussaint en el tomo III de *Iglesias de México* (1927).
219 Buschiazzo (1944): 23.

> Hispano en América y Filipinas, dictada primero por el Profesor Diego Angulo Iñiguez y hoy por Enrique Marco Dorta.[220]

Su reparo hacia los formatos enciclopédicos conocidos parecía preparar las condiciones para la aparición de los volúmenes organizados por Angulo Íñiguez a partir del año siguiente, en los que el argentino participó desde el segundo tomo aparecido en 1950.[221] El valor de la empresa de Angulo Íñiguez residía en concretar un aporte sólido sobre un área, en sus propias palabras, carente de estudios de "cierto rigor científico", lo que obligaba a los autores a sostener un mayor desafío metodológico: "buena parte de los capítulos son verdaderos trabajos de investigación y no de simple resumen (…) no faltan los que dan a conocer por primera vez noticias documentales buscadas con el fin de completarlos".[222] Justamente por ese motivo, el estado del arte presentado por el historiador español eludía algunos antecedentes, como la *Historia del Arte hispano-americano. Arquitectura, Escultura, Pintura y Artes menores en la América Española*,[223] publicada por Solá en 1935 dentro de la *Biblioteca de Iniciación Cultural* de Labor. Dicha obra apuntaba más bien a establecer un resumen de carácter general y se circunscribía a un marco territorial menor que el que logró abarcar, después de tres tomos, el proyecto de Salvat. Por el contrario, la propuesta de Angulo Íñiguez buscaba sostener un formato enciclopédico que presentara contenido exhaustivo elaborado por especialistas universitarios.

Al menos desde 1942, Buschiazzo ya formaba parte del proyecto, tal como lo expresaba en una carta a Angulo Íñiguez de dicho año: "Respecto de la parte que me corresponde de la obra, tengo reunido mucho material, pero no le daré forma hasta tanto vea el tomo I, así seguiré

220 Buschiazzo (1944): 23-24.
221 Angulo Íñiguez, Marco Dorta y Buschiazzo (1950). El tercer volumen, en el que también participó Buschiazzo, apareció en 1956 y el cuarto volumen fue proyectado pero no llegó a publicarse.
222 Angulo Íñiguez (1945): VII.
223 Solá (1935).

fielmente el mismo sistema adoptado por usted".[224] Allí también menciona la remisión recíproca de libros y fotografías en un momento del proyecto que todavía resultaba preparatorio para los tres historiadores involucrados, e implicaba, como señaló Gutiérrez, un fluido intercambio de conocimientos y materiales de trabajo entre profesionales de distintos puntos de América Latina, como Emilio Harth-Terré, Carlos Manuel Moller, Juan Benavides, Héctor Velarde y Juan Giuria.[225] Precisamente Giuria (1880-1957), quien además de desempeñarse como docente e investigador había fundado en 1938 el Instituto de Arqueología Americana de la Universidad de la República,[226] asesoró a Buschiazzo sobre el tema que le fuera asignado para el tomo II, la arquitectura colonial de Brasil. El arquitecto uruguayo había publicado un extenso trabajo sobre el tema, elaborado a raíz de sus viajes por la región. Dicho texto no constituía un estudio acabado, sino más bien "una recopilación de informaciones"[227] de carácter general. Sin embargo, Giuria presentaba allí croquis y plantas aproximadas de los edificios junto a fotografías que probablemente funcionaron como un punto de partida para Buschiazzo y, por este motivo, mantuvieron contacto por correspondencia durante junio y julio de 1945, hasta donde hemos registrado:

> Recibí sus dos cartas: la manuscrita y la escrita a máquina y por ellas me enteré de los quebraderos de cabeza que le proporciona el asunto "Historia del Arte en Hispano-América". Realmente que usted tiene razón: son escasos los datos que se pueden obtener respecto a arquitectura brasilera del siglo XVI (…) muchas de las cosas que usted me solicita podré enviárselas pero quiero también acompañar una larga carta con explicaciones: por eso es que le pido un poco de tiempo para buscar, seleccionar, hacer imprimir y "empacar" todo.[228]

224 Buschiazzo (1942 a).
225 Gutiérrez (2015).
226 Luego convertido en Instituto de Historia de la Arquitectura.
227 Giuria (1934-1937): 5.
228 Giuria (1945).

El asesoramiento de Giuria radicó en indicaciones bibliografías muy específicas sobre el tema pero todavía insuficientes en ese momento, en referencias a datos personales producto de sus registros y en fotografías que eran de su propiedad. Constituyen, entonces, un documento importante sobre el compromiso de Buschiazzo con el libro y sobre el fortalecimiento de una red de especialistas entre los cuales él se encontraba oportunamente situado. Su contribución al volumen consistió en un capítulo centrado en los siglos XVI y XVII que introducía aspectos de la colonización del Brasil y de las primeras fundaciones para luego tomar los aportes de las órdenes religiosas más importantes: los edificios jesuíticos y franciscanos, y algunas ciudades como Recife, Bahía, Río de Janeiro y San Pablo.[229] Finalmente, aborda la arquitectura civil y las construcciones holandesas en el norte del país. El objeto de estudio que se le había adjudicado constituía un caso particular dentro del libro y, de hecho, se encontraba excluido del título de la obra, centrado en el arte "Hispanoamericano". A la falta de estudios sistematizados sobre el tema, se añadía cierta apatía del mismo Angulo Íñiguez respecto del arte brasileño en relación con el de los países hispanoparlantes, tal como le sugería a Buschiazzo en la planificación del tomo III: "yo creo que sin desconocer la importancia del arte brasileño, para disponer de más espacio para los países de habla española, sería preferible tratarlo un poco más sumariamente que el de los restantes países (…)".[230]

El texto tuvo como resultado un carácter descriptivo con énfasis en los elementos arquitectónicos propios de las construcciones reseñadas. En él llama la atención la carencia de conclusiones generales, y más aún de reflexiones historiográficas propias de otras producciones del autor. Es decir que, aunque se trató de un proyecto consagratorio, por la particularidad de su formato y objetivos, no propició un desarrollo mayor y, por lo tanto, no resulta característico de su postura metodológica de aquellos años, aunque contribuyó a ubicar al arquitecto dentro

229 Buschiazzo (1950). En el tercer tomo su participación fue más extensa y ocupó once capítulos, los cuales incluían, además de la continuación de la parte de Brasil durante el siglo XVIII, el Perú, Bolivia, Chile, Argentina y Paraguay.
230 Angulo Íñiguez (1948).

de una red de intercambios en los años claves previos al establecimiento del IAA y una vez que este ya se encontraba en funcionamiento.

En relación con las líneas de análisis presentadas en este primer capítulo, quisiéramos retomar algunas ideas sustanciales que a su vez marcan un continuo a lo largo de este trabajo. En primer lugar, la tensión entre una tradición historiográfica centrada en figuras de renombre como Noel, y las tentativas de renovación explícitamente dirigidas a instalar investigaciones de rigor científico y perfiles especializados. Al interior de esta tensión, Buschiazzo tomó una posición muy precisa al advertir sobre un necesario cambio de rumbo para el área de estudios, pero al mismo tiempo, supo integrarse a instituciones todavía alejadas de estas expectativas de recambio metodológico, como se ha puntualizado respecto de la ANBA. Lo mismo puede agregarse en relación con los organismos no consagrados a los estudios artísticos, sino a los monumentos de tipo histórico, como la CNMMyLH. En síntesis, Buschiazzo mantuvo un perfil dinámico, e intervino en estos proyectos al diseñar una posición destacable ligada a su conocimiento experto y al ejercicio de la crítica, que ocupó un lugar relevante. Precisamente este último punto se conecta con la segunda línea de análisis a destacar, referida a su permanente revisión del estado de los estudios contemporáneos desde una perspectiva comprometida y actualizada. Esta actitud también se manifestaba en su examen de ciertos historiadores consagrados y del lugar de prestigio que estos ocupaban dentro del campo cultural (la figura de Noel, preferentemente). Es decir, realizó una lectura global que superó los límites de una mera consideración sobre la producción escrita, al discurrir sobre cuestiones propias del desempeño de los profesionales de la historia.

Cuando sus intervenciones procuraron delimitar los alcances y desafíos de la historiografía americanista, supo trasladar esta preocupación hacia las redes de intercambio profesional, lo que lleva a considerar un tercer punto relativo a su participación en espacios claves, en particular del ámbito internacional. Finalmente, esta primera parte se ocupó de recuperar la labor universitaria de Buschiazzo, y en este punto cabe reafirmar la relevancia de dos momentos previos al estable-

cimiento del Instituto. Por un lado, la introducción de contenidos específicos dentro de su cátedra, relativos al Arte Barroco europeo y al arte del período colonial americano y argentino. Aunque no se haya tratado de una articulación sólida entre docencia e investigación, debido a que Buschiazzo no contaba aún con la infraestructura que le permitió más tarde desarrollar actividades asociativas y proyectos editoriales, se propuso alterar una línea curricular centrada en un canon clásico que colocaba al Renacimiento como momento consagrado de la Historia de la Arquitectura, y otorgarle visibilidad al objeto de estudio que constituía sus propias indagaciones. Por otro lado, su participación en *Historia del Arte Hispanoamericano* consolidó no sólo su lugar de especialista junto a figuras de renombre, sino que también favoreció la ubicación del futuro organismo que dirigiría dentro de una tradición institucional precisa: aquella surgida en España con el Laboratorio de Arte y que se expresaba en México en el espacio conducido por Toussaint, otra figura que desempeñó un rol clave en la legitimación de Buschiazzo como historiador del arte americano.

CAPÍTULO 2

LA CREACIÓN DEL IAA EN LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES: LA CONFORMACIÓN DE UN DISCURSO DISCIPLINAR

En el capítulo anterior se identificó una intención por parte de Buschiazzo de renovar los estudios histórico-artísticos, dotarlos de precisión metodológica y de ámbitos de investigación especializados. Esta preocupación, que mantuvo desde sus primeras intervenciones en distintas entidades culturales desde los años treinta, al fin pudo concretarse con la creación de su propio instituto en la UBA. Fue en este espacio donde consiguió materializar una estrategia de inserción en el campo historiográfico local a partir de proyectos editoriales concretos, y desde el cual defendió una especificidad para la historiografía del arte mediante un discurso institucional sobre cómo debía ejercerse la disciplina y cuáles debían ser sus procedimientos de investigación, escritura y divulgación.

La apertura del IAA condujo a que su ejercicio profesional se concentrara en el ámbito universitario: en 1949 fue promovido a la categoría de profesor titular con dedicación exclusiva, a partir de los cambios suscitados por la Ley 13.031 que estableció un nuevo régimen universitario durante el peronismo.[231] Esto implicó un alejamiento decisivo de su intervención en la CNMMyLH. Los motivos precisos de su renuncia, tomando un testimonio del propio arquitecto, refieren al contexto político de la segunda mitad de la década de 1940, que habría suscitado una posición desfavorable para la continuidad de sus tareas. Así lo expresaba en un balance sobre su actividad en aquel organismo:

231 Se trató de un nombramiento en conjunto que afectó también a los profesores titulares Raúl Álvarez, de la segunda cátedra de Arquitectura y Carlos Della Paolera de la cátedra de Urbanismo, véase UBA (1949): 582.

> La labor desarrollada en diez años por esa Comisión fue intensa, salvándose muchos edificios que de otro modo ya hubiesen desaparecido (…) Lamentablemente, toda esa labor tuvo que ser interrumpida sin concluir, pues sobrevinieron los años trágicos de la dictadura, que no solo descuidó ese aspecto tan importante de nuestra cultura sino que llegó hasta perseguir a los integrantes de la Comisión de Monumentos. El Arquitecto Conservador, con todo su equipo, se retiró de estas tareas, que cayeron en manos subalternas e improvisadas.[232]

El fragmento citado se encuadra en el tipo de declaraciones que produjo Buschiazzo luego de la Revolución Libertadora que derrocó a Perón en 1955.[233] Sin embargo, no se ha contado hasta ahora con documentos sobre su parecer político al momento inmediato de creación del IAA, es decir, al menos diez años anteriores a estas expresiones. Este último elemento resultaría relevante dado que, si efectivamente la renuncia a la CNMMyLH tuvo como principal motivo su oposición al peronismo, también es cierto que el acceso a su mayor liderazgo académico dentro de la UBA como Director del IAA tuvo lugar durante la gestión del delegado interventor Julio Otaola,[234] también arquitecto y cercano a Buschiazzo a través de los Cursos de Cultura Católica.[235] La filiación religiosa de Buschiazzo fue señalada, aunque sucintamente, por otros autores.[236] Si bien no profundizaremos ese aspecto, cabe

232 Buschiazzo (1956 a): 2. Buschiazzo figura como arquitecto hasta el *Boletín* número 8 de la CNMMyLH que correspondía a las actividades del año 1945 y fue el último editado bajo la gestión de Ricardo Levene. Desde el número siguiente ya aparece como su sucesor el arquitecto Carlos Luis Onetto.

233 Como su famoso prólogo a *Cinco proyectos de Amancio Williams*, véase IAA (1955).

234 Otaola se desempeñó como profesor adjunto de Urbanismo y titular de Arquitectura, fue delegado interventor entre los años 1946 y 1947, interventor entre 1947-1949 y desde 1949 hasta 1952, Rector de la Universidad de Buenos Aires, véase Radovanovic (2012): 17.

235 Cravino (2012): 238.

236 Ballent (2003): 15 y Blasco (2009): 344, refieren a su participación en los Cursos de Cultura Católica como espacio de encuentro intelectual. De acuerdo a Schávelzon (2012): 235, la postura "antiperonista y de derecha conservadora" en Buschiazzo era

señalar su inserción en organizaciones que reunían a profesionales e intelectuales católicos,[237] quienes ocuparon importantes lugares dentro de la UBA a partir del golpe militar que derrocó a Ramón Castillo, conocido como "Revolución del '43". Tomás Casares, fundador de los Cursos de Cultura Católica, fue Rector de la Universidad entre 1943 y 1944, y los arquitectos Otaola, Carlos Mendioroz y Ermete de Lorenzi oficiaron como interventores entre 1944 y 1947.[238]

Entre los puntos más controvertidos de la transformación de las universidades nacionales en este período, existió una política de intervenciones que buscó neutralizar la politización estudiantil e hizo efectiva la cesantía de profesores de filiación opositora: a fines de 1946 se encontraban desplazados de las seis universidades nacionales 1250 docentes, y entre ellos, aproximadamente 800 a través de la renuncia directa,[239] por lo que cabría especular, en principio, sobre una actitud ideológica flexible que adoptó Buschiazzo, al privilegiar la consolidación de su propio espacio profesional en un contexto de desarticulación institucional. Esta idea, la de relativizar el desencuentro entre intelectuales y peronismo y cuestionar que se haya tratado de dos polos opuestos carentes de heterogeneidad e intercambios, ha sido desarrollada en estudios recientes que enfatizan justamente el contexto dinámico en el que profesores e investigadores desarrollaban sus actividades dentro de las distintas casas de estudios.[240]

Por otra parte, el estímulo a la actividad científica constituyó una política concreta del peronismo, que se materializó en la creación de organismos como la Comisión Nacional de Energía Atómica (1950), el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CNICyT) (1951), la Dirección Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

---

de público conocimiento, a lo que suma la filiación católica dentro del grupo inicial de investigadores del IAA, como Guillermo Furlong y Ricardo Braun Menéndez.

237 Como la Junta de Historia Eclesiástica Argentina, de la cual fue socio activo desde su fundación.

238 Cravino (2012): 245.

239 Buchbinder (2010): 148-149.

240 Naidorf y Riccono (2017).

(1953), y la apertura de las nuevas facultades de Odontología y de Arquitectura en la UBA durante 1947.[241] El apoyo estatal a la ciencia a partir del establecimiento de entes específicos se enunció en el Segundo Plan Quinquenal elaborado en 1952, donde se subrayaba su función social y la necesaria dirección del Estado en el desarrollo de infraestructura especializada.[242] En la Facultad de Ciencias Exactas, donde tuvo asilo la creación del IAA, las principales líneas de investigación (Matemáticas, Física, Química y Ciencias Naturales) tuvieron un desarrollo desigual, vinculado a las distintas condiciones presupuestarias, a la continuidad del cuerpo docente, a la existencia o no de una tradición de investigación previa, y a los vínculos que podían sostenerse con los nuevos entes públicos (la Comisión de Energía, por ejemplo, nucleó a gran parte de los investigadores y profesores de Física).[243]

La Arquitectura tuvo un impulso particular respecto de las otras disciplinas. Durante la década de 1930 había ocupado un lugar central como saber especializado en el proyecto de modernización de la estructura burocrática del estado y en la expansión de la obra pública, así como en la recuperación de sitios de valor histórico. Pero fue recién a partir del peronismo que se produjo una transformación institucional con la Dirección Nacional de Arquitectura, que pasó a centralizar la planificación y ejecución de los proyectos estatales.[244] La creación de la Facultad de Arquitectura, como ha señalado Anahí Ballent, fue una muestra de la predisposición positiva del nuevo gobierno hacia los arquitectos y sus corporaciones, que a su vez recuperaba y consolidaba iniciativas preexistentes. En efecto, en 1943 se emite el decreto 17.946 sobre la reglamentación del ejercicio profesional de la arquitectura, la ingeniería y la agrimensura, al año siguiente aparece el Primer Consejo de Arquitectura y, más específicamente, se da a conocer la propuesta del delegado interventor Mendioroz, que reclamaba

241 Estas nuevas facultades significaban la independencia de las carreras de Odontología y de Arquitectura de las facultades de Medicina y de Ciencias Exactas, respectivamente.
242 Comastri (2015).
243 Baña de Schorr (2009).
244 Cirvini (2012).

una reestructuración total de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales mediante una división en tres facultades: Ingeniería, Arquitectura y Ciencias Exactas.[245]

La nueva Facultad comenzó a funcionar el 1 de enero de 1948 en la sede de la antigua Manzana de las Luces, en la calle Perú 294, donde había funcionado la Escuela de Arquitectura. El santafecino de Lorenzi, quien había ingresado al gobierno de la UBA al amparo de su ex socio Otaola,[246] actuó como Decano hasta 1949. La creación de la nueva entidad motivó un cambio en la estructura curricular concretada por el sucesor de Lorenzi, Francisco Montagna, y las asignaturas pasaron a distribuirse en un ciclo básico, medio y superior, nucleadas en cuatro departamentos principales (Técnico, de Arquitectura, de Urbanismo y de Artes Plásticas).[247] Historia de la Arquitectura I y II cambiaron su denominación a Historia de la Arquitectura y del Arte I y II, incluidas, respectivamente, en los ciclos medio y superior.[248] Como se indicó en el capítulo anterior, Buschiazzo incluyó tempranamente en su asignatura temas antes soslayados en la currícula, como el Barroco Europeo y el Arte Colonial Americano. Por ende, los cambios sustanciales a nivel de los contenidos, fueron anteriores al nuevo plan instrumentado en 1948 y se encontraron vinculados al desarrollo profesional de Buschiazzo y al avance de sus temas de investigación, al margen de la intención que sostuviera Montagna de "afirmar y desarrollar la conciencia nacional histórica" dentro de la Facultad y de incrementar el contenido humanis-

245 Ballent (1993).

246 Junto a Aníbal Rocca, habían creado el estudio De Lorenzi, Otaola y Rocca, que funcionaba en la Ciudad de Buenos Aires y en Rosario. Otaola renunció al estudio cuando comenzó a ocupar cargos en el gobierno universitario, véase Rigotti (2003).

247 UBA (1948): 292-293.

248 Asimismo, se incluyó un tercer curso, pero que no consistió en el dictado de una nueva materia de las dos destinadas a historia. El documento que informa este cambio no resulta del todo esclarecedor y tampoco se localiza ese tercer curso en los planes de dichos años: "Art. 3. La asignatura historia de la arquitectura, quedó desdoblada en el nuevo plan que incluye el tercer curso de historia de la arquitectura, segundo curso", véase UBA (1948): 293.

ta.[249] Del mismo modo, atender al caso de Buschiazzo y a la elaboración de contenidos a partir del avance de sus investigaciones, relativiza la idea de que, durante el peronismo, "la enseñanza de la Historia [de la arquitectura] se mantuvo con la visión tradicionalista (…) que comenzaba en tiempos tan remotos como los hititas y fenicios para terminar prácticamente con la revolución industrial (…)".[250]

En paralelo al IAA, se formaron otros dos centros de estudios dentro de la Facultad, como el Instituto Superior de Urbanismo, establecido en 1948 con la dirección de Carlos Della Paolera (1890-1960), figura clave en el desarrollo del urbanismo como profesión en la Argentina.[251] Su creación respondía a un objetivo muy preciso relacionado con la apertura del Curso Superior de la especialidad, que permitía extender la carrera de Arquitectura hacia la composición urbana y la arquitectura paisajística. De esta manera, auspiciaba una articulación con los organismos del estado proponiendo zanjar esfuerzos aislados a partir de la unificación de los lenguajes técnicos en las reparticiones oficiales y la solución conjunta de los problemas de la urbe.[252]

El tercer centro fue el Instituto de Cultura Musical,[253] establecido en junio de 1948 con la dirección del compositor Enrique Albano, y que proponía "desarrollar la cultura musical en los estudiantes"[254] mediante la creación de una discoteca y un archivo de manuscritos, la organización de conjuntos corales y orquestales y la investigación en torno a la música nacional. El interés por esta área artística podría vincularse a la particular afición de Lorenzi a los estudios musicales. Sin embargo, Ana María Rigotti ha objetado la idea de que dicho instituto haya derivado

249 Adagio (2017): 5.
250 Gutiérrez (2007): 9.
251 Novick y Piccioni (1990). Della Paolera era primo hermano de Buschiazzo, hijo de su tía Ángela Buschiazzo y de Cayetano Della Paolera. Información referida por Raquel Buschiazzo.
252 UBA (1948 a).
253 De los tres Institutos creados en la FAU, sólo los de Urbanismo y Arte Americano continúan en la actualidad, mientras que el de Cultura Musical tuvo una breve existencia vinculada a la gestión de su Director, quien renunció a su cargo de Decano en 1949.
254 UBA (1948 b): 244.

sólo de los intereses personales del entonces Decano. Según la autora, el proyecto habría funcionado como un argumento para devolver tranquilidad a los claustros y propiciar un ámbito intelectual y artístico luego del clima reaccionario desde donde se habría diseñado la política universitaria del peronismo.[255]

Volviendo al IAA, aunque se ha insistido en el rol central de Buschiazzo en materializar la iniciativa de un centro de estudios,[256] y se haya recuperado su interés en tender redes para establecer un instituto especializado como aspecto concomitante a su crecimiento intelectual, no se pueden desatender las condiciones políticas e institucionales que posibilitaron la realización del Instituto. Coincidimos con Rigotti respecto de la intención oficial de propiciar la construcción de la universidad argentina como un centro de cultura, aspecto que predomina en los documentos oficiales y que, en conjunto, vinculan el funcionamiento de la carrera con la apertura del IAA. En ese sentido, la actitud general del gobierno hacia las instituciones culturales extrauniversitarias, al crear entes como el Ministerio de Educación y la Secretaría de Cultura, continuaba la experiencia burocrática iniciada en los años treinta, al otorgar a los proyectos culturales una orientación y un control de su ejecución desde el Estado.[257]

Además, es conveniente advertir que la insistente vinculación de la arquitectura con la dimensión artística, la retrotraía, en el plano del discurso, a los orígenes de la Escuela de Arquitectura en 1901 con el perfil del "arquitecto *Beaux-Arts*":[258]

> La arquitectura es la forma más perfecta de *hacer* (…), desde que toda obra acabada de arquitectura –como ninguna otra– resulta de un proceso inexcusable en el que chocan, se confrontan y

255 Rigotti (2003): 79.
256 De Paula (1996-1997).
257 Fiorucci (2008).
258 Véase Shmidt (1993) y Gutiérrez (2006). Cravino (2012) se refirió al perfil profesional derivado del arquitecto proyectista y dibujante más que constructor derivado de la *École des Beaux Arts* de París, que enfatizaba la consideración del arquitecto como artista.

> finalmente se confunden los dos polos de la vida del hombre: idealidad y realidad (…)
> Más adelante dijo nuestro viceinterventor (…) que la prueba de la importancia de estas inquietudes la daban "otros dos hechos que muestran la preocupación del Gobierno y de la Universidad en esta materia. Son ellos, la creación del 'Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas' dispuesto por la Universidad, a mi pedido, en julio del año 1946 y la creación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires dispuesta por ley de la Nación y promulgada por el poder ejecutivo el 4 de octubre pasado. En este proceso de afianzamiento, y recuperación de nuestra cultura, agregó, que tan empeñosamente ha emprendido el Superior Gobierno, la creación de esa Facultad y de ese Instituto, ha de tener un significado y una trascendencia vital".[259]

En otros documentos, Otaola también enfatiza el alcance que podría tener el IAA en los "medios culturales americanos" y subraya la cuestión patrimonial:

> La Escuela de Arquitectura de esta Facultad puede y debe realizar una acción trascendente en el orden artístico y especialmente en cuanto atañe a nuestro acerbo [sic] tradicional y la creación de este Instituto la podrá en camino de cumplir en forma eficiente.[260]

De este modo, distingue la importancia del IAA dentro de un espacio todavía dedicado a las Ciencias Exactas, apuntando a los principios de jerarquización propios de las facultades de humanidades que participan de la lógica del campo científico y de la investigación y a su vez son las encargadas de "transmitir la cultura legítima",[261] por lo que se les confiere una función de consagración y conservación.

---

259 UBA (1947): 51. Como viceinterventor se refiere a Julio Otaola. Las cursivas y las comillas son del original.
260 Otaola (1946).
261 Bourdieu (2008): 100.

El proyecto de creación del IAA, fechado en julio de 1946, justifica su apertura en la necesaria "investigación y crítica de los problemas estéticos"[262] y en el nuevo lugar de América –en referencia a América Latina indígena y colonial– dentro de la Historia del Arte. Como antecedente, alude a las discusiones suscitadas en el II Congreso Internacional de Historia de América y, aunque no brinda detalles, deducimos la referencia al inciso C, relativo a la creación de institutos o laboratorios, dentro de la resolución titulada "Cooperación internacional sobre conservación de monumentos y obra de carácter histórico-artístico".[263] Como modelos institucionales, hace una mención bastante imprecisa a los centros existentes en las universidades de "Harvard, Yale, Tulane, Colorado y Texas, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Católica de Lima, Universidad de Montevideo y Universidad de Sevilla".[264] En ese sentido, la redacción del proyecto tiende a ponderar el carácter novedoso, y a la vez necesario, que acarrearía su establecimiento en la UBA, mientras que la genealogía España-México-Buenos Aires que unía la empresa de Buschiazzo a la de Angulo Íñiguez primero y a la de Toussaint después, todavía permanece en segundo plano.

El primer objetivo que proponía la creación del IAA era el desarrollo de investigaciones sobre todas las manifestaciones artísticas, "pretéritas y contemporáneas", con un especial énfasis en la Argentina. Unido a esto, se buscaba promover entre los estudiantes el ejercicio de la investigación histórica, aspecto que enlazaba el trabajo de la cátedra liderada por Buschiazzo y los contenidos sobre Arte Americano y Argentino con la formación de nuevos profesionales. Los tres puntos siguien-

---

262 UBA (1946): s/p.

263 ANH (1938): 484.

264 UBA (1946): s/p. En la Universidad de la República funcionaba el Instituto de Arqueología Americana, luego convertido en Instituto de Historia de la Arquitectura en los años cuarenta, ambos dirigidos por Juan Giuria. Existen registros de la creación de un Instituto de Investigaciones Estéticas en Lima, en una carta del historiador Ricardo Mariátegui Oliva a Toussaint, donde le informaba sobre el pronto establecimiento de dicho organismo, que finalmente se conformó en ese mismo año pero con un nombre distinto al que anuncia en la carta, como "Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano", véase Mariátegui Oliva (1943).

tes del documento en cuestión tratan sobre la difusión y los vínculos interinstitucionales: primero, el desarrollo de publicaciones como boletines, monografías o reimpresiones; segundo, el patrocinio de eventos científicos; y tercero, el intercambio con profesionales que poseyeran institutos semejantes en América y en España. Los dos últimos puntos refieren a la formación de una biblioteca especializada y un archivo fotográfico "para venta y canje", y tanto la biblioteca como el archivo y el museo con alrededor de cien piezas arqueológicas,[265] conformaban las dependencias concretas que tendría a cargo este nuevo espacio.

Las secciones que comprendería el IAA para el desarrollo de sus investigaciones alcanzaban idealmente cuatro áreas de estudio: Arte Precolombino, Arte Colonial, Arte Contemporáneo y Estética General. Decimos "idealmente", porque, salvo aportes aislados y poco frecuentes en las publicaciones del IAA, no tuvieron lugar demasiados trabajos de carácter estético, orientados a la filosofía o a la reflexión teórica,[266] ni tampoco sobre Arte Precolombino, un objeto de estudio que en esos años era más propio de la Arqueología. Por el contrario, el Arte Colonial protagonizó las pesquisas del IAA y resultó el puente de conexión más relevante con otros especialistas y centros de investigación. El "arte contemporáneo", más precisamente la Arquitectura Contemporánea, constituyó un área de estudios significativa avanzados los años cincuenta y expresó otro punto de enlace de Buschiazzo con los Estados Unidos.[267]

En relación con las publicaciones, un documento más elaborado relativo a la creación de la entidad, brinda otros detalles sobre un área de estudios que resultaría muy importante en el desarrollo del IAA: la Arquitectura del siglo XIX. Además de la publicación periódica que se

265 Las piezas provenían de una donación realizada por el Museo de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales al IAA en 1947. Se trataba de vasijas, textiles, objetos líticos y metalúrgicos procedentes de Perú y Argentina, y un grupo de calcos escultóricos de piezas precolombinas. La colección que formaba el pequeño museo, a excepción de los calcos, fue transferida al Museo Etnográfico de la FFyL en 1973, véase UBA (1973).
266 Como el artículo titulado *La estética de San Agustín* de Fernando Moliné aparecido en el primer número de *Anales*.
267 Véase Zimmerman (2017).

debía encarar para difundir las propias investigaciones, que pronto tendría lugar en el formato anual de *Anales*, se pautaba un plan preliminar que comprendía, otra vez "idealmente", los siguientes temas: arquitectura, escultura, pintura y artes menores "precolombianas"; arquitectura, escultura, pintura y arte menores coloniales; arquitectura, escultura, pintura y arte menores del período republicano; y música y folklore.[268] El "período republicano" adquirió centralidad, como se verá en el capítulo 4, a partir de investigaciones puntuales desarrolladas desde fines de la década de 1950. Es relevante advertir, entonces, que el tema ya era considerado por Buschiazzo como susceptible de ser trabajado, al menos para su información en los documentos oficiales que divulgaban la creación del IAA.

Como Director, Buschiazzo se encontraba a cargo de las principales funciones de coordinación: definición de las líneas de investigación, publicaciones y administración del presupuesto. En los documentos también se mencionan "jefes de sección" como personal especializado en determinadas investigaciones con designación de Jefes de Trabajos Prácticos, personal honorario que podía ser externo a la casa de estudios, y un secretario con funciones administrativas y técnicas.[269] No obstante, el *staff* fue reducido en estos primeros años y los documentos mencionados expresan un panorama mucho más favorable del que efectivamente existió en materia de personal y recursos. Entre las figuras que se nuclearon en torno al liderazgo de Buschiazzo, la de Héctor Schenone ocupó un lugar particular por el tipo de formación con la que contaba, distinta a la de los arquitectos; había egresado como profesor de Historia en la UBA (1946) y como Profesor de Dibujo y Pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" (1944).[270] En 1948, fue designado Secretario en carácter interino y *ad honorem*,[271] y en los años sucesivos, aparece en los documentos con el cargo de

268 IAA (s/f).
269 IAA (s/f).
270 ANBA (sf).
271 De Lorenzi (1948). En registros de 1949, Schenone aparece como "Oficial 9° de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo", véase UBA (1949 a): 21.

"Jefe instructor" del IAA.[272] En ausencia del Director, Schenone quedaba a cargo de las decisiones de forma interina[273] y, según se observa en algunos borradores de los informes oficiales, participaba junto con Buschiazzo de la redacción de estos.

Otra figura importante en estos primeros años fue Adolfo Ribera.[274] Aunque no formaba parte del IAA, el historiador participó de los primeros números de *Anales* y contribuyó activamente a definir el programa metodológico de la revista. Su cercanía al IAA nació de la relación con su colega Schenone, con quien compartía un ámbito de formación intelectual desde principios de los cuarenta. Ambos fueron discípulos de Furlong y Torre Revello, consejeros y figuras de referencia por su "particular interés por la historia cultural".[275] Sin embargo, Ribera comenzó en 1949 como docente en la FFyL en la materia Historia de América de la carrera de Historia, que tenía como profesor titular a Torre Revello y mantuvo durante toda su carrera docente dicha filiación académica. La situación del sacerdote jesuita Guillermo Furlong (1889-1974) era similar a la de Ribera, ya que no integraba formalmente el IAA ni era arquitecto, pero su vasta experiencia como historiador americanista y el énfasis con el que unía sus trabajos a la recuperación de documentos, acompañaba la línea metodológica perseguida por Buschiazzo y su equipo. El particular enfoque historiográfico de Furlong, de origen religioso y orientado a un discurso apologético de la Compañía de Jesús en América, contaba con prestigio entre los historiadores académicos por su severidad científica y acordaba con los supuestos institucionales de la corriente de la "Nueva Escuela Histórica" en lo relativo a la recuperación y edición de fuentes.[276]

272 Montagna (1952). En un informe tardío, Buschiazzo subrayaba el carácter jerárquico que tenía Schenone al liderar los estudios sobre Arte Colonial dentro del Instituto y lo desligaba de las funciones meramente administrativas, véase Buschiazzo (1963).
273 Buschiazzo (1948 b).
274 Ribera se graduó como profesor de Historia en la UBA en 1946 y como profesor de Dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" en 1943, véase García (2017).
275 Ribera (1979): 122
276 Imolesi (2014).

Otros nombres cercanos al IAA durante los primeros años fueron los de los arquitectos Jorge Manuel Santas, Raúl González Capdevilla y Ricardo Braun Menéndez. Santas era docente adjunto de Historia de la Arquitectura[277] y también ocupó el rol de asistente y bibliotecario del IAA junto a Ricardo Bies y González Capdevilla.[278] Este último participaba como adscripto en la cátedra y se ocupaba de los cursos de ingreso.[279] Braun Menéndez se formó como ingeniero civil y estudió Historia del Arte en Francia, para luego graduarse como arquitecto en la UBA en 1936,[280] donde fue docente y profesor adjunto asistente desde 1949.[281] Es interesante notar que durante los primeros años del IAA, quienes construyeron junto a Buschiazzo un discurso profesional preocupado por la especificidad disciplinar de los estudios en Arte y en Arquitectura no fueron arquitectos, como es el caso de Furlong, Schenone y Ribera, mientras que sí lo fueron quienes protagonizaron una etapa posterior entre las décadas de 1950 y 1960, como Mabel Scarone, Jorge Gazaneo, José María Peña, Alberto de Paula, Horacio Pando y José Xavier Martini.

En el informe más temprano del IAA con el que se cuenta hasta el momento, fechado en 1953,[282] se pueden discriminar las prácticas institucionales que se consideraron prioritarias y las preocupaciones que se sostuvieron durante aquellos años. En primer lugar, las dificultades edilicias, dado que el Instituto comenzó a funcionar en el antiguo edificio de la calle Perú, y en 1950 sus oficinas se trasladaron a la calle Alsina 673,[283] lo que habría dificultado las tareas habituales de inves-

277 Krag (1953).
278 Montagna (1950; 1952).
279 Buschiazzo (1949 c).
280 Archivo CEDODAL (s/f).
281 De Lorenzi (1949).
282 Buschiazzo (1953). La carta se reproduce completa en anexo de este capítulo. No presenta firma, sólo la inscripción "rab". Suponemos que fue redactado por Buschiazzo, o en su defecto por Schenone.
283 Según De Paula (1996-1997): 23. Ese año corresponde al momento en que se decretó el traslado de los institutos de la Facultad a la calle Alsina, véase Francisco Montagna (1950). El documento de 1953 sugiere que el traslado, que habría ocasionado refacciones en la nueva oficina, se produjo entre enero y mayo de 1952.

tigación. La locación anterior resultaba insuficiente, y Schenone había manifestado la premura en efectuar el cambio: "Creo obvio destacar la urgencia inmediata de realizar dichas obras, principalmente motivada porque el nutrido material bibliográfico e histórico reunido ya por este Instituto, sufre los lógicos perjuicios provocados por la deficiente y precaria instalación actual".[284] La memoria de 1953 confirma la falta de presupuesto oficial para infraestructura en la referencia que se hace a una donación interna, realizada por Braun Menéndez para cortinas, vitrinas y estantes. Vale aclarar que los recursos económicos de los que se disponía provenían de la Facultad (sin especificar el porcentaje inicial) y de "subsidios, donaciones, legados o contribuciones",[285] algo muy característico del IAA en esta primera etapa y que pudo modificarse parcialmente más avanzada la década de 1950, cuando los proyectos de investigación comenzaron a obtener financiamiento de organismos externos. Asimismo, la referencia en el mismo informe a los recursos privados utilizados para un trabajo de campo en Bolivia, daría cuenta de recursos monetarios restringidos.

En segundo lugar, destacan las tareas archivísticas y de clasificación del material fotográfico, así como el incremento de bibliografía especializada para la biblioteca. El hecho de que 200 volúmenes (suponemos que sólo en el período de 1952) hayan sido obtenidos por canje o donación, habla del carácter autónomo con que el IAA progresaba dentro de la Facultad al margen de las limitaciones de presupuesto. Confirmamos positivamente este aspecto en la permanente referencia de Buschiazzo al intercambio de libros, folletos, fotografías y boletines en su correspondencia con otros historiadores y arquitectos.

Las publicaciones fueron la sección privilegiada al momento de cumplir con los objetivos de intercambio internacional expresados en el documento inaugural que analizamos más arriba, en relación con otros profesionales e instituciones del área de estudios: por un lado,

284 Schenone (1950). El original manuscrito cuenta con la firma de Schenone, el mecanografiado no presenta firma.
285 IAA (s/f).

la práctica de la traducción, en este caso con el trabajo de Nikolaus Pevsner *Cannons of Criticism*, expresa una modalidad de inserción cultural que, como veremos en el siguiente capítulo, fue adoptada de manera temprana por el IAA, tal como también se anuncia en este informe respecto de la versión en español del libro de Martín Soria sobre pintura del siglo XVI, publicado tres años más tarde con el auspicio de la Fundación Guggenheim.[286] Por otro, la referencia a *Anales* que, a tan sólo cinco años de su aparición, se presentaba como un núcleo de reunión de figuras de prestigio académico y detentaba una posición privilegiada dentro del "mundo científico", lo que confirma la posición estratégica que las publicaciones ocupaban en el apuntalamiento del programa institucional.

2.1 Presentación de un programa editorial en *Bibliografía de Arte Colonial argentino*

La primera publicación del IAA fue *Bibliografía de arte colonial argentino*[287] **(Figura 2.1)**, con la autoría de Buschiazzo. Este libro resultaba inaugural, ya que por primera vez se realizaba una clasificación inédita de textos dedicados al arte del período de la colonia en el país, lo que involucraba una recuperación exhaustiva de los formatos variables en los que hasta ese momento habían circulado los escritos sobre el tema. No obstante, su aparición se enlazaba a un particular interés que los reservorios bibliográficos de América Latina venían constituyendo para el panamericanismo cultural descripto en el capítulo anterior. Las universidades norteamericanas y sus bibliotecas, en su afán por conformar colecciones con materiales y fuentes diversas sobre el continente, debieron formalizar en paralelo su difusión a través de publicaciones *ad hoc*, como bibliografías, directorios y boletines,[288] preocupación que

286 Soria (1956).
287 Buschiazzo (1947).
288 Salvatore (2006).

también se advierte en los contextos diplomáticos que abogaban por el intercambio continental.

Veamos algunos ejemplos: una de las resoluciones de la Séptima Conferencia Internacional Americana de 1933 presentó un proyecto de resolución que estimulaba la producción de catálogos, guías de archivos y colecciones con protocolos uniformes de compilación y catalogación, y establecía un plan para asegurar el intercambio sistemático de informes entre bibliotecas y otros centros.[289] Lo mismo sucedió en la Conferencia Interamericana de Consolidación de la Paz celebrada en 1936, donde la Delegación Argentina de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual postuló la necesidad de un boletín trimestral que reuniera el total de las publicaciones del continente para su posterior puesta en circulación entre los diferentes Estados americanos.[290] Durante el II Congreso Internacional de Historia de América, celebrado en Buenos Aires en 1937, el historiador Clarence H. Haring, que oficiaba como delegado por los Estados Unidos y al cual nos referimos en el capítulo anterior, puso el acento en el proyecto de recopilación bibliográfica conducido por un comité central que comenzaba a publicar "manuales" sobre estudios latinoamericanos. Estos manuales, denominados *Handbook of Latin American Studies*, consistían en una guía anual de las principales publicaciones en humanidades (artes, antropología, historia, educación, entre otras áreas) y contenían introducciones generales al listado de las obras seleccionadas. Editados por el hispanista Lewis Hanke, se orientaban a "integrar la investigación de los campos adyacentes o marginales, bajar las barreras que separan los campos académicos convencionales, y acentuar la unidad en el estudio de la cultura hispanoamericana".[291]

---

289 Séptima Conferencia Internacional Americana, Sesiones plenarias. Actas y antecedentes (1933): 47.

290 El delegado por Perú, Max Arias Schreiber, declaraba que "este proyecto de recomendación de la Delegación argentina responde perfectamente a la idea del panamericanismo espiritual y está de acuerdo con la orientación impresa a estas actividades panamericanas en las anteriores conferencias", *Conferencia Interamericana de Consolidación de la Paz* (1937): 579.

291 ANH (1938): 43.

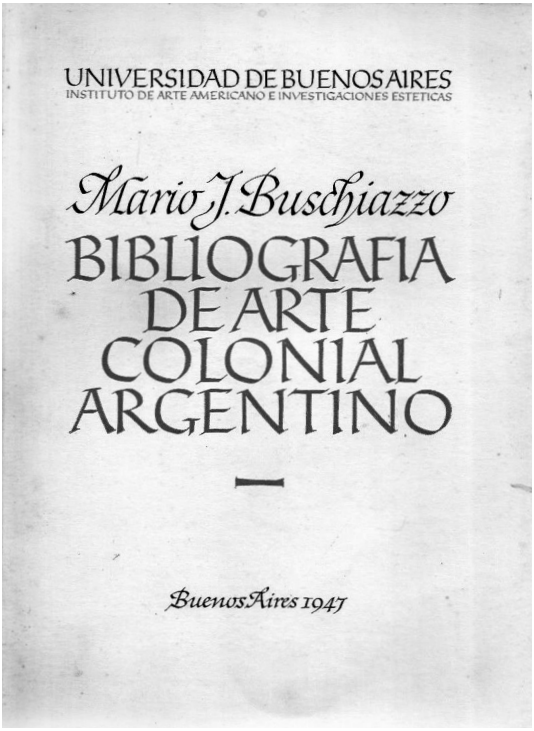


Figura 2.1: Tapa de *Bibliografía de arte colonial argentino*, 1947.

Justamente en esta trama se encuentra el antecedente más cercano a *Bibliografía de arte colonial argentino*, con una breve recopilación realizada por Noel dentro de la colección de los *Handbook*, que se tituló "La Historia del Arte en Sud América durante el período colonial".[292] Allí Noel incluyó un primer listado orientado a los estudios generales sobre el tema y luego adoptó un enfoque regional organizado en cuatro grupos (grupo I: Venezuela, Colombia y Panamá; grupo II: Ecuador, Perú y Bolivia; grupo III: Argentina, Chile y Uruguay; y grupo IV: el Brasil), que incluían las producciones más importantes de cada caso. En ese

292 Noel (1938).

sentido, su selección no era exhaustiva sino parcial, no discriminaba el tipo de texto considerado e incluía comentarios que, en lugar de acotaciones críticas, recurrían a adulaciones o reconocimientos categóricos sobre determinados aportes.[293]

La recopilación realizada por Buschiazzo resulta mucho más temprana respecto de su fecha de aparición, y se relaciona con el viaje que realizó a los Estados Unidos en 1941, donde llevó consigo un boceto del libro en desarrollo. Como explica en el prólogo de *Bibliografía de arte colonial argentino*, la presentación de ese boceto no había pasado desapercibida en el ámbito académico norteamericano, ya que había funcionado como modelo para un proyecto paralelo que él denomina "Bibliografía de Arte de la América Latina"[294] y que se publicó como *Guide to the Art of Latin America*[295] a través de la Fundación Hispánica de la Biblioteca del Congreso de Washington, editada por los historiadores Robert Smith y Elizabeth Wilder. Esta guía, que se presentaba a sí misma como una elaboración pionera, aspiraba a una clasificación global de los escritos artísticos partiendo de las publicaciones más generales, para luego apartarlas por disciplinas, a saber: Arquitectura, Artes Menores, Pintura, Escultura y, en algunos casos, Artes Gráficas y Educación e Instituciones Artísticas. En el mismo prólogo de dicha obra, los editores reconocían especialmente a Buschiazzo por su "conocimiento bibliográfico" y destacaban, en el apartado dedicado a la Argentina, el carácter imprescindible de sus investigaciones. La misma Wilder, en una misiva enviada a Buschiazzo a poco de editado el libro, señalaba: "Tenemos impresión muy viva de la ayuda de diversos amigos, sobre todo de su asistencia tan generosa. Me parece que es verdaderamente un trabajo 'panamericano' hecho por todos y útil para todos".[296]

293 Rescataba, además, los trabajos de Buschiazzo sobre Arquitectura Argentina e incluía una breve introducción de su autoría que antecedía la bibliografía sobre los países involucrados en el grupo I.
294 Buschiazzo (1947): VIII.
295 Smith y Wilder (1948).
296 Wilder (1944).

La formulación del proyecto de *Bibliografía de arte colonial argentino*, entonces, fortalecía el tipo de perfil que Buschiazzo procuraba difundir en sus recorridos institucionales previos al establecimiento del IAA, en un contexto internacional interesado por el arte latinoamericano y por sus publicaciones, y en el que los intercambios de información propiciaban el fortalecimiento de redes de especialistas. Este impulso estuvo acompañado, como se analizó en el capítulo anterior, por las clases y conferencias que brindó durante su estancia en los Estados Unidos, donde supo ubicarse como un lúcido conocedor del panorama historiográfico americanista.

Una vez creado el IAA, la elección de *Bibliografía de arte colonial argentino* como primera publicación respondió a una estrategia de inserción en el campo historiográfico a partir del ejercicio de la crítica bibliográfica, que buscaba definir una propuesta orientada a proyectos editoriales basados en la búsqueda de rigor científico.[297] Esta orientación se torna programática en la *Advertencia preliminar* del libro, que a modo de prólogo sostiene un enlace con el proyecto del Instituto. Su propósito inicial se dirigía a "poner un poco de orden"[298] sobre la producción escrita relacionada, hasta ese momento, con las artes en la Argentina, debido la dispersión dominante del material en cuestión, que se encontraba fragmentado en diversos formatos, como libros, folletos y artículos. Aunque, como indicamos, la elaboración del libro era previa a la creación del IAA, logró enlazarse positivamente con el proyecto de este espacio en ciernes: en el prólogo, Buschiazzo articulaba su importancia como el sitio apropiado para la promoción y producción de conocimiento:

297 Véase García (2017 a).

298 "Hasta hace pocos años eran bien escasas las obras dedicadas a nuestras artes virreinales, y más raros aun los investigadores de tan interesan tema. Afortunadamente, de un tiempo a esta parte se nota cierto entusiasmo, manifiesto no siempre en calidad, pero por lo menos en cantidad de libros, folletos y artículos. Esa abundancia nos indica que ha llegado la hora de poner un poco de orden en tanta labor dispersa, y divulgarla, haciendo llegar su noticia a los estudiosos", véase Buschiazzo (1947): VII.

> Estaba preparada esta obra para su impresión, y escrito el prólogo que precede, cuando una circunstancia vino a dar un giro inesperado a su publicación. Después de muchos años de proponer a las autoridades la creación de un Instituto de Arte Americano similar a los varios que ya existen en diversos países de nuestro continente y en España, el dinamismo del arquitecto Julio V. Otaola, por ese entonces Delegado Interventor de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, hizo posible aquel propósito. Nada más lógico, pues, que iniciar la serie de publicaciones del flamante "Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas" con una Bibliografía que vendría a ser la primera y útil herramienta en manos de los estudiantes y los estudiosos para los que fue creada.[299]

Asimismo, el hecho de que la selección del corpus incluido en el libro proviniera de la propia biblioteca de Buschiazzo, le confería una autoridad como experto y también contribuía, como se desprende de sus palabras en el prólogo, a enfatizar su perfil de investigador comprometido.

La organización general del libro incluye dos divisiones principales: la primera se titula *Obras de historia del arte argentino* y se reparte a su vez en once secciones, como *Bibliografía*, *Concepto, crítica e interpretación*, *Historia de la arquitectura*, *Historia de la escultura*, etc. La segunda sección, *Materiales documentales para la Historia del Arte argentino*, se subdivide en cinco apartados que reúnen fuentes de procedencias diversas, como catálogos, crónicas, guías, y todas las obras se encuentran numeradas como "fichas" de forma consecutiva, completando un total de 843. A la falta de especialización editorial como problema y a la consecuente necesidad de establecer un estado de la cuestión que ordenara lo producido hasta el momento, Buschiazzo suma un descrédito sobre los antecedentes bibliográficos recabados, carentes desde el punto de vista del autor, de carácter científico:

299 Buschiazzo (1947): IX.

> La deficiencias que se notan en nuestra producción obedecen muchas veces a falta de rigorismo científico, defecto propio de un país de cultura en formación, y en otras ocasiones, acaso las más, a la dificultad de conocer y conseguir las fuentes directas o indirectas que deben consultarse para toda labor seria.[300]

La función explícita que el arquitecto le asigna al libro se vincula con la asignatura que encabezaba, ya que lo concibe como una herramienta para estudiantes e investigadores. Este punto es importante porque, como se señaló, Buschiazzo incluyó de manera temprana temas de Arte Argentino y Americano en su cátedra de Historia de la Arquitectura. Pero por otro lado, es relevante asignarle al libro una función implícita, vinculada con la necesidad de establecer un balance respecto de lo producido hasta el momento y de respaldar un cambio de época para los estudios americanos, que tendría asilo en el nuevo organismo. Por lo tanto, aparece en *Bibliografía de arte colonial argentino* un carácter programático que, además de funcionar como antecedente del proyecto *Anales*, que se iniciaría al año siguiente, circunscribe un objeto de estudio y lo vuelve susceptible de un abordaje especializado. El Arte Colonial del territorio argentino no había ocupado un lugar primordial en los enfoques historiográficos precedentes, pese a los estudios precursores de Noel y Guido, y hasta ese momento, el único proyecto editorial importante consagrado al tema eran los cuadernos editados por la ANBA, en los que, como mencionamos, Buschiazzo se ocupó de definir sus inquietudes metodológicas, distintas al enfoque editorial de la colección.

Bibliografía de arte colonial argentino adopta un marco temporal que excede, pese a la exactitud de su título, el período estrictamente colonial. Su autor justifica esta decisión por la imposibilidad de establecer un corte exacto, debido a que la "evolución de nuestras artes virreinales continuó desarrollándose durante los primeros años de la vida republicana",[301] sobre todo, señala, en las "artes menores" que,

300 Buschiazzo (1947): IX.
301 Buschiazzo (1947): VIII.

iniciadas en la colonia, continuaron a lo largo del siglo XIX. Esta apertura cronológica iba de la mano, entonces, de la atención hacia estudios sobre objetos diversos, como textiles, mobiliario y orfebrería, a los que el libro le dedicaba una sección específica. Las secciones de *Arquitectura* y *Escultura* eran las que respondían de un modo más ajustado al título, mientras que la de *Pintura*, por ejemplo, incluye obras sobre artistas activos en el siglo XIX, como Prilidiano Pueyrredón, Carlos Morel, Carlos Pellegrini y León Pallière, lo que evidenciaba un desajuste en las decisiones tomadas por Buschiazzo respecto de lo que consideraba en un sentido estricto "Arte Colonial Argentino". La opción por mantener, pese a la inexactitud cronológica, el título de la obra enfocado en el período colonial, fortalece el supuesto sobre la necesidad de Buschiazzo de definir un área de estudios específica, lo que al mismo tiempo favorecía una mayor conexión con el nombre de la entidad editora: Instituto de "Arte Americano".

La recepción del libro entre los circuitos especializados se detuvo especialmente en la relevancia de la publicación para un área artística como la de Argentina. Angulo Íñiguez señalaba desde España: "[Buschiazzo] nos ofrece aquí un excelente repertorio como no lo posee ningún país latinoamericano de habla española, y que tan necesario sería sobre Méjico o el Perú, artísticamente más importantes que la Argentina".[302] Desde México, Manuel Romero de Terreros coincidía en apreciaciones similares: "Asombra verdaderamente el número de papeletas –más de ochocientas– que ha reunido este crítico de arte, especialmente si se toma en consideración que la Argentina es, quizás, el país hispanoamericano donde abundan menos los monumentos de Arte Colonial".[303] Esta novedad, que residía en la especificidad del objeto de estudio, acompañaba una reconsideración crítica del material editado además de su organización: en lugar de producir un mero listado bibliográfico, Buschiazzo interviene en gran parte de las fichas con comentarios diversos: aclaratorios, ampliatorios u orientados a evaluar el aporte del material en cuestión.

302 D. A. I. [Diego Angulo Íñiguez] (1949 b): 361.
303 Romero de Terreros (1949): 80.

Sobre el *Pallière* de Alejo González Garaño, comenta: "para el arte colonial interesan algunas de las acuarelas porque reproducen aspectos antiguos de la ciudad, faroles, rejas, etc.",[304] y sobre un artículo del mismo autor en el diario *La Prensa*, indica que "es el estudio más completo que se ha publicado sobre los monumentales peinetones de carey usados a comienzos del siglo XIX".[305] En otros casos, sus palabras son más críticas y cuestionan la calidad de los textos, hasta llegar en ocasiones a desacreditarlos por completo. Respecto de *El arte en la América española*, de Noel, dice: "Obra superficial, de divulgación. Tiene un capítulo sobre el nacimiento y desarrollo de los estilos coloniales, otro sobre pintura, escultura y artes suntuarias y un tercero sobre el arte en el Río de la Plata".[306] Sobre *Arquitectura de la Colonia en el Litoral*, de Mario Busaniche, afirma: "La mayoría de los datos publicados por este autor, provienen del libro del Padre Furlong titulado *Glorias Santafecinas*, y del folleto del autor de esta bibliografía que se registra bajo el número 69".[307] Esta actitud correctiva también aparece con *Síntesis histórica del templo de Nuestra Señora del Pilar*, de Enrique Udaondo: "Estudio del templo y convento de los franciscanos recoletos (…) Atribuye la estatua de San Pedro de Alcántara al escultor Alonso Cano, pero sin documentarlo. Esta atribución es hoy en día negada por la mayoría de los investigadores".[308] El caso más determinante es el del capítulo sobre *L'art dans l'Amérique latine* de Louis Gillet, donde sentencia, sin dar mayores detalles: "Contiene una serie de errores garrafales. Sólo se le puede disculpar por tratarse de la primera gran Historia del Arte en que se ocupan de América".[309]

Con otros textos, por el contrario, muestra un enfático reconocimiento que declara al mismo tiempo su posición historiográfica y aque-

304 Buschiazzo (1947): 43.
305 Buschiazzo (1947): 54.
306 Buschiazzo (1947): 7.
307 Buschiazzo (1947): 16.
308 Buschiazzo (1947): 23.
309 Buschiazzo (1947): 7. En su libro de 1944, Buschiazzo había incluido una severa crítica al capítulo de Gillet dentro de la *Historia del Arte* de André Michel publicada en 1929, y transcribía sus "errores garrafales" en idioma original. Véase Buschiazzo (1944): 24.

llos elementos propios del "rigorismo" que desde el prefacio reclamaba para los estudios artísticos. Su recuperación de la obra de Kronfuss, *Arquitectura colonial en Argentina,* va en esa dirección, al reconocerla como "la mejor publicación escrita hasta la fecha sobre arquitectura colonial"[310] y poner el acento en el registro *in situ* de dibujos y acuarelas por su valor documental.

> Aun cuando muchos de los datos de esta magnífica obra actualmente se han rectificado, es justo reconocer que se trata de la mejor publicación escrita hasta la fecha sobre arquitectura colonial. Los relevamientos, dibujos y acuarelas hechos «in situ» por el autor son de gran valor documental. A este debe agregarse el mérito de haberse publicado cuando nadie estudiaba nuestras artes pretéritas.[311]

Estas acotaciones constituyen el aspecto más interesante del libro ya que se trata de un ejercicio de la crítica bibliográfica que Buschiazzo venía desarrollando con anterioridad y que, además, tuvo un rol central en *Anales*. Sus intervenciones de carácter correctivo afectaban, en este caso, a una tradición escrita pretérita aún en ejercicio, y orientaban una lectura de la historiografía local que ponía de manifiesto sus límites y la necesidad de una renovación editorial. *Bibliografía de Arte Colonial argentino* ocupa, entonces, un lugar intermedio entre las reseñas que tímidamente Buschiazzo comenzaba a incluir en el *Boletín* de la CNMMyLH y las consideraciones historiográficas de sus ensayos para la ANBA, y la sección *Notas bibliográficas* de *Anales,* que de manera sistemática promovió una asimilación exigente de los escritos del área. Además, este formato resultaba efectivo para la empresa institucional de Buschiazzo como experto universitario; se trataba de un libro original que favorecía la definición del IAA como espacio especializado en un contexto internacional interesado por el arte latinoamericano y sus publicaciones. Pero, principalmente, al poner en evidencia las in-

310 Buschiazzo (1947): 19.
311 Buschiazzo (1947): 19.

suficiencias e instalar la necesidad de nuevos abordajes para el arte americano, preparaba las condiciones para la ampliación del programa editorial que el IAA continuaría el año siguiente con *Anales*.

2.2 El primer número de *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*

> Por fin apareció el primer número de nuestros "Anales del Instituto de Arte Americano", que le ha sido enviado a usted hace cosa de quince días. Espero su opinión, que le ruego sea expresada con toda franqueza. Su crítica, siempre edificante, es para mí una norma, una cátedra.
>
> *Mario Buschiazzo (1949 c), Carta a Diego Angulo Íñiguez.*

La revista *Anales*, cuyo primer número apareció en 1948 **(Figura 2.2)**, continuó el diseño editorial inaugurado con *Bibliografía de Arte Colonial argentino* y que luego se hizo extensivo a todos los libros sobre Arte Colonial Sudamericano que publicó el IAA hasta 1962. En su portada, la revista despliega una organización sencilla en tres sectores: en la parte superior, su origen institucional; luego el título centrado con la palabra ANALES destacada, y en la zona inferior, el número correspondiente con una línea divisoria que lo separaba del año.[312] El título ANALES y el número eran el único detalle que variaba año a año con un color diferente. Este esquema continuaba en las portadillas: la primera repite la parte superior de la portada, y la siguiente, los sectores medio e inferior. Al reverso de esta hoja, se inscribe el *staff* con las únicas menciones de Buschiazzo como Director y de Schenone como Secretario. La contratapa presenta el isologotipo del Instituto, alineado al cambio de color de los detalles de la tapa.

312 Con excepción del número 3, cuya línea divisoria fue reemplazada por la inscripción "Año del Libertador General San Martín".

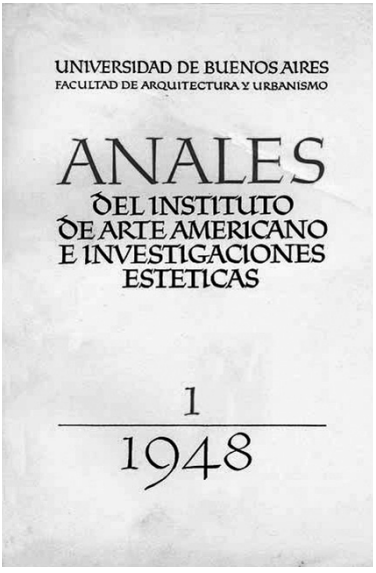


Figura 2.2: Tapa de *Anales*, 1 (1948).

Figura 2.3: Láminas del artículo *Notas sobre el arte renacentista en Sucre, Bolivia*. Fuente: Schenone (1950), ver *Anales*, 3.

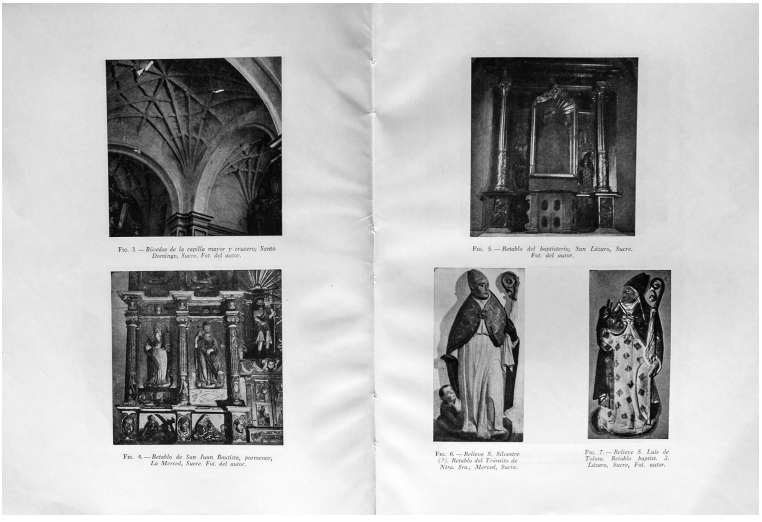


FIG. 3.—*Bóvedas de la capilla mayor y crucero; Santo Domingo, Sucre. Fot. del autor.*

FIG. 5.—*Retablo del baptisterio; San Lázaro, Sucre. Fot. del autor.*

FIG. 4.—*Retablo de San Juan Bautista, parroquia, La Merced, Sucre. Fot. del autor.*

FIG. 6.—*Relieve S. Silvestre (?). Retablo del Tránsito de Ntra. Sra., Merced, Sucre.*

FIG. 7.—*Relieve S. Luis de Tolosa. Retablo baptist. S. Lázaro, Sucre, Fot. autor.*

Esta uniformidad que desde la tapa asociaba los proyectos editoriales del Instituto entre sí, se expresó además en su aspecto material. La revista presenta un formato austero, con una encuadernación rústica y uso de hojas en papel satinado sólo para la reproducción de imágenes y planos, mientras que para las páginas de texto se utilizaba papel mate. Aunque había diferencias de extensión, no existen jerarquías visuales en la presentación de los textos, todos comparten la misma tipografía y tamaño y no presentan en ningún caso ornamentación. Se confería un aspecto de control y claridad en la información presentada, siendo esto manifiesto en el despliegue de las imágenes, que si bien se reproducen en blanco y negro, resultan correctas en su definición y detalladas en sus epígrafes.

La portada fue estudiada por Schávelzon, quien ha rescatado la labor del español Vicente Nadal Mora (1895-1957), dibujante encargado de la revista y de los libros del IAA. Las tapas, dibujadas de forma manual, indicaban según Schávelzon un marco de excelencia editorial que optaba por imágenes "tranquilas, serenas, tradicionales, conservadoras al fin y al cabo"[313] y que exaltaba un carácter "erudito y a la vez artesanal" de la revista, en contraste, por ejemplo, con los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de México, cuyas tapas eran de imprenta. Creemos que estos aspectos visuales propios de la portada entraban en diálogo con la organización de los textos al interior de la publicación, los cuales estaban despojados de cualquier dato visual accesorio por fuera de las imágenes relacionadas, es decir, los planos, los dibujos y las fotografías. En tal sentido, no se trataba estrictamente de mantener una visualidad conservadora, sino más bien de privilegiar un enfoque profesional de presentación de la información. Estos aspectos, que favorecían una especificidad visual de *Anales*, al mismo tiempo dialogaban con los propósitos historiográficos relativos a su talante metódico y experto **(Figura 2.3)**. Como sostiene Beatriz Sarlo, la "sintaxis", es decir, lo que cada revista diseña para intervenir en la coyuntura, no concierne solamente a su dimensión teórico-crítica, sino

313 Schávelzon (2012): 237.

también a la necesidad de mostrar los textos en lugar de solamente publicarlos: "la política de una revista es un orden, una paginación, una forma de titular que, al menos idealmente, sirven para definir el campo de los deseable y lo posible de un proyecto".[314]

En relación con lo anterior, resulta pertinente agregar dos cuestiones vinculadas a la inserción de *Anales* en el contexto local e internacional: primero, que la sobriedad de su formato venía a marcar un contraste con los vistosos *Documentos de Arte Argentino* de la ANBA y, segundo, que se acercaba al perfil universitario de los *Anales* de México. La distancia con las publicaciones de la ANBA no residía solamente en su aspecto, sino, como veremos más adelante, en una convicción profesional sobre el modo en que la planificación editorial influía sobre el proceder metodológico. Por otra parte, existieron algunas diferencias entre los *Anales* porteños y los editados por el IIE de la UNAM desde 1937. Estos tenían un tamaño más reducido que los acercaba al formato de un boletín, e incorporaban diseños decorativos (en la tapa y en la primera página) que variaban de número a número. Además, en ocasiones aparecía más de un ejemplar por año o en su defecto, suplementos especiales. No obstante, mantenían un diseño sencillo, desprovisto del despliegue de imágenes vistosas que podría esperarse de una revista de arte[315] y dos secciones muy similares que años después adoptó el IAA con un formato propio: *Informaciones y Documentos* y *Notas y bibliografía*.

En líneas generales, desde el IAA se persiguió un formato institucional con antecedentes significativos en el contexto internacional, mientras que a nivel local y en lo relativo específicamente a los estudios artísticos, presentaba una propuesta novedosa y fundacional. Una cuestión que podría sumarse a las características materiales de la publicación, toca a las posibilidades económicas del IAA. Aunque no contamos con informes del dinero recibido de la UBA ni sobre el porcentaje de ese monto destinado a las publicaciones, la referencia

314 Sarlo (1990): 12.
315 Krieger (2009).

de Buschiazzo hacia la revista como "nuestros modestos Anales",[316] haciendo hincapié en su carácter "autogestivo", completa la idea de sencillez relativa a su encuadernación y dispone el foco de interés hacia la calidad académica.

En el primer número de *Anales*, el texto inicial corresponde a la "Presentación" a cargo de su Director, con una breve exposición que comenta el proyecto de la revista. Allí se pueden advertir, siguiendo nuevamente a Sarlo,[317] dos pares de ideas centrales: las de pasado y presente y las de vacío y necesidad. Buschiazzo parte de una distinción historiográfica que funciona como oposición, entre "aquellas tentativas de una época romántica, hecha con tanto cariño como desconocimiento, frente a la labor precisa, documentada, metódica, de las nuevas generaciones",[318] y establece el oportuno anclaje de la revista en el presente, en un mundo contemporáneo que "corre velozmente hacia la especialización (…)". Frente a este mundo especializado, *Anales* se presenta como interventora necesaria en un contexto en el que el estudio de las artes carecía de una divulgación científica y dirige una crítica a la propagación descentralizada de los estudios artísticos y a las publicaciones generales que ya no podían, desde su visión, constituir aportes a la disciplina.[319]

La cuestión institucional presente en el prólogo de *Anales* se conecta con el prólogo de *Bibliografía de arte colonial argentino*, al subrayar el espacio oportuno que venía a instalar el IAA para la reunión de especialistas del área, y al postular a la nueva revista como núcleo organizador de los estudios artísticos en el marco científico provisto por la UBA:

316 Buschiazzo (1951 a). El fragmento completo, que reproduciremos en el capítulo siguiente por otras cuestiones, dice: "Este año, que había conseguido licitar más temprano que nunca la impresión de nuestros modestos Anales, fracasaron los colaboradores, y me vi en figurillas para armar un número que afortunadamente saldrá de tanto interés como los anteriores".

317 Sarlo (1990).

318 El Director (1948): 7.

319 Sólo rescataba, como antecedentes, a los boletines del Instituto de Investigaciones Históricas y los de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos que, sin embargo, abordaban temas de arte y arquitectura de manera lateral.

> Sus páginas están destinadas fundamentalmente a recibir todos aquellos trabajos que encuadren dentro del amplio par que preciso título del Instituto que los patrocina [sic], y abiertas a todos los investigadores, sin el antipático y excluyente requisito de la categoría universitaria. Si las autoridades crearon el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas consideraron que debía funcionar bajo la tutela de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, es porque acertadamente comprendieron que, por la amplia cultura que la disciplina arquitectónica significa y por ser la única casa dentro del cuadro universitario donde se estudia y se practica el arte, a ella correspondía la función rectora.
>
> Más, dando precisamente a la Universidad el valor que por definición le cuadra, es que abrimos esta publicación a todos los investigadores, porque entendemos que a la más alta casa de estudios del país corresponde canalizar las actividades intelectuales dispersas, clasificar los fenómenos que se presentan anárquicamente, y dar así carácter universal a las expresiones de una vitalidad intelectual desordenada y dispersa.[320]

Pensando en el "concepto de cultura" que de acuerdo a Sarlo transita en toda revista, es manifiesta la jerarquía que Buschiazzo le otorga a la universidad en la legitimación y consagración del saber.[321] Precisamente, es relevante el hecho de que no reconociera en el prólogo la labor realizada por la ANBA, que editaba libros de arte y arquitectura americana en una colección *ad hoc*. Dicha omisión podría estar remarcando la necesidad de Buschiazzo de presentar un contraste entre ámbitos de producción especializados y aquellos que todavía se encontraban alineados en la "dispersión disciplinar" que él identificaba como problema. En ese sentido, es necesario matizar la intención de apertura que declara, con un entusiasmo propio del primer número, respecto de la inclusión de investigadores de distinta procedencia, ya que esa flexibi-

320 El Director (1948): 10.
321 Bourdieu (1967).

lidad no funcionó en el marco de la revista y, por el contrario, circularon textos de profesionales consagrados que tuvieron una injerencia en el ámbito de la universidad. El carácter selectivo, vinculado también a la periodicidad anual que respondía a una categoría más amplia y de carácter disciplinar extensiva a otros ámbitos (como la Medicina o el Derecho), adquirió un funcionamiento estratégico en *Anales* a partir del establecimiento de redes de intercambio y de la profundización de vínculos internacionales con figuras de influencia; como sugiere el epígrafe que da comienzo a este apartado, Buschiazzo perfiló el proyecto de *Anales* basado en el escrutinio de modelos institucionales e historiográficos consagrados, como era el caso de Angulo Íñiguez.

En relación con la heterogeneidad de la literatura artística en el país, este prólogo también coincidía con las reflexiones aparecidas en el texto preliminar de *Bibliografía de arte colonial argentino* y, en relación al concepto de "generación" y a la superación de enfoques historiográficos caducos, con su intervención contemporánea en el prólogo del libro de Furlong, *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica*:

> Hasta ahora nuestros investigadores habían preferido generalmente el cómodo camino del comentario filosófico-literario, las hipótesis brillantes o audaces, o las afirmaciones sentadas sobre intuiciones, rehuyendo la búsqueda penosa y fatigante sobre legajos polvorientos que esconden celosamente sus secretos. Por un apresuramiento propio de un país joven, habíamos invertido los términos del proceso, construyendo teorías y castillos en el aire, antes de contar con los datos comprobados y exactos (…) Lejos de mi está el pretender amenguar la labor cumplida por estudiosos argentinos; por el contrario, con legítimo orgullo comparto la opinión del Rector del Instituto de Investigaciones Estéticas de México, don Manuel Toussaint, cuando afirma que "Argentina, en publicaciones acerca de este tema, ha alcanzado un grado de importancia que la coloca en unos de los primeros puestos". Por eso recibimos alborozados este libro, que marca un nuevo y fundamental jalón en el camino recorrido.

> El Arquitecto Kronfuss, con su mano insuperable grabó para la posteridad plantas, cortes, alzados, detalles y perspectivas; el Padre Furlong, con generosidad de maestro, nos brinda la historia minuciosa, la cronología exacta, el catálogo preciso de los arquitectos y las obras del período colonial argentino (…) Ya está construida la obra maestra y definitiva; ahora sólo cabe esperar el acabado pulimento, el brillo final que para honra de nuestra cultura, agregaran las nuevas generaciones de estudiosos, a la obra de estos dos grandes maestros.[322]

Existe un borrador de este texto, en el que se identifican párrafos idénticos. Se trata de un prólogo realizado por Buschiazzo para una colección aún no identificada, llamada "De mi Patria",[323] y que se deduce consistió en un conjunto de monografías ilustradas sobre Arquitectura Argentina. En este borrador sintetizaba con claridad las tres etapas que desde su punto de vista caracterizaban el movimiento pendular de los estudios artísticos: un primer momento de desinterés amparado en la "leyenda negra" sobre el pasado colonial y que condujo a una pérdida importante de su patrimonio; un segundo momento de reivindicación liderado por Kronfuss y su libro aparecido en 1920,[324] pero que se vio, en paralelo, perjudicado por un entusiasmo nacionalista que impidió el desarrollo del rigorismo científico. La tercera etapa retraía el péndulo nuevamente hacia el avance marcado por Kronfuss, pero esta vez se hacía presente en la materialización de instituciones especializadas, publicaciones, y una dirección metodológica precisa. En concreto, el texto inicial de *Anales* nucleaba, además de estos dos antecedentes inmediatos, toda una posición disciplinar que Buschiazzo venía difundiendo en proyectos previos, desde fines de la década de 1930 y a lo largo de los años cuarenta hasta la creación del IAA, como se señaló en el capítulo anterior.[325]

322 Buschiazzo (1946): 10-11.
323 Buschiazzo (s/f c).
324 Kronfuss (1920).
325 En particular, en Buschiazzo (1944).

Anales no presentó, entonces, un extenso texto de presentación, sino una breve reafirmación de los supuestos metodológicos que su Director había expresado con anterioridad. La principal diferencia radicaba en que, en esta oportunidad, finalmente materializaba sus aspiraciones profesionales en un espacio propio. Tampoco tuvo lugar en el prólogo mencionado una explicación sobre la organización de la revista y sus secciones ni sobre sus preferencias temáticas; la pertenencia al IAA llevaba implícita la orientación hacia el arte americano, y de acuerdo al prólogo señalado, "el estudio de las artes".[326] Pero la diferencia entre arquitectura, pintura, escultura o artes menores, que tan precisamente había discriminado Buschiazzo en la bibliografía de 1947, no se enunciaba con claridad. No obstante, y en relación con su orientación metodológica, se evidencia en el primer número una preferencia en recuperar el arte del período colonial a partir de piezas y de documentos existentes en Buenos Aires.

En el número inaugural, luego de la presentación, se suceden los artículos. Estos no están organizados de forma alfabética; en primer lugar indican su título y al final, la firma del autor. El primero de ellos era de Furlong,[327] que presenta un extenso escrito de treinta y dos páginas, extendidas notas y cuatro ilustraciones. Una característica importante que inaugura este escrito, y que se mantuvo en los siguientes, es la transcripción de los documentos, distinguidos con letra cursiva y de importante extensión. El siguiente texto, firmado por Buschiazzo,[328] presenta una fuente arquitectónica existente en el ANG de Buenos Aires sobre dos templos bolivianos del siglo XVIII. La mediación del autor consiste en la presentación, la reproducción exacta y la contextualización de las fuentes con el cotejo de planos por él realizados y algunas fotografías: el objetivo del trabajo parece ser la ampliación de testimonios sobre los templos en cuestión a partir del dato veraz otorgado por las fuentes halladas. Un propósito análogo orienta un artículo de Ribera,[329] que sigue

326 El Director (1948): 9.
327 Furlong (1948).
328 Buschiazzo (1948).
329 Ribera (1948).

los mismos lineamientos, pero esta vez a partir de un archivo de la Curia Eclesiástica sobre un informe realizado por el pintor Fernando García del Molino respecto de una obra atribuida a Ignacio Manzoni. Aquí la injerencia de Ribera recae en el rescate del escrito y en la evaluación de su valor, asociado en este caso a la posibilidad de conocer, por un lado, las ideas sobre el arte sostenidas por el pintor chileno y, por otro, la existencia de la obra de Manzoni en la Iglesia de La Merced. La transcripción fiel de la fuente mantiene el formato ya presentado e incorpora algunas notas de Ribera con datos adicionales.

El énfasis en el hallazgo de los documentos históricos como principal vía de acceso al pasado artístico, se expresa en otro texto del historiador dedicado a los pintores del Buenos Aires virreinal incluido en el mismo número, que comenzaba de forma sugerente, señalando: "lentamente va descorriéndose el velo que ocultaba la verdadera fisonomía del Buenos Aires colonial y va surgiendo una nueva apreciación más acorde con la realidad de los hechos".[330] Este artículo, presentado al final del número, resulta muy significativo, ya que condensa factores destacables como la autoría de un investigador novel (aspecto que afianzaba la idea de "nuevas generaciones" enunciada por Buschiazzo en el prólogo), el protagonismo visual de las imágenes y de los documentos, y el discurso enfático de su autor respecto de las virtudes de la metodología adoptada en esa nueva coyuntura.

En su análisis de la publicación, Penhos destacó el carácter "presentativo" de los textos y su reiterativa reproducción de los documentos, lo cual, lejos de plantear una discusión a partir del material aportado, parece indicar la voluntad de los autores de "mostrarnos los documentos para que sacáramos nuestras propias conclusiones".[331] La pregunta que suscita, entonces, es ¿cuál era la operación historiográfica en juego en este modo de darle al lector la posibilidad de leer las fuentes sin mediaciones ni interpretaciones? La reproducción de fuentes, como ha indicado Pablo Buchbinder, constituía una práctica con-

330 Ribera (1948 a): 97.
331 Penhos (2011): 168.

vencional entre las revistas rioplatenses aparecidas desde mediados del siglo XIX, sin embargo, no asomaba en ellas "una preocupación especial por criterios de crítica y análisis documental, sino que se optaba por una reproducción pasiva del documento".[332] Como alternancia a esta situación y avanzado el siglo, el autor recuperó la labor editorial de Paul Groussac (1848-1929) en *La Biblioteca. Revista Mensual de Historia, Ciencia y Letras* (desde 1900 como *Anales de la Biblioteca*), donde instaló una nueva crítica basada en principios de selección y presentación de los documentos mediante un aparato erudito. La posterior institucionalización de los estudios históricos en la Universidad tuvo como principal antecedente, hacia 1905, a la creación de la Sección Historia (posterior Instituto de Investigaciones Históricas) en la Universidad de Buenos Aires, espacio que reunió a la generación de historiadores conocida como "Nueva Escuela Histórica" y donde se publicaron las primeras series documentales desde 1911 y su respectivo *Boletín* desde 1921. A lo largo de la década de 1930, diversas instituciones universitarias y no universitarias –como es el caso, por ejemplo, de la ANH, las Juntas Provinciales, el Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas– utilizaron procedimientos similares para instalarse en el campo; la creación de las instituciones se acompañaba por ciclos de conferencias y publicaciones, lo que intensificó la edición de boletines, anuarios, trabajos eruditos para especialistas y colecciones documentales.[333]

Al participar, entonces, de un desarrollo más amplio de publicaciones de similares características en el campo de la historiografía argentina y, en particular, de un momento de consolidación de los estudios artísticos en la escena internacional, existió una disposición por parte

332 Buchbinder (1996): 75. El autor considera como ejemplo más temprano la *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las Provincias del Río de la Plata*, editada por Pedro de Angelis. Fernando Devoto y Nora Pagano (2009) se refieren a estas publicaciones como fenómenos vinculados a la erudición a través de revistas, libreros, librerías y repositorios, en el contexto de expansión de librerías e imprentas que favorecían una amplia circulación de textos y documentos.
333 Cattaruzza (2001).

de Buschiazzo de colocar el ejercicio documental como proyecto fundador para el ámbito local. Aunque producciones precedentes sobre Arte Colonial también habían priorizado el estudio de las fuentes virreinales, como el libro *Estudios y Documentos para la Historia del Arte Colonial,*[334] editado por Noel y Torre Revello, en el caso de *Anales* se trataba del fundamento metodológico de un formato novedoso y especializado. Por otra parte, el abordaje meticuloso de estos registros del pasado contribuyó a exponer el proceso de investigación de los profesionales reunidos en el IAA y la necesaria apertura hacia áreas de estudio poco visitadas con anterioridad. El artículo de Ribera antes mencionado recurre con acotaciones en dicha dirección y pone en evidencia los forzosos vacíos a los que se exponía el historiador frente a la inexistencia de datos concretos y la necesidad de tomar una posición profesional de cara a la disciplina:

> En primer lugar corresponde citar a Miguel Aucell, cronológicamente el primer pintor de la urbe virreinal. Nació en Valencia hacia el año 1728, siendo hijo de don José Aucell y doña Vicenta Mirallez. ¿Dónde estudio Aucell? ¿Quiénes fueron sus maestros?, son interrogantes imposibles de contestar por ahora.[335]

> Mucho se puede escribir acerca de la vida irregular del artista madrileño [en referencia a José de Salas], pero todo en base a una tradición bastante desfigurada, más adecuada para servir de fundamento a una biografía novelada que a una Historia del Arte. Nosotros nos limitamos a esbozar o delinear muy someramente la actividad artística de José de Salas, recurriendo únicamente al testimonio veraz de una documentación segura.[336]

Otro texto a destacar en el primer número es *Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII* de Torre Revello, un his-

334 Noel y Torre Revello (1934).
335 Ribera (1948 a): 97.
336 Ribera (1948 a): 100.

toriador que, aunque no integraba el IAA y, por lo tanto, podríamos considerarlo distante del contexto de enunciación,[337] intervenía en las redes profesionales de la academia pese a no contar con una formación universitaria.[338] Su renombre dentro de la tradición local residía en su experiencia en archivos y en el trabajo realizado como copista en el Archivo de Indias de Sevilla, lugar de referencia ineludible para los historiadores americanistas. Su inclusión podría pensarse como afirmativa del proyecto de *Anales* de plantear como fundamento metodológico la recuperación y copia de documentos, aporte institucional sostenido por la corriente de la Nueva Escuela Histórica, el ámbito intelectual en el que Torre Revello desarrolló su formación desde 1918.[339]

La ubicación del texto de Torre Revello antes del último artículo del número escrito por Ribera (*Los pintores de Buenos Aires virreinal*), nos resulta también significativa en tanto tradición historiográfica a la que *Anales* adscribía y que otorgaba, de este modo, un cierre consecuente antes del artículo final con autoría de un investigador novel. Esto conduce nuevamente a pensar el aporte de Sarlo, cuando indica que "surgida de la coyuntura, la sintaxis de una revista informa, de un modo en que jamás podrían hacerlo sus textos considerados individualmente, de la problemática que definió aquel presente".[340] Siguiendo esta idea, el texto de Torre Revello refuerza su sentido al interior de un nuevo contexto discursivo que lo utiliza como coordenada de su propuesta historiográfica, conducida por "nuevas generaciones".[341]

---

337 Tomamos esta noción de Pita González (2014), quien refiere de este modo a los colaboradores de generaciones anteriores a la revista en cuestión o de contemporáneos que no pertenecían al mismo grupo intelectual.

338 Torre Revello comenzó como copista en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UBA y luego se incorporó como miembro de número en la ANH, además de ejercer como docente en la FFyL.

339 Devoto y Pagano (2009).

340 Sarlo (1990): 10.

341 En la nota bibliográfica firmada por Ribera en el mismo número de *Anales*, dedicada a dos cuadernos editados por la ANBA, decía lo siguiente respecto del prólogo realizado por Torre Revello para el cuaderno sobre la Catedral de Buenos Aires: "Demás está decir que el señor Torre Revello rehúye, como en todos sus trabajos, tanto las aseveraciones sentadas sobre intuiciones como el comentario subjetivo, y prefiere el más difícil camino

La sección *Relaciones documentales*, dedicada a reproducir un extenso legajo colonial sobre tallistas y estatuarios, pasaba casi inadvertida en el primer número como sección independiente concentrada en los documentos, dado que no exponía grandes diferencias en relación con los artículos ya mencionados.[342] Sin embargo, en el segundo número y editada por Schenone, esta sección adquiere mayor autonomía y define su formato. En esta oportunidad reproduce en un espacio de ocho páginas un documento de la Iglesia de San Ignacio de Buenos Aires perteneciente al AGN. A lo largo de otras cuatro páginas, Schenone despliega, en cincuenta notas, comentarios aclaratorios sobre algunos puntos del documento en los que daba cuenta de su detallado conocimiento sobre la circulación de diversas piezas pertenecientes al templo y sus características materiales. Como ejercicio de lectura en virtud de una asimilación crítica de la fuente, opera una actualización de esta a partir de su confrontación con el patrimonio, ejercicio que dominaba como propósito inherente a esta sección. En efecto, la elección del documento no resultaba aleatoria, sino que respondía a la posibilidad de que aquel que la seleccionara pudiera concretar una intervención sólida. Por lo tanto, si la nota al pie como recurso moderno del discurso erudito confería una autoridad al que escribía, también, y muy visiblemente en esta sección de *Anales*, brindaba una "forma de esparcimiento",[343] en la que se desplegaban conocimientos y valoraciones que trascendían su utilización como simple comentario aparte. [344]

---

de fundamentación documental, como único medio eficaz de elaborar definitivamente nuestra historia artística", véase Ribera (1948 b): 135.

342 No obstante, este padrón de artistas constituía un documento importante relacionado con el libro *El arte de la imaginería en el Río de la Plata* (Ribera y Schenone, 1948) analizado en el siguiente capítulo.

343 Grafton (1998): 15.

344 En una de sus intervenciones, por ejemplo, Schenone aclaraba lo siguiente sobre el óleo de una Piedad: "Una pésima restauración debida a E. Eberto y realizada en 1890 dificulta la apreciación de su verdadero valor. Este mismo autor restauró el frontero de la Muerte de San Ignacio, que sustituyó a la Piedad, citado en el inventario y que se guarda en la sacristía", véase Schenone (1949): 115.

2.3 Posiciones frente al contexto local: las *Notas bibliográficas* y la "polémica" con Martín Noel

> Como el alumno que dirige la palabra a toda la clase, pero tiene detrás a su maestro, una obra es menos apreciada por sus compradores que por los "pares" y los "colegas" según criterios científicos diferentes de los del público, y decisivos para el autor desde el momento en que pretende hacer obra historiográfica.
>
> *La escritura de la historia*, de Certeau (2006): 78.

La sección *Notas bibliográficas*, ubicada al final de la revista, consistía en la exposición crítica por parte de los miembros del IAA de los estudios contemporáneos de la especialidad. Se trataba de reseñas extensas que daban cuenta de una lectura atenta y pormenorizada e involucraban bibliografía producida en el país y en el extranjero considerando todo tipo de formatos, como folletos, colecciones documentales, catálogos, enciclopedias y, por supuesto, libros. Se encontraba unida a la sección de *Relaciones documentales* por las marcadas intervenciones de los autores, que involucraban sus propios conocimientos y especulaciones metodológicas. Sin embargo, las *Notas bibliográficas* tuvieron un carácter más combativo y, como dijimos, detallado, ya que las críticas alcanzaban a cada volumen en su conjunto y no sólo al texto escrito, atendiendo a cuestiones de la encuadernación, la calidad de impresión y la disposición de las imágenes incluidas. Este espacio para la crítica, como veremos, resultó eficaz para definir una especificidad de la práctica de la Historia del Arte como disciplina, y para sentar una posición respecto de cómo debía ser difundida. Una posición marcadamente institucional, donde el IAA se ubicaba como modelo del proceder científico y *Anales*, como un "foro del discurso crítico",[345] es

345 Altamirano y Sarlo (1983): 95.

decir, una publicación propia del aparato universitario respaldada en una legitimidad intelectual y cuya recepción raramente excedía el ámbito de la comunidad especializada.

Resulta inevitable, al estudiar las *Notas bibliográficas*, hacer una referencia directa a las duras críticas realizadas, desde el primer número de *Anales*, hacia las publicaciones de la ANBA, tanto a los *Documentos de Arte Argentino* como a los *Documentos de Arte Colonial Sudamericano*. La falta de precisión científica en dichas ediciones, así como los desajustes en la presentación de las imágenes, volvían a estos libros un blanco fácil para profundizar una crítica extensa y detallada sobre los abundantes puntos débiles de una tradición historiográfica, la sostenida por la ANBA y sus prestigiosos académicos, que resultaba insuficiente desde la óptica universitaria sostenida por el IAA. Asimismo, advertimos que la dimensión institucional sobre la cual descansaba el embate del IAA, le otorgaba responsabilidad a Noel, no sólo por su rol directivo en la ANBA y la conducción de su política editorial, sino por el lugar inequívoco que, como pionero, ocupaba en los estudios sobre arte del período colonial.

Por estos motivos, Gutiérrez se refirió a la "polémica Noel-Buschiazzo"[346] como un enfrentamiento generacional entre una nueva camada de historiadores de la arquitectura que tuvo, como desenlace directo, la enemistad entre ambos, y el consecuente obstáculo que encontró Buschiazzo en concretar su ingreso a las Academias Nacionales (de Historia y de Bellas Artes), influidas por el poder de Noel. Ciertamente, Buschiazzo pudo hacerse un lugar en dichas instituciones recién cuando falleció Noel, en 1963.[347] En la selección de candidatos para ser incorporados como académicos en la ANBA, Noel mostraba sus reparos en incorporar arquitectos y sugería que sólo se consideraran a los que trabajaban de manera independiente para no afectar a aquellos asociados a un estudio.[348] El nombre de Buschiazzo,

346 Gutiérrez (1995).
347 Véase también García (2016).
348 ANBA (1956).

alejado de la profesión como proyectista, no aparece barajado en los documentos revisados hasta el momento.

Ahora bien, otros factores y actores se involucraron en ese enfrentamiento, y es necesario considerar que estos cuestionamientos no se produjeron desde un espacio aislado, sino desde la sección de una revista que en sí misma estaba produciendo un cambio significativo en la historiografía argentina. Además, no sólo Buschiazzo expresó su distancia con los *Documentos de Arte Argentino*, dado que otros miembros del IAA fueron los encargados de pronunciarse, involucrando también a otras publicaciones de Noel. Sin ir más lejos, las primeras reseñas que envolvieron a estos cuadernos, fueron formuladas por Schenone, Ribera y Furlong en el primer número de *Anales*, mientras que las críticas de Buschiazzo aparecieron en el siguiente.

Schenone comienza sus comentarios con un reconocimiento positivo de los *Documentos de Arte Argentino* de la ANBA como "fuente primordial de información", y recupera el material fotográfico y la "elegancia tipográfica"[349] de los cuadernos. Sin embargo, a medida que avanza el texto, se produce un *in crescendo* de comentarios correctivos. En primer lugar, Schenone cuestiona el carácter del proyecto editorial que Noel había presentado en el número 1, dedicado a la Iglesia de Yavi, el cual descansaba en el predominio de la documentación gráfica por sobre la producción de un conocimiento erudito. Allí radicaba, entonces, la primera falla: el hecho de que los prólogos no fueran encomendados a especialistas, cuestión que afectaba directamente a la calidad de las introducciones y a las imágenes. A partir de aquí, y debido al caudal de errores en los epígrafes de los cuadernos, Schenone brinda una definición precisa del horizonte metodológico desde el cual surgía su crítica, para luego concentrarse en las láminas, corregir los errores, e incorporar detalles sobre aspectos técnicos e iconográficos:

> Con respecto a la parte gráfica considerada como material documental y no como colección de fotografías artísticas,

349 H. S. [Héctor Schenone] (1948): 126.

> presenta también lamentables fallas. El material gráfico constituye para la Historia del Arte una ayuda que en ciertos casos, como apoyo al documento escrito, es imprescindible. Pero sin este, sólo tiene un valor particular y relativo, en cambio, ambos reunidos se complementan y refuerzan su valor.
>
> Si a la fotografía se le da el valor de un documento, deberá forzosamente reunir las condiciones de tal, es decir ser veraz, íntegra y auténtica.
>
> Conscientes del valor que importa la distinción de los tipos iconográficos, que en América se vieron sujetos a cánones, quizás con mayor rigidez que en la península, hacemos notar que, en ese sentido, muchos errores se han deslizado en los índices, trastocando las advocaciones de muchas imágenes cuando no creando otras. En el Cuaderno I, Lám. XXVI, se dan como santos franciscanos los que cobijan las hornacinas superiores del retablo lateral del presbiterio de la Iglesia de Yavi, cuando en realidad el central pertenece a la Orden Agustina y los otros dos a la Compañía de Jesús (…).[350]

Las rectificaciones de Schenone continúan a lo largo de casi dos páginas, donde articula los errores detectados con la introducción de su conocimiento especializado. El extenso fragmento reproducido conserva, como documento historiográfico, gran valor en la medida en que expresa con claridad la consideración negativa del formato editorial de los cuadernos y su presentación aislada de las fotografías, la escasa utilidad de dichas fotografías a causa de la inexactitud de los datos aportados, y la ausencia de un conocimiento instruido, en este caso iconográfico, para el estudio de las piezas devocionales.

Por su parte, Ribera repara en cuestiones similares en su lectura de las monografías destinadas a la Catedral de Buenos Aires y a las

350 H. S. [Héctor Schenone] (1948): 127.

iglesias porteñas de Santo Domingo y San Francisco, prologadas respectivamente por Torre Revello y Pagano. En principio, advierte sobre la marcada desigualdad que caracterizaba a la colección, ya que, mientras algunos cuadernos

> se destacan por lo esmerado de las reproducciones fotográficas y la seriedad de los estudios que las preceden, en otros, por el contrario, se han deslizado numerosos errores en el texto y se han intercalado fotografías que debían figurar en otros cuadernos.[351]

De este modo, agrega a los deslices señalados por su colega, la consideración de los cuadernos como un proyecto editorial inestable, que presentaba valores aislados, pero no constituía así "un modelo en su género".[352] Además de señalar los errores de los epígrafes como lo hiciera Schenone, Ribera ataca la presentación de las imágenes y hace un guiño sobre la selección y obtención de estas como proceder competente al historiador del arte:

> Del Santo Cristo de Buenos Aires, por otra parte, se da una sola vista y bastante defectuosa por cierto, cuando esta hermosa imagen debida al portugués Manuel de Coyto, es la más antigua de todas las conservadas en Buenos Aires, pues fue esculpida en 1671 (Lám. XXIV) (…)
>
> Conviene advertir que la selección de fotografías no estuvo a cargo del prologuista, lo que hubiera evitado los reparos que hacemos.[353]

Resulta notorio, asimismo, el énfasis con que los autores señalan los errores de los prólogos de Pagano. Ribera expresa su "desilusión" so-

351 Ribera (1948 b): 135.
352 Ribera (1948 b): 135.
353 Ribera (1948 b): 136.

bre el texto dedicado a San Francisco y Santo Domingo, donde no se agregaba nada ya presente en los estudios previos, y además se incluían errores significativos. Schenone, en otra reseña del mismo número dedicada al templo de San Ignacio, va un poco más lejos. Al igual que Ribera, recuerda al lector sobre la trayectoria de Pagano como crítico y sus "conocimientos estéticos", aspecto que, creemos, colaboraba a la hora de advertir sobre su inexperiencia en estudios de Arquitectura Colonial, evidente en descuidos graves, y sobre la decadencia que lo envolvía como figura de autoridad:

> Recuerda, también que San Ignacio tenía solamente una sola torre. Un error de imprenta, según creemos, hace decir al autor que la otra se agregó a mediados del siglo XVIII, y no en el XIX como es sabido, siendo su arquitecto Felipe Senillosa.[354]

La atención sobre Pagano, y en particular sobre su participación en el cuaderno de San Ignacio, continuaba una observación previa que, como mencionamos en el capítulo anterior, realizó Buschiazzo a Noel de forma escrita durante mayo de 1948, y que Gutiérrez recogió como un documento privilegiado en su análisis de la polémica entre ambos historiadores.[355] Buschiazzo enumeraba en su carta los errores de Pagano y dejaba para el final aquel que le había causado mayor indignación, la adjudicación de la restauración del Cabildo de Buenos Aires a Noel, edificio que había marcado el hito más importante de su propia carrera como arquitecto restaurador. En el mismo escrito, desplegaba una suerte de advertencia sobre el necesario cambio que debía concretarse en relación con la investigación y las publicaciones del área: "(…) ya es hora de empezar a hablar con claridad. Ya pasó hace rato la época en que se escribían libros poniéndole salsa a unos cuantos grabados; ahora hay que ir a archivos, investigar, documentarse".[356] En una carta posterior, luego de haber recibido una respuesta de Noel donde

354 H. S. [Héctor Schenone] (1948 b): 133.
355 Gutiérrez (1995).
356 Buschiazzo (1948 c).

justificaba el accionar de Pagano y minimizaba las preocupaciones metodológicas de su colega,[357] Buschiazzo volvía a expresar la necesidad de ajustar el comportamiento de los profesionales y sus instituciones, y remarcaba la ausencia de una crítica sobre la producción historiográfica que comprometiera la rigurosidad de la disciplina:

> En nuestro país se carece de crítica bibliográfica, basta tomar *La Nación* o *La Prensa* de los domingos, para ver que todo lo que se publica, sin excepción, es un desecho de imperfecciones, no hay libro malo, todos son extraordinarios o poco menos. Y así se sigue engañando al público.[358]

Recién en el número 2 de *Anales*, Buschiazzo hizo su aparición en la sección de las *Notas bibliográficas* para ocuparse de la colección *Documentos de Arte Colonial Sudamericano* que la ANBA comenzó a publicar en 1943. Aunque señala, al igual que sus colegas en el número anterior, el desorden que presentaban las láminas y los epígrafes, su crítica se encuentra principalmente orientada a cuestionar a Noel y al lenguaje impreciso que caracterizaba sus prólogos, el uso de términos como "arcaturas" en lugar de arquerías, "fondal" en lugar de fondo, o "pictografía" en vez de pintura. Esta insistencia en señalar las palabras utilizadas equívocamente, si bien resulta sintomática de la búsqueda de precisión en la terminología usada para el arte y la arquitectura americanos por los historiadores de *Anales*,[359] se dirige aquí a trazar el perfil anticuado y poco científico del discurso de Noel. Hacia el final de su reseña, Buschiazzo apela directamente al ejercicio profesional de aquel y, como notamos respecto de Pagano, pretende subrayar cierta decadencia y a la vez cuestionar su dedicación plena a la escritura. En palabras de de Certeau, Buschiazzo parecía establecer una sutil distinción entre "la obra literaria del que 'tiene autoridad' y el esoterismo científico del que 'hace investigaciones'".[360]

---

357 Según informa Gutiérrez (1995): 240.
358 Buschiazzo (1948 a) en Gutiérrez (1995): 241.
359 Penhos (2011).
360 de Certeau (2006): 77.

> El arquitecto Noel, a quien me unen muchos años de amistad, ha probado en ocasiones anteriores su capacidad como escritor, cuando no se dejaba absorber por múltiples ocupaciones. El lugar que como pionero tiene en el estudio del Arte Virreinal –lo he dicho y sostenido públicamente–, le obliga a dedicar a sus prólogos de los Cuadernos una atención que parece haber descuidado en esta oportunidad.[361]

Un aspecto muy significativo de esta contienda radica en la respuesta de Noel a través de un boletín elaborado por la ANBA destinado a replicar con minuciosidad los cuestionamientos recibidos desde el IAA.[362] Esto confirma, por un lado, el impacto institucional de las reseñas de *Anales*, y por otro, el efecto que produjo en Noel el sentir amenazado su prestigio. Antes de analizar este documento y la consecuente respuesta de Buschiazzo en el tercer número de la revista, deben sumarse dos elementos que complejizan la situación. En primer lugar, el boletín en cuestión incluía, junto al de Noel, otro descargo elaborado por los académicos Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez a la reseña de Furlong en el número 2 de *Anales*, respecto del libro escrito por aquellos y dedicado al pintor Raymond Auguste Monvoisin.

Furlong había realizado una crítica de cuatro páginas donde puntualizaba sobre la falta de elementos sólidos por parte de los autores para la atribución de obras del artista y, señalaba un "afán desmedido de abultar la obra artística de Monvoisin",[363] así como cierto arrebato en la preparación del libro, que conducía a errores similares en las láminas como había sucedido en los otros cuadernos de la ANBA. Ambos autores, en el mencionado boletín, presentaron su respuesta por separado.

361 Buschiazzo (1949): 132.

362 La elaboración de esta publicación se anunció en sesión de académicos mediante un breve párrafo que sintetizaba, sin brindar mayores detalles, que era necesario dar respuesta a los reparos aparecidos en *Anales* por tratarse de "un órgano oficial de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo". No mencionaba las objeciones realizadas a Noel ni el tono de estas, sólo "el Cuaderno V de Bolivia" y la monografía de Monvoisin de Solá y Gutiérrez, véase ANBA (1950): 215.

363 Furlong (1949): 119.

Gutiérrez, sintéticamente, afirmaba: "Su comentario sobre la Monografía del pintor Monvoisin (…) no resiste mi autoridad indiscutiblemente acreditada. El Padre Furlong no está capacitado para juzgar obras de arte. Quede en su interesante labor de escudriñar las viejas horas del pasado".[364] Por su parte, Solá reproducía la carta que le había enviado a Noel con motivo de su desacuerdo por las críticas de Furlong, donde incluía un listado que transcribía los comentarios de aquel y los contestaba. Su defensa también optaba por desacreditar al historiador jesuita y sus conocimientos sobre pintura, con comentarios similares a los de Gutiérrez. Furlong elaboró su respuesta de manera indirecta, mediante la reseña al libro sobre Monvoisin de David James, casualmente editado un año después que el de la ANBA. Presentaba comentarios de carácter comparativo que, aunque mantenía una vigilancia crítica sobre la obra de James, reafirmaba los errores señalados respecto del libro de los académicos:

> [David James] Contó evidentemente con buenas fotografías, dió con buenos grabadores y tuvo la suerte de lograr un excelente impresor, mientras que los señores Solá y Gutiérrez o contaron, en no pocos casos, con originales deficientes, o el grabador fué malo, o el impresor fué peor.[365]

Es interesante advertir la reacción inmediata de estas figuras al ver cuestionados sus conocimientos, y de la ANBA en su conjunto, comandada por Noel, al punto de generar una publicación en defensa de sus producciones. En este punto, que la controversia haya surgido de un instituto universitario pareciera que fue la principal motivación para disparar una réplica, dado que, si se revisa la fortuna crítica de los *Documentos de Arte Argentino* durante los mismos años, se hallan lecturas profundas en las reseñas de Furlong aparecidas en el *Boletín*

364 ANBA (1950 a): 23.
365 Furlong (1950): 123-124.

de la CNMMyLH,[366] respecto del prólogo elaborado por Solá para el cuaderno sobre Misiones guaraníes y sobre los trabajos de Pagano antes mencionados. Sin embargo, al momento no tenemos conocimiento de que estas hayan motivado un contraargumento por parte de los involucrados.

El segundo elemento que alimentó este enfrentamiento institucional radicó en el número 2 de *Anales*, donde Schenone presentó una reseña sobre el catálogo de la *Exposición de tallas iberoamericanas*, realizada en el Salón Kraft de Buenos Aires durante el mismo año y cuyo prólogo firmaba Noel.[367] Sus comentarios expresaban desacuerdos, principalmente, en cuestiones de organización cronológica y discutían la procedencia americana de determinadas piezas, aspectos que ampliaba y justificaba recurriendo a referencias bibliográficas, algo inusual para el formato de la sección, pero cuya presencia contribuía a fortalecer la crítica. Noel se encontró ante la necesidad de responder en un extenso comunicado aparecido en el *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*[368] donde, además de acudir a citas de autoridad, corregía la reseña inicial de Schenone:

> 2. Colocándose de nuevo Schenone en la posición de juzgar la síntesis de orden estético que informa ese breve prólogo de reducidas páginas, considerándolo equivocadamente como un trabajo exclusivamente histórico sobre la Imaginería en España, podría acaso interpretarse como lo hace la posibilidad de que hago trabajar a Pedro Millán "en el corazón de Castilla". Pero conforme al propósito que desde un principio declaro, cual es el de "abocetar el proceso que concedió a los escultórico, tanto en España como en el reino de Portugal (…)", cabe el demostrar

366 Furlong (1948 a). La reseña sobre el cuaderno XX se publicó sin modificaciones en el número 1 de *Anales*.

367 Sin firma [Héctor Schenone] (1949).

368 El texto original reproducido en el *Boletín* correspondía a la carta que Noel le hiciera llegar a Enrique de Gandía, Vicepresidente de la institución organizadora de exposición, véase Noel (1950): 91-102.

> perfectamente por qué coloco a Pedro Millán junto a [Sebastián de] Almonacid (…) Veamos la razón: Pedro Millán –nombre de artista que podría ser flamenco– dice [Emile] Berteaux: Volumen IV, página 837 y escultor andaluz según el Conde de la Viñaza, hace colaborar con el al maestro Almonacid en la portada de la Catedral de Sevilla. (…) Con gran autoridad comenta en la obra citada el mismo historiador granadino –pág. 17– [en referencia a Manuel Gómez Moreno] en parte que titula "Importaciones en Andalucía", al referirse a Nuculu Francisco, autor de la famosa portada de Santa Paula, que "los medallones con santos se deben a colaboración del escultor goticista Pedro Millán". Otra vez estamos en los tiempos de los Reyes Católicos, momento en que Andalucía absorbe los zumos más puros que lo que de Burgos y Toledo principalmente viene de Castilla, como fruto de la "Reconquista" después será Valladolid.[369]

Nuestra transcripción refiere sólo a uno de los extensos puntos desarrollados por Noel, pero puntualmente es interesante identificar el desacuerdo metodológico en torno a la participación o no del escultor en cuestión: Noel recurría a bibliografía para aproximar una respuesta, pero desde la óptica de Schenone, esta resultaba exigua ante la ausencia de documentos fehacientes que acompañasen la aseveración sobre la presencia de Millán en Castilla. En su extensa respuesta a los argumentos de Noel, Schenone desatendía el descargo sobre el carácter sintético del texto del catálogo como pretexto de su falta de exhaustividad y pareciera que detectaba la manipulación bibliográfica que aquel realizaba para sostener sus afirmaciones en un discurso entreverado. También se puede mencionar la reseña de Ribera en el número 3 de *Anales* sobre la participación de Noel en el tomo VII de *Historia de la Nación Argentina* editada por la ANH, en la que detectó afirmaciones "insostenibles",[370] y realizó nuevas observaciones sobre

369 Noel (1950): 93.
370 Ribera (1950): 119.

incorrecciones tipográficas. Cabe agregar que tanto Schenone como Ribera tomaban producciones particulares del arquitecto: un capítulo de enciclopedia y un catálogo de exposición. En ese sentido, por su alcance social y su participación permanente en distintos eventos culturales, la recurrencia de Noel en la elaboración de textos de divulgación alejados de las rigurosidades esperadas y tendientes a la síntesis, lo volvía aún más vulnerable a la crítica.

El prestigioso arquitecto se vio, entonces, en la necesidad de elaborar dos pronunciamientos públicos en defensa de su trabajo en el transcurso de un año. En el boletín interno publicado por la ANBA se observan aspectos muy específicos de su respuesta a Buschiazzo en los que prevalece el rescate de su buen nombre y "probidad intelectual". De este modo, Noel reprende el tono vehemente con el que Buschia-zzo había formulado sus críticas, una actitud que encuentra inapropiada para su nuevo cargo en la Universidad como Director del IAA,[371] luego minimiza los errores editoriales de láminas y epígrafes por tratarse de una "simple transposición", y observa que, con una lectura bien intencionada podía advertirse rápidamente que los números de las ilustraciones se encontraban corridos, pero que con un mínimo esfuerzo se podía completar su comprensión. Lo que le demanda una explicación más extensa es rebatir los términos imprecisos que se le cuestionaban, por lo que utiliza nueve páginas para explicar la validez de cada palabra, diccionario mediante, y concluye con una justificación en términos de estilo:

> Todas las supuestas 'licencias lingüísticas' (…) no son otra cosa que vocablos que pertenecen al léxico de la arquitectura y del arte y que he considerado como los de mayor propiedad y expresividad estética para traducir cabalmente el sentido de las ideas expuestas (…).[372]

371 "Observamos, por de pronto, que su tono no condice con la categoría del cargo de Director del Instituto con que lo honró nuestra Facultad de Arquitectura y Urbanismo (...)", véase ANBA (1950 a): 5.
372 ANBA (1950 a): 14.

Si bien los términos eran de uso en la lengua española y no producto de su imaginación, no resultaban pertinentes para el tipo de texto científico en el que estaba pensando Buschiazzo. Como ha explicado Gutiérrez, la recurrencia al lenguaje literario era una característica de Noel, que tendía a producir discursos cautivantes para el público utilizando frases y giros literarios tomados de diarios y revistas. Además, su participación en la tribuna política también habría colaborado en el desarrollo de una retórica propia de la dirigencia del radicalismo argentino.[373]

El cierre de su descargo adquiría un cariz distinto, desvinculado de los textos y centrado en el impacto personal que la crítica le había ocasionado. Noel relativiza la adjudicación a una posición de pionero que le concedía Buschiazzo en la nota en cuestión,[374] recordándole que en el reciente cuaderno de la serie de *Documentos de Arte Argentino* que había escrito el arquitecto sobre San Francisco de la Paz,[375] había presentado a Vicente Lampérez y Romea (1861-1923) como iniciador de los estudios de arquitectura hispana en América por su conferencia de 1922, titulada *La arquitectura Hispanoamericana en la época de la Colonización y los Virreinatos*.[376] Esta suerte de reproche constituye una observación interesante por parte de Noel, en relación con la variabilidad de pioneros o iniciadores que Buschiazzo había postulado para los estudios coloniales.[377] Como recuerda Noel en su descargo, en ocasión de una visita personal, Buschiazzo le habría llevado una copia del diario *La Nación* en el que figuraba su temprana conferencia de 1914 en el Museo Nacional de Bellas Artes, y había defendido el

373 Gutiérrez (1995).

374 En la misma *Nota bibliográfica* que citamos unas páginas más arriba, véase Buschiazzo (1949).

375 ANBA (1949). Este cuaderno fue la última colaboración de Buschiazzo con la ANBA como prologuista de la colección.

376 Lampérez y Romea (1922).

377 Como se señaló más arriba, Kronfuss ocupaba un lugar indiscutido por el valor de su trabajo *in situ* y por el registro visual de la arquitectura colonial. Además, en una conferencia brindada durante su viaje a Estados Unidos, Buschiazzo había recuperado la figura del norteamericano Sylvester Baxter (1850-1927), a quien le correspondía el mérito de haber publicado en 1901 *Spanish Colonial Architecture in Mexico.* Buschiazzo (s/f a).

lugar de fundador de los estudios americanos de manera pública, en el Congreso Panamericano de Arquitectos realizado en Montevideo en 1940.[378] Resulta comprensible, entonces, que Noel haya detectado una intención provocativa por parte de Buschiazzo al enaltecer a Lampérez y Romea en una colección editada por la ANBA, entidad que él mismo presidía. Sin embargo, la respuesta de Buschiazzo al boletín de dicha institución, última exposición de esta polémica en *Anales*, insistió sobre las correcciones señaladas, incluyó nuevas, y omitió por completo las reflexiones de Noel sobre su lugar de precursor, la referencia a Lampérez y Romea o el afecto profesional que los había unido en el pasado.[379]

A partir de lo observado en este último apartado, se advierte la postura polémica que la revista *Anales* sostuvo en sus primeros números y la crítica muy precisa que encaró hacia ciertas instituciones y figuras del campo local. Es indudable que la representación de la ANBA como espacio carente de rigor científico contribuyó a definir el proyecto historiográfico del IAA en el ámbito universitario. En dicho marco, las *Notas bibliográficas* facilitaron un formato apropiado para que los miembros del IAA establecieran pautas sobre cómo hacer Historia del Arte y de la Arquitectura, cómo orientarla en un sentido científico y dotarla de rigurosidad, y cómo difundirla según parámetros editoriales de calidad institucional.

Retomando el epígrafe de de Certeau que da inicio a este apartado, las *Notas bibliográficas* fueron un espacio privilegiado para el funcionamiento de "leyes del medio", es decir, para el control de pares y colegas sobre una obra de acuerdo a criterios especializados, que la avalan o no como un estudio historiográfico.[380] Se trata de pares y colegas reunidos en una institución social bajo un consenso sobre su propia posición metodológica, lo que cuestiona que la "polémica Noel-Buschiazzo" haya sido sólo un desacuerdo entre dos figuras, y ratifica

378 La historia del recorte de *La Nación* fue confirmada por Buschiazzo en su discurso de incorporación a la ANH, véase ANH (1965): 82.
379 Buschiazzo (1950 a).
380 de Certeau (2006): 75.

la idea de que se desarrolló un intercambio mucho más rico ante la emergencia de perfiles profesionales especializados. Sin dudas, el protagonismo de Ribera y Schenone y la solvencia de sus intervenciones estaban anunciando una nueva etapa en el desarrollo profesional de la historiografía artística argentina enfocado en la búsqueda de objetividad histórica y en la definición de modos de hacer propios de los historiadores del arte.

Anexo

I. Mario J. Buschiazzo, carta al decano Manuel Domínguez, Buenos Aires, 12 de marzo de 1953, AADP MBP, caja número 15 "Instituto de Arte Americano".

Buenos Aires, 12 de marzo de 1953.
Señor decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo,
Arquitecto D. Manuel A. Domínguez

Tengo el agrado de elevar a Usted una memoria sucinta de las actividades realizadas por este Instituto durante el año 1952.

Durante los primeros meses del año las actividades estuvieron semiparalizadas por cuanto el local estuvo ocupado por los obreros que trabajaron en las obras de y distribución de locales. Hacia mayo, aproximadamente, fueron habilitados los nuevos salones, distribuidos en oficina para el Director, investigadores, administración con pequeño depósito anexo, y museo-salón de exhibiciones.

Con estas obras, el Instituto ha quedado en discretas condiciones, acrecentadas con la donación de estanterías para libros que hiciera el arquitecto Ricardo Braun Menéndez, y los cortinados, obsequiados por el profesor conjuntamente con el suscripto.

Posteriormente, el arquitecto Braun Menéndez donó, con destino al Museo-Salón de exhibiciones, una magnífica serie de vitrinas empotradas en los muros, con frente y estantes de cristal que permitirán

establecer el museo en el curso de este año. Se tuvo la intención de inaugurarlo a fines del año pasado con una "Muestra del Libro Antigua de Arquitectura", pero fracasó por cuanto la Sub-Secretaría de Informaciones y Prensa no envió con el debido tiempo las vitrinas que para tal fin se habían gestionado. Este año esperamos poder realizar esa exhibición, y otra más. Para la exposición del libro de arquitectura se han reunido unos 200 ejemplares raros, facilitados por diversos expositores y entidades. Se han preparado las fichas y comentarios críticos de los diversos autores, de manera de poder acompañar la muestra con un catálogo razonado.

Las labores de investigación prosiguieron normalmente. Se tradujo al castellano el folleto de N. Pevsner titulado "Cannons of Criticism", habiéndose tenido autorización del autor para editarlo en castellano. Actualmente la Oficina de Publicaciones ha sido encargada de editarlo en forma mimeográfica. Este folleto iniciará una serie de pequeñas publicaciones del Instituto, sobre temas de actualidad, destinadas directamente a los alumnos de los cursos de historia.

Se obtuvo del Profesor Martín S. Soria, de la Universidad de Michigan, los originales de su libro sobre la pintura del siglo XVI en Sudamérica. Ese libro, cuya traducción fue hecha por el Instituto, se imprimirá este año si los recursos económicos lo permiten.

Se editó el n° 5, de los Anales del instituto, reuniendo firmas tan cotizadas como las de los Profesores Conant y Soria. El Medieval Institute of America autorizó la publicación de los descubrimientos realizados por Conant en Cluny, lo que es altamente grato y significativo, ya que revela claramente la jerarquía en la que se han colocado nuestros Anales en el mundo científico.

El archivo fotográfico fue aumentado en 650 negativos de Bolivia (Sucre, La Paz, Cochabamba, Sta. Cruz de la Sierra) tomados durante un viaje de estudios realizado en las vacaciones, bajo los auspicios del Instituto pero con recursos privados. Otros 250 negativos de Buenos Aires y localidades del interior del país se obtuvieron por donación del suscripto.

En la actualidad el fichero fotográfico cuenta con 3.800 negativos tamaño 9 x 12 cm., 116 negativos 13 y 18 cm. y 501 negativos tamaño 13 x 18 cm. Todo este material está fichado, contándose con unas 9.500 fichas de clasificación.

En los talleres de la Facultad se hicieron 550 ampliaciones 18 x 24 cm., de dicho material, las que fueron pegadas en fichas de cartulina, que llevan al dorso la información acerca de la pieza fotografiada, documentación, procedencia, bibliografía, etc.

Se adquirieron cajas hechas especialmente para conservar los negativos, pudiéndose así organizar definitivamente el fichero fotográfico.

La Biblioteca se acrecentó con unos 200 volúmenes obtenidos por canje y donación. Es de hacerse notar, por lo valiosa, la donación que hizo el arquitecto Remo Bianchedi. Lamentablemente, debo dejar constancia de que no se obtuvo ningún libro por compra. Esta deficiencia hace que nuestras colecciones de libros se vayan atrasando, especialmente las de obras en curso de publicación, y es bien sabido que al no comprar esas obras cuando salen a la venta, se hace luego muy difícil adquirirlas.

Saluda al señor Decano con mi mayor consideración.

rab. [sic]

CAPÍTULO 3

ANALES Y LA CONSTITUCIÓN DE UN NÚCLEO PARA LOS ESTUDIOS ARTÍSTICOS DESDE SUDAMÉRICA

Un informe elaborado en 1963,[381] y un texto aparecido en la Revista de la UBA en 1962, a los que volveremos en el capítulo siguiente, confirman algunas hipótesis respecto del lugar que aspiraba a ocupar el IAA desde sus inicios como centro de estudios sobre arte del período colonial en Sudamérica, en contraste con el perfil más "mexicanista" [sic] del IIE en México:

> En cambio, el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas ha adoptado un enfoque más continental, pretendiendo abarcar en sus investigaciones y publicaciones todo el arte de la parte Sur de América. Estas dos distintas posiciones se explican y justifican por la diferencia de densidad del material de estudio, pues en tanto que México tiene a mano una cantera poco menos que inagotable, la relativa pobreza de lo nuestro nos obliga a extendernos fuera de las fronteras patrias para el mejor logro y cumplimiento de nuestros objetivos. De tal modo, por natural gravitación y sin que en un principio nos lo hubiésemos propuesto concretamente, el Instituto de Arte Americano de Buenos Aires se ha transformado en un centro que agrupa y regula las actividades investigativas de los países del sur, especialmente en el campo del Arte Colonial (…).
>
> Al convertirse el Instituto en un centro al que converge la labor dispersa que se realiza en algunos países que no cuentan con

381 Buschiazzo (1963).

> organismos de esta índole, sus ficheros, el rico archivo de negativos fotográficos, y las páginas de sus publicaciones han atraído a los investigadores continentales (…).[382]

Sin embargo, este documento, escrito dieciséis años después de la creación del IAA, encierra algunas contradicciones en el planteo. En primer lugar, la justificación de Buschiazzo sobre la elección del tema de estudio, más propio de la generación de historiadores cercanos al Centenario, resulta bastante imprecisa: la comparación entre un patrimonio artístico de menor abundancia o jerarquía en relación con otros virreinatos no explica la centralidad que tuvieron los estudios sobre arte del período colonial en la Argentina. Esto se ejemplifica en el primer libro del IAA que analizamos en el capítulo anterior, *Bibliografía de Arte Colonial argentino*,[383] en los artículos del primer número de *Anales,* y en una publicación central como *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*, de Ribera y Schenone. Por lo tanto, esa "natural gravitación" que sugiere Buschiazzo respondió, en realidad, a decisiones concretas de recuperación de un pasado artístico que hasta el momento había carecido de estudios especializados dentro de la Universidad. Además, que el perfil institucional del IAA haya devenido en un núcleo de estudios sobre arte sudamericano a partir de la participación de investigadores extranjeros, resultó de las estrategias de intercambio a las que Buschiazzo prestó particular atención. Por último, se advierte que la importancia de ciertos temas de investigación sobre el área surandina resultó restrictiva para la inclusión, en *Anales,* de otros estudios dedicados, por ejemplo, a la arquitectura española y, en general, al arte novohispano. En esos casos pareciera que se privilegió, por sobre la especificidad temática, la participación de figuras destacadas dentro de la revista,[384] aunque una parte importante de documentación aún no localizada podría brindar mayor precisión respecto del modo en que

382 Buschiazzo (1962): 319-320.
383 Buschiazzo (1947).
384 Hemos considerado, en particular, los siguientes artículos: Abbad Ríos (1950); Toussaint (1953); Dony (1957); Berlin (1958) y Sebastián (1962).

los autores se acercaban para publicar y sobre el proceso de selección de sus trabajos.

La acción más temprana con miras a conformar un núcleo de reunión de especialistas internacionales, tuvo lugar en el segundo número de *Anales*, que marcó un cambio sustantivo respecto del primero, cuyas colaboraciones provenían de investigadores muy cercanos al círculo del IAA. Con un contraste notorio, la revista aparecida en 1949 se encontró íntegramente firmada en sus artículos principales por investigadores extranjeros. Ellos eran Erwin Palm (1910-1988), historiador de origen alemán emigrado a América en 1940 y a cargo de la cátedra de Arqueología en la Universidad de Santo Domingo,[385] Diego Angulo Íñiguez de la Universidad de Madrid, el arquitecto Emilio Harth-Terré (1899-1983) de la Universidad Católica de Lima, Enrique Marco Dorta (1911-1980) de la Universidad de Sevilla y Juan Giuria, ya mencionado en este libro, de la Universidad de la República, Uruguay. Mientras que el primer número de *Anales* presentaba textos centrados en el patrimonio local y en el anuncio de una perspectiva metodológica precisa que incluía el ejercicio de la crítica en su sección *Notas bibliográficas*, este nuevo ejemplar parecía orientado a proyectar la revista hacia el ámbito internacional y favorecer así su "inserción en las discusiones intercontinentales".[386]

Cada uno de los artículos respondía al aporte de expertos en el objeto de estudio elegido y a la adopción de metodologías y reflexiones teóricas bastante heterogéneas. El texto de Palm, *Estilo y época en el Arte Colonial*, se destaca del resto por incorporar una reflexión sobre la dificultad en el abordaje de las obras americanas.[387] Como ha señalado Penhos, su intervención muestra la tensión entre la conciencia de que los abordajes centrados en la historia de los estilos y su periodización se mostraban insuficientes, y la permanencia de enfoques que tomaban como base dichos supuestos.[388] Esto evidencia dos líneas metodológi-

385 Von Kügelgen (2004).
386 Penhos (2011): 169.
387 Palm (1949).
388 Penhos (2011).

cas que coexistían en *Anales*. En efecto, la idea de lo "mestizo", introducida tímidamente por Palm y que tendría una proyección importante en la revista, se ampara en la concepción de un estilo regionalista propio de América que diluía las variantes locales del arte en España, por lo que continuaba la idea de fusión ya desarrollada desde la generación de historiadores de principios de siglo.[389] Vale hacer mención, sin embargo, de que estos estudios iniciados unos ochos años antes por Palm[390] resultaron decisivos para la incorporación de República Dominicana dentro de la Historia del Arte Colonial y permitieron, a largo plazo, que el casco histórico de Santo Domingo comenzara a ser considerado en proyectos de conservación del patrimonio.[391] De este modo, *Anales* reunía textos novedosos en un proceso de incorporación y profundización de nuevos objetos de estudio por parte de investigadores europeos.

El breve artículo de Angulo Íñiguez parte de dos obras de Simón Pereyns contenidas en el retablo de Huejotzingo, a las que suma la derivación de composiciones de estampas de Martin de Vos y luego discurre sobre la influencia del grabador de origen flamenco en el Virreinato de Nueva España.[392] Da la impresión de que su aporte en *Anales* responde, por la brevedad del texto y su escasa profundidad, a una participación de cortesía para engrosar el número de la revista. Si bien no pudimos confirmarlo directamente, al parecer Angulo Íñiguez gestionó la reedición de un artículo, el de María Luisa Caturla, para su inclusión en *Anales* número 4, lo que daría cuenta de la predisposición por parte del historiador español para colaborar en los primeros años de la publicación.[393] Marco Dorta, con quien Buschiazzo compartía el

389 Sobre todo, en los escritos tempranos de Martín Noel (1915) y Ángel Guido (1925).
390 Su primer artículo sobre el tema, *Ecos de la arquitectura clásica en el Nuevo Mundo. La formación de la casa dominicana* se publicó en los *Anales de la Universidad de Santo Domingo* en 1941. Véase Von Kügelgen (2004): 111.
391 Von Kügelgen (2004).
392 Angulo Íñiguez (1949).
393 "Su última carta vino a tiempo para poder incluir el artículo de María Luisa Caturla en Anales, a pesar de haber sido publicado. Tiene usted razón: el carácter de la revista donde apareció es tan frívolo que bien merece repetirse en [una] publicación más seria y adecuada", véase Buschiazzo (1951 a). AFB.

proyecto de *Historia del Arte Hispanoamericano*,[394] también presenta un artículo bastante sintético centrado en un edificio, el Palacio de los Virreyes de Bogotá; allí recurre a un documento gráfico principal: los planos realizados por Don Juan Jiménez Donoso, del siglo XVIII, y desarrolla un discurso descriptivo que carece de conclusiones generales sobre el edificio analizado.[395]

Por el contrario, Harth-Terré, uno de los primeros arquitectos titulados en el Perú y que fuera proyectista de la remodelación de la plaza de Armas de Lima a principios de los años cuarenta,[396] participa con un artículo de más de treinta páginas y veinte ilustraciones dedicado a la Catedral de Cuzco.[397] Dicho texto se publicó completo y de manera independiente en un pequeño libro[398] con idéntico título y como "apartado" del número 2 de *Anales,* a cargo de la casa Taladriz, a la que el IAA le encomendada la impresión de la revista.[399] Aunque este dato sea poco conocido, constituye un antecedente de las producciones que, a partir de *Anales,* adoptaron formato de libro, modalidad que se inició con este ejemplar de Harth-Terré y con el de Giuria incluido en el mismo número.[400] El texto del peruano presenta un ánimo superador respecto de los enfoques previos sobre el tema, pobremente documentados y envueltos en confusiones sobre la fábrica original del templo y sus proyectistas. Su propuesta se orienta, entonces, a recuperar los tres momentos del trazado de la Catedral hasta su edificación final: "basándonos en documentos contemporáneos, para la firmeza de nuestras opiniones".[401] El tono del autor comulga favorablemente con la perspectiva de *Anales,* que se efectiviza en la recurrente transcripción de fuentes de época, un aspecto

394 Angulo Íñiguez, Marco Dorta y Buschiazzo (1950).
395 Marco Dorta (1949).
396 Véase Ramos Cerna (2016).
397 Harth-Terré (1949).
398 Harth-Terré (1949 a).
399 La impresión de ambos textos tuvo lugar de manera simultánea, con pocos días de diferencia, en diciembre de 1949.
400 Giuria (1949).
401 Harth-Terré (1949): 30.

que señalamos en el capítulo anterior como característico desde su primer número.[402]

También extenso, el artículo de Giuria está dedicado a un grupo de iglesias situadas en las ciudades de La Paz, Sucre y Potosí, estudiadas a partir de cuatro modelos de acuerdo a su estructura: templos abovedados de tres naves, de una sola nave –que en apariencia tienen dos naves– y de cinco naves. Su trabajo tiene un carácter bastante descriptivo, y quizás el aspecto de mayor valor sea aquel al que el autor le resta importancia hacia el final del texto, donde hace referencia a que las plantas arquitectónicas de las láminas "son solamente aproximadas y provienen de rápidos croquis a veces con toda premura, durante una breve excursión por el altiplano".[403] Como veremos en otros casos, la información recogida en los viajes por parte de estos investigadores en muchos casos constituía los primeros registros de determinados edificios o piezas artísticas que comenzaban a ser estudiados durante este período.

Todos los artículos presentes en este número de *Anales* se adaptaban a un aparato crítico preciso de notas y referencias bibliográficas e incluían imágenes en distintos formatos como esclarecedoras del texto, ya fuesen fotografías de exteriores e interiores, detalles de elementos arquitectónicos y mobiliarios interiores, planos y alzados. Dicho aspecto tomaba particular importancia en los trabajos de Palm y de Harth-Terré, quienes incluían un listado separado con las referencias de las ilustraciones. Esta cuestión no resulta menor ya que confirma un tipo de paginación, de distribución de la información y de claridad expositiva que comenzaba a unificar la edición de *Anales* y le daba un sello propio. Sin embargo, no deja de resultar significativa la ausencia de una presentación firmada por el Director que introdujera el repertorio incluido en el número en cuestión o un comentario sobre el alcance que estaban teniendo este tipo de investigaciones. Quizás esto se haya

402 Harth-Terré retomó este tema en *Anales* varios años más tarde, en un estudio comparativo con la Catedral de Lima que al final incluía un paralelo cronológico entre ambos edificios, véase Harth-Terré (1961).
403 Giuria (1949 a): 100.

debido al carácter sobrio y científico que buscaba mantener Buschiazzo, o tal vez, a que el preámbulo del primer número todavía resultaba demasiado cercano como para reafirmar algunas ideas ya expresadas. De todos modos, ninguna revista especializada había obtenido hasta ese momento, en el ámbito local, contribuciones de este nivel y con autores de esa categoría de forma simultánea, por lo que se trataba de un producto inusual derivado de prácticas institucionales novedosas para la historiografía artística argentina.[404]

Por último, es válido recuperar los límites del contexto en el cual se insertaba el IAA, y desde dónde se pretendía constituir un área de estudios a partir de proyectos editoriales:

> He estado todo este último tiempo, y aun lo estoy, luchando con Anales, pues a último momento me fueron fracasando todos aquellos que habían prometido colaboraciones. Lo peor es que piden con mucha anticipación que se les reserve tantas o cuantas páginas de texto, tantas o cuantas para grabados, y luego, a último momento, salen con disculpas y tonterías. Este año, que había conseguido licitar más temprano que nunca la impresión de nuestros modestos Anales, fracasaron los colaboradores, y me ví en figurillas para armar un número que afortunadamente saldrá de tanto interés como los anteriores. Realmente admiro a usted cuando consigue sacar cuatro números de Archivo Español de Arte por año. Bien es verdad que allí abundan los investigadores; en cambio aquí nadie escribe ni trabaja. Mis alumnos, apenas se gradúan, se escapan a ganarse el dinero y olvidan por completo el Instituto y la investigación. Somos un país de fenicios.[405]

---

404 En el *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas* de la UBA solían publicarse textos sobre Arte o Arquitectura, pero de manera aislada y sin conformar una unidad temática.

405 Buschiazzo (1951 a). El último ejemplar de *Anales* al que hace referencia es el número 4. Confirmamos este dato debido a que en la misma carta se refiere al artículo de la historiadora española María Luisa Caturla: *Zurbarán exporta a Buenos Aires*, que Angulo Íñiguez le había enviado para su publicación y que afortunadamente había llegado a tiempo para ser incluido en dicho número.

Este testimonio de 1951 permite entender que eran mucho más eficaces los vínculos de Buschiazzo con el ámbito internacional y que la escasa especialización de la Historia del Arte y de la Arquitectura en la Argentina obstaculizaba los avances institucionales perseguidos. Su reflexión podría pensarse a partir del débil impulso de los profesionales locales de asumir un compromiso con una publicación científica, así como del restringido cuerpo de graduados que surgía de la carrera de Arquitectura y que buscaba incorporarse a la investigación, pues privilegiaba otras vías de inserción laboral.

3.1 Crítica bibliográfica y redes de lectura

Otra estrategia propicia para la consolidación de vínculos internacionales fue la traducción: el tercer número de *Anales* comienza con el artículo *Retablos coloniales en Bolivia*[406] del norteamericano Harold Wethey (1902-1984), cuya versión en idioma español había realizado Buschiazzo. La inclusión de las traducciones, una práctica temprana y persistente en el IAA, reafirmaba el lugar que la revista asumía en la "geografía cultural"[407] concreta de América del Sur, como publicación privilegiada dedicada a los estudios artísticos en el período que estamos considerando. Respondía, entonces, a un programa enfocado en la concentración de investigaciones, con la revista como centro y Buschiazzo, a cargo de las traducciones, como principal vocero. De este modo, garantizaba su especialización respecto de otros espacios contemporáneos dedicados a las artes y reafirmaba las expectativas de difusión del Instituto.

El caso de Wethey resulta bastante particular, ya que el historiador había publicado recientemente *Colonial Architecture and Sculpture in Perú* y no contaba hasta ese momento con publicaciones en espa-

406 Wethey (1950): 7-13. La autoría de la traducción se incluyó en nota pie, donde el autor agradeció la colaboración del Director de la revista.
407 Tomamos el concepto de Sarlo (1990): 9-15.

ñol.[408] Por lo tanto, se incluyó, además de la traducción de su artículo, una esmerada reseña de su libro en las *Notas bibliográficas*, también firmada por Buschiazzo y enfocada no sólo a destacar sus logros, sino también a ampararlo de críticas, como la de Elizabeth Wilder aparecida en el *Journal of the Society of Architectural Historians.* En palabras de Buschiazzo, la autora había manifestado sus reparos sobre la jerarquía estilística de las construcciones surperuanas próximas al lago Titicaca, en las cuales veía tan sólo manifestaciones provinciales que no constituían, por sí mismas, un "estilo mestizo", y que, para tal afirmación, hacían falta pruebas. El arquitecto salía en defensa del grueso corpus documental presentado por Wethey e informaba a Wilder, no sin cierta ironía, sobre los avances historiográficos realizados hasta el momento:

> Precisamente pruebas, y bien documentadas, son las que en este libro magnifico trae Wethey, al publicar los nombres, fechas, planos y fotografías de los templos mestizos de Puno, Pomata, Ylave, Yunguyo, Zepita, etc. Con menor cantidad de pruebas que estas, hace 25 años, aquel maestro que se llamó don Vicente Lampérez y Romea, vió claramente lo que Miss Wilder no alcanzó a ver, esto es, la existencia de una arquitectura regional en el Alto Perú, que llena tres cuartas partes del siglo XVIII, y que constituye el más alto exponente de la intervención decorativa indígena sobre la magnífica armazón constructiva legada por España.[409]

Su respuesta, amparada en una tradición historiográfica bastante precisa que colocaba como iniciador a Lampérez y Romea y soslayaba así por completo aportes como los de Guido, no estaba a la altura de la lectura elaborada por Wilder. En ella había señalamientos mucho más interesantes que no alcanzaban a contestarse con la presencia de fuentes documentales. La autora reflexionaba sobre un problema clave: el uso de conceptos aplicables o no al ámbito de la colonia en

408 Wethey (1949).
409 Buschiazzo (1950 b): 116.

América y sobre la vaguedad con la que eran adaptados por parte de los historiadores:

> *(…) the choice of terms for classification is in itself an interpretation. Thus one feels some regret that the author´s descriptions are so strictly in terms of structure and style, and that in regard to style he has been content with the stereotyped concepts of the European styles and the equally familiar mestizo. His intention to "follow established usages" is unexceptionable, if he is sure that no new material will intrude. But when one finds him hunting for examples, saying that "the only Peruvian work which could conceivably be called plateresque is the portal of the Jesuit chapel… in Ayacucho", one wonders why he considers the Plateresque a category relevant to this material.*
>
> [(…) la elección de términos para la clasificación es, en sí misma, una interpretación. Por lo tanto, uno lamenta un poco que las descripciones del autor sean tan rigurosas en términos de estructura y estilo, y que, en cuanto al estilo, se haya conformado con los conceptos estereotipados de los estilos europeos, y con el igualmente conocido mestizo. Su intención de "seguir los usos establecidos" es irreprochable, si está seguro de que ningún material nuevo se va a entrometer. Pero cuando uno lo encuentra en la búsqueda de ejemplos, al decir que "la única obra peruana que podría posiblemente denominarse plateresca es el portal de la capilla jesuita… en Ayacucho", uno se pregunta por qué considera el estilo plateresco como una categoría relevante para este material.] [410]

La posición de Wilder ante la inexactitud de Wethey para analizar la arquitectura peruana recuerda a los reparos que Buschiazzo le realizara a Noel en *Anales* un año antes. Sin embargo, mientras que en aquella

410 Wilder Weismann (1949): 45. Subrayado del original.

contienda Buschiazzo, sin desestimar el plano metodológico se había centrado en cuestiones de precisión "lingüística" y de claridad expositiva, Wilder introducía otros problemas: la idea de que "la clasificación es en sí misma una interpretación", involucraba una profundidad teórica que no era atinente a las preocupaciones de Buschiazzo, demasiado atento a la cuestión documental y a mantenerse dentro de parámetros ajustados a la rigidez científica.

Para ver con mayor claridad esta cuestión, conviene recuperar un texto de su autoría titulado *El problema del arte mestizo*.[411] En este artículo, publicado apenas un año antes de su muerte, Buschiazzo renuncia al entusiasmo de textos anteriores, en los que había afirmado la existencia de una "auténtica escuela regional de arquitectura hispano-indígena"[412] a partir de elementos decorativos derivados de la iconografía prehispánica. En el artículo en cuestión, por el contrario, objeta el valor de estos elementos y la atención que habían recibido por quienes se habían limitado a la identificación formal sin establecer filiación documental. La amplitud del repertorio, a sus ojos, era demasiado inexacta y resultaba discutible el carácter plenamente americano de dichos elementos. Del mismo modo, cuestiona la lectura, particularmente encarnada en las figuras de Guido y de Uriel García, que relacionaba el accionar del artífice indígena como una forma de rebelión basada en una interpretación del orden social en la colonia, y a la cual él mismo había adherido en otras épocas.[413] Su encono con Guido, a quien le

411 Buschiazzo (1969): 119-139. Este texto recuperaba una ponencia anterior, véase Buschiazzo (1966): 229-244.

412 Buschiazzo (1961): 106. Véase García y Penhos (2017): 315-324. En el capítulo 1, advertimos el entusiasmo con el que identificaba la intervención de mano indígena en el mobiliario litúrgico de las iglesias catamarqueñas.

413 "(…); para estudiar el influjo indígena –que no entra en los límites de este breve trabajo– hay que recurrir a las ciudades mestizas, Arequipa, puno, Pomata, Juli, La Paz, Potosí; en la región cuzqueña el ímpetu conquistador no dio tiempo ni lugar a la *fusión,* por eso solo vemos la *superposición* (…) Pero aun dentro de este manifiesto hispanismo, cabe anotar dos modalidades, dos tendencias en que se pone en evidencia la eterna lucha antagónica entre el señor poderoso de la urbe y el mestizo desposeído de los campos. En un reciente estudio el talentoso cuzqueño Dr. José Uriel García ha hecho un notable análisis de este problema sociológico de inmediata recuperación en la arquitectura: el

dedica algunas páginas con el fin de criticar sus elucidaciones sobre el funcionamiento de ciertas imágenes incaicas en el contexto religioso cristiano, queda expresado en una conclusión donde resume sus propósitos como historiador del arte:

> Ya se trate del sol cristiano o del *inti* incaico, de la cariátide o de la 'indiátide', lo que realmente interesa al arte es la belleza con que ha sido realizado el tema, y en última instancia, probar 'quien' lo hizo y no tan solo 'por qué'. La intención social o la política no interesan como un fin, sino como un medio o vehículo para probar a que raza pertenecía el autor, y por allí deducir el mayor o menor grado de aportación indígena a la arquitectura española en América.[414]

Como se ha indicado, la posición metodológica que desarrolló Buschiazzo desde antes de constituir el IAA se destacó por la búsqueda de rigurosidad en el abordaje de los objetos estudiados, pero no se caracterizó por construir explicaciones demasiado complejas que los articulasen con su contexto de producción ni con su funcionamiento dentro de la sociedad de la época. Por el contrario, se limitaba a formalizar una identificación y una explicación lo más ajustada posible a partir de vocabulario especializado y de los documentos. En ese sentido, se explica su reacción a la reseña de "Miss Wilder", como sutilmente se refería Buschiazzo a la investigadora que situaba al margen del panteón de pioneros a los que reivindicaba, merced a las limitaciones de método y a las preguntas que el arquitecto no se propuso realizar a pesar de la renovación generacional que perseguía para los estudios artísticos.

Al mismo tiempo, la nota celebratoria que realizó para el libro de Wethey expone el funcionamiento de la sección *Notas bibliográficas* como un escenario decisivo, donde la postura inclemente de Buschiazzo podía atenuarse frente a la necesidad de contar con autores inter-

---

purismo impuesto por los señores a las creaciones de sus alarifes, frente al arte campesino, dislocado, pintoresco, recargado de ornamentaciones en las que campea la agria ironía de los desheredados", véase Buschiazzo (1944): 106. Cursivas del original.

414 Buschiazzo (1969): 133. Cursivas del original.

nacionales: no podemos perder de vista el valor que tenía la traducción del historiador norteamericano para el número de *Anales,* lo que puede explicar la escueta respuesta de Buschiazzo a Wilder y su desatención sobre el firme reclamo de un mayor compromiso teórico.

Junto a la constitución de un espacio para elaborar una crítica, las *Notas bibliográficas* contribuyeron en la definición de modelos historiográficos a partir de comentarios valorativos que explicitaban una adhesión enfática hacia determinados trabajos. Algunas figuras recibían un respaldo inalterable en las reseñas de la revista, como los *Anales* publicados en México y las ediciones del Laboratorio de Arte de Sevilla, las cuales tuvieron una presencia importante durante los primeros números ya que fueron reconocidas como modelo de precisión y rigor editorial.

Respecto de los investigadores extranjeros que por esos años estaban publicando trabajos sobre el arte en América Latina, y que al mismo tiempo eran reseñados en *Anales*, las intervenciones de Buschiazzo en la sección de las notas le permitían ubicarse como palabra de autoridad en los temas que aquellos estudiaban, ya que si bien reconocía la dificultad que entrañaba producir conocimiento y divulgarlo en un idioma distinto al castellano, no dejaba de mantener un tono correctivo. Veamos el caso del historiador húngaro Pál Kelemen (1894-1993), quien había publicado *Baroque and Rococó in Latin America,* libro que Buschiazzo celebra por la actualidad y originalidad de su enfoque, mientras menciona algunos puntos a resolver:

> En el excelente capítulo dedicado a las Catedrales, anotamos algunos pequeños deslices, que conviene rectificar. Así, la actuación de [José] González Merguelte en la catedral de Sucre no pasa de ser una tradición, que ni Wethey, ni Schenone, ni el suscripto hemos podido corroborar documentalmente en los archivos de dicha ciudad.[415]

415 Buschiazzo (1951): 101-102.

Algo similar se puede observar respecto de Kubler (1912-1996), a quien Buschiazzo presenta como "uno de los jóvenes valores norteamericanos" dedicados al estudio del pasado artístico en América Latina, y destaca por la calidad de su reciente trabajo sobre arquitectura conventual del siglo XVI en Nueva España: "todo es ponderable, método, plan, rigorismo científico, recopilación documental, bibliografía, etc.".[416] No obstante, resultaba inevitable su intervención a través de aclaraciones que, desde nuestro punto de vista, se orientan a ostentar el grado de especialización que circulaba en la revista:

> Al describir el conocido rollo de Tepeaca, dice Kubler que no se explica claramente como se lo designó así, desde que *rollo en España significa hito demarcador de límites*, olvidando que también, y preferentemente, servía para designar la picota, símbolo y lugar de la justicia real. Las crónicas coloniales están llenas de referencias al rollo en esta segundo acepción. Así, en las Actas Capitulares de Córdoba, puede leerse que Gerónimo Luis Cabrera, fundador de la ciudad, *puso un árbol sin rama por rollo e picota* (…) En cuanto al parentesco entre el rollo de Tepeaca y la Torre del Oro de Sevilla, ya lo sugirió Toussaint, pero con más sentido de figura literaria y evocación romántica que conexión arqueológica.[417]

En el análisis de esta sección, no podemos dejar de considerar el antecedente de los *Anales* mexicanos y su sección *Notas y bibliografía*, ya que contribuye a observar el funcionamiento de proyectos historiográficos compartidos. Esto resulta notorio en la coincidencia de criterios respecto de las condiciones que debía reunir una publicación científica, ya sea desde el plano de la exactitud y de la rigurosidad de los datos, como de la elección del material apropiado para la difusión de los estudios del área. En la sección que nos interesa de los *Anales* de la UNAM advertimos un giro más crítico a partir de 1939, es decir, dos

416 Buschiazzo (1949 a): 131. Cursivas del original.
417 Buschiazzo (1949 a): 129.

años después de su lanzamiento, en sincronía con el nombramiento de Toussaint como Director del IIE.[418] Allí, el historiador mexicano presentaba una reseña del libro *Tres Siglos de Pintura Colonial Mexicana* de Agustín Velázquez Chávez y planteaba el problema de una recepción desigual de la obra por parte de un público general, de los intelectuales "curiosos" y de los especialistas en Historia del Arte.[419] Así explicaba su principal inquietud atinente a la especialización disciplinar:

> El tercer grupo, o sea los especialistas de Historia del Arte en México, consideran que el libro es muy deficiente. Pero es necesario demostrar la exactitud de esta apreciación con objeto, sobre todo, de que el público culto no acepte sin cautela todas las especies que se le venden por buenas".[420]

El tono de Toussaint resulta bastante similar al utilizado en las reseñas por Buschiazzo así como por otros miembros del IAA que vimos en el capítulo anterior. Cabría pensar, entonces, en el funcionamiento de un ejercicio de la crítica que ya estaba instalado en el campo académico a través de una publicación anterior, y que el IAA adoptó, de cara al panorama internacional, para enunciar la discrepancia con determinados enfoques, propiciar el acercamiento con ciertas figuras y difundir el nivel de especialización que poseía el organismo, evidente en el perfil de sus integrantes. Una práctica que a su vez, como se mencionó en el capítulo 1, Buschiazzo había comenzado a esbozar en sus participaciones en la sección *Bibliografía* del *Boletín* de la CNMMyLH. En resumen, el espacio de las *Notas bibliográficas* continuaba los intereses del IAA en relación con la historiografía local, aunque en este caso, constituían el único espacio, hasta ese momento, de reunión de la literatura artística desde Sudamérica bajo una recepción dinámica, actualizada y estratégica, que colocaba como propósito permanente el fortalecimiento de redes de intercambio.

418 Díaz y de Ovando y Barragán Martínez (2010): 39-53.
419 Velázquez Chávez (1938).
420 M. T. [Manuel Toussaint] (1939): 67.

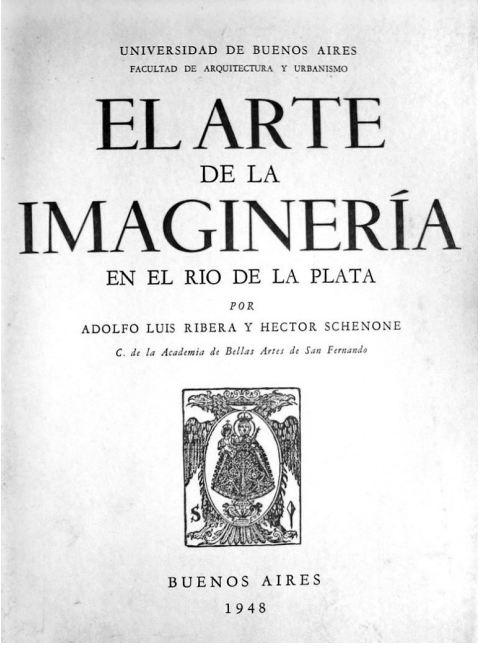
3.2 Publicaciones sobre Arte Colonial Sudamericano

Durante el período comprendido entre 1948 y 1962, el IAA publicó una serie de libros dedicados al arte del período colonial en Sudamérica. Estas publicaciones fueron paralelas a *Anales* y dieron lugar a una proyección de las investigaciones desarrolladas en la revista hacia el formato libro. Aunque no conformaron una colección específica que haya determinado de manera objetiva un área geográfica y temporal de estudios, insistimos en la idea de continuación de *Anales* hacia estudios monográficos independientes, porque expresaron, en primer término, las expectativas institucionales de intercambio internacional, un aspecto que continuaba al mismo tiempo los objetivos de la revista. En segundo término, porque sus autores mantuvieron colaboraciones constantes en *Anales* y, en algunos casos, los artículos allí incluidos funcionaron como trabajos preparatorios para la posterior publicación de un libro. Otro aspecto importante es que esta "colección" fue la que mantuvo, junto con *Anales*, la preferencia temática por el Arte Colonial como especialidad principal, aun cuando dentro del IAA ya emergían otros objetos de estudio enmarcados en proyectos de investigación, y surgían publicaciones al respecto.

El primero de estos libros fue *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*[421] **(Figura 3.1)**, con autoría de Ribera y Schenone. En el capítulo anterior se describieron los perfiles de ambos investigadores y la sólida postura metodológica que defendieron desde *Anales*. Sin embargo, habían iniciado un recorrido previo de trabajo en colaboración que tuvo su expresión más acabada con el volumen en cuestión. En 1944[422] publicaron un artículo dedicado al pintor valenciano Miguel Aucell, sobre quien Schenone había escrito un texto aparecido en el diario *La Prensa* tres años antes.[423] En dicho artículo, estudiaban los lienzos corredizos, utilizados en las iglesias porteñas durante la colonia para cubrir las imá-

421 Ribera y Schenone (1948).
422 Ribera y Schenone (1944). En el mismo año publicaron *Noticias de algunas custodias porteñas* (1944 a).
423 Schenone (1941).

genes de los retablos en ocasiones especiales (por ejemplo, durante la celebración pascual)[424] y que el resto del año permanecían ocultos tras el mobiliario litúrgico. Estos lienzos contaban con representaciones figurativas, cuya iconografía en muchos casos correspondía con la advocación del retablo. Se trataba sin dudas de un tema de estudio original que los disponía a un dedicado trabajo *in situ* dentro de los templos, donde identificaban aquellos lienzos todavía en uso en algunos altares y comprobaban la existencia previa de otros desaparecidos, gracias a vestigios materiales o noticias en fuentes escritas.


UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

EL ARTE
DE LA
IMAGINERÍA
EN EL RIO DE LA PLATA

POR
ADOLFO LUIS RIBERA Y HECTOR SCHENONE
C. de la Academia de Bellas Artes de San Fernando

BUENOS AIRES
1948

Figura 3.1: Tapa de *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*, Ribera y Schenone (1948).

424 Los autores indican que también se utilizaban para tapar imágenes de gran veneración que se daban a ver sólo en ocasiones especiales.

Algunas consideraciones de los autores sobre estas piezas marcan la persistencia de cierto tópico, que como indicamos en el capítulo 1 provenía de la historiografía tardo-decimonónica, sobre la modesta producción artística en el Río de la Plata: "La tela a la que nos referimos (Lam. III), no es propiamente una obra de arte. Las obras maestras no se encuentran en nuestro Arte Colonial, debiendo conformarnos con historiar la escasa producción plástica que se halla en el país".[425] No obstante, es notoria la disposición de una mirada profesional sobre estos lienzos en relación con sus condiciones materiales y su estado de conservación, así como la agudeza de los historiadores para entrecruzar distintas imágenes conocidas configurando un reservorio visual que los alentaba a establecer relaciones y a advertir sobre posibles modelos:

> Es lamentable el resquebrajamiento de la pintura, aunque fácilmente subsanable todavía por una conveniente restauración (…) Es sugestiva la similitud que hay entre esta pintura y la que poseen las señoritas de Quiroga Alvarado, de la ciudad de Rosario, exhibida en la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo, realizada en esa ciudad en 1941, con motivo de la Coronación de la Virgen del Rosario. (Lam. IV)".[426]

El anonimato que envolvía a los lienzos analizados encontraba una excepción en la figura de Aucell, quien había pintado el lienzo del retablo mayor en la Iglesia de San Ignacio y sobre quien los autores aproximaban una cronología basada en el señalamiento de hechos concretos que confirmaban la atribución de obras al artista. A esto sumaban un análisis pormenorizado de sus piezas más importantes y participaban al lector de las circunstancias concretas de la investigación, que los retrotraía al momento de examinar el material: "La leyenda '*Michael Aucell- Fecit Anno 1760*' confirmó nuestra suposición. Estábamos ante la

425 Ribera y Schenone (1944): 338. La lámina indicada reproduce un lienzo de Nuestra Señora de los Dolores para su retablo en la Catedral de Buenos Aires.
426 Ribera y Schenone (1944): 338.

presencia de uno de los mejores trabajos de Aucell, desconocido hasta ese entonces".[427]

Los avances relacionados con la localización de pintores europeos activos en Buenos Aires durante el siglo XVIII se evidencian en otro trabajo, esta vez con autoría de Ribera, incluido en el número 1 de *Anales* que también mencionamos en el capítulo anterior, titulado *Los pintores del Buenos Aires virreinal*.[428] La reflexión inicial del historiador muestra un cambio de actitud respecto del texto de 1944 y una mayor definición del área de estudios que priorizaban los autores que estamos estudiando: mientras unos años antes resultaba exploratoria, ahora se definía con más claridad en cuanto a sus aspiraciones profesionales. En efecto, Ribera distinguía entre una consideración de Buenos Aires como una llanura vacía, un cuestionamiento implícito al "yermo" de Eduardo Schiaffino[429] y otra ciudad en la que abundaron artistas y artesanos y que, gracias a los esfuerzos de su generación, estaba comenzando a ser descubierta.[430] De cierto modo, esa mirada producida desde el siglo XIX respecto de la pobreza artística de la capital del Virreinato comenzaba a ceder, y Ribera y Schenone tuvieron un rol central en

427 Ribera y Schenone (1944): 344. Cursivas del original. La obra a la que refieren es la *Resurrección* del Convento de San Francisco, reproducida en lámina completa en Ribera (1948 a).

428 Ribera (1948 a).

429 En su libro de 1933, *La pintura y la escultura en la Argentina*, Schiaffino retomaba ideas ya expresadas en sus escritos del siglo XIX, los cuales puntualizamos en el primer capítulo, y añadía una consideración de la "región platense" como desprovista de importantes vestigios arqueológicos comparables a los de otras poblaciones americanas. El capítulo denominado *El Yermo* refería, entonces, a un espacio estéril en su desarrollo cultural, por lo que ubicaba el comienzo preciso del arte argentino desde el desembarco de artistas extranjeros ("viajeros accidentales, los dibujantes etnógrafos, algunos extraviados pintores europeos de retratos…") que presentaba en el siguiente capítulo como *La iniciación*. Desde el prólogo del mismo libro, refería la inferioridad del arte rioplatense en relación con el de otros virreinatos y al puerto de Buenos Aires como "Cenicienta de las Colonias Españolas", véase Schiaffino (1933).

430 "El viejo Buenos Aires, triste y pobre aldea de llanura, huérfano de toda manifestación artística, fruto del desconocimiento o desprecio del pretérito, cede paso a otra Buenos Aires, en el cual tuvieron cabida artistas y artesanos (…)", véase Ribera (1948 a): 97.

el estudio y difusión de este repertorio material a la vez que en la formulación de enfoques metodológicos precisos para la disciplina.

En otro artículo, aparecido en el mismo año de la publicación de *El arte de la imaginería en el Río de la Plata* y titulado *Tallistas y escultores del Buenos Aires colonial. El maestro Juan Antonio Hernández*, ambos daban a conocer la orientación metodológica que los guiaba, desarrollada en tres párrafos ubicados al inicio del texto y unida a una breve reflexión sobre la situación de los estudios artísticos:

> Los estudios sobre el denominado Arte Colonial son relativamente recientes y en nuestro país –salvo honrosas excepciones– no han sido encarados seriamente. Los hombres que se acercaron al problema o bien han querido abarcar la totalidad del conjunto, prescindiendo del conocimiento del particular, o bien, deteniéndose en el documento, olvidaron relacionarlo con la producción plástica existente.
>
> Se hace necesario trabajar con honestidad: la labor será menos deslumbrante pero más sólida, de modo tal que pueda fundamentar con base firme estudios posteriores. Desenterrar del archivo el antiguo escrito, y del olvido y desconocimiento la obra de arte, estudiar ambos y confrontarlos luego, de ahí lo que corresponde a nuestra generación.
>
> La búsqueda paciente y silenciosa de los repositorios documentales, muchas veces desalentadora e injustamente menospreciada por muchos, recompensa casi siempre al investigador, brindándole algún documento que arroja de pronto nueva luz sobre uno de los múltiples problemas que la historia aún no ha resuelto.[431]

Ningún otro documento de la misma época resulta tan claro en relación con el cambio metodológico surgido a partir del IAA. El fragmento transcripto reúne, por un lado, la lucidez en el reconocimiento del con-

431 Ribera y Schenone (1948 b): 23.

texto historiográfico que motivaba una nueva postura por parte de los actores involucrados y, por otro, la definición, a modo de manifiesto, de una manera específica de hacer Historia del Arte, anclada en la relación entre piezas artísticas y fuentes documentales. Ni siquiera los textos firmados por Buschiazzo en la primera etapa del IAA –los prólogos de *Bibliografía de Arte Colonial argentino* y la presentación de *Anales*– arrojan definiciones tan precisas.

En su desarrollo, el artículo repasaba la existencia de artífices en Buenos Aires a partir de documentos existentes o recientemente hallados por los autores, e identificaba algunas piezas que aquellos habían realizado. Hacia el final se centraba en el tallista de origen valladolitano Hernández y en su intervención para el establecimiento de la primera escuela de dibujo que tuvo el país, creada en 1799 por Manuel Belgrano y conocida como Escuela del Consulado de Buenos Aires. La identificación realizada por los autores se sostenía en la sucesión de documentos y en breves explicaciones relacionadas a estos, pero no introducían un cierre reflexivo sobre la importancia de estos hallazgos para la historia de las primeras instituciones artísticas porteñas. Por el contrario, el artículo seguía un camino orientado a validar hechos y fechas precisas, y concluía con un pequeño párrafo que confirmaba la presencia de Hernández en Buenos Aires al menos desde 1780.

La aparición de *El arte de la imaginería en el Río de la Plata* consolidó en varios aspectos el enfoque asumido por Ribera y Schenone; principalmente, en la profundización de un objeto novedoso y que, al mismo tiempo, podía volverse atractivo a pesar de su posición secundaria dentro de la tradición historiográfica local, que lo había colocado en un lugar de "olvido y desconocimiento". A su vez, el libro les brindó un respaldo en el ámbito nacional e internacional: la investigación que habían desarrollado fue presentada en 1946 a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y sus autores resultaron ganadores, al año siguiente, del Premio de la Raza que, dentro de Argentina, había sido entregado con anterioridad a Noel por *Contribución a la Historia de Arquitectura Hispanoamericana*.[432] El libro fue el único presentado a la sección escultura de dicha Academia con el título *El arte de la ima-*

432 Noel (1921).

ginería virreinal en el Río de la Plata y contaba, al momento de su postulación, con el Premio Enrique Peña que le había otorgado la ANH en la Argentina.[433] La justificación del galardón por parte de la institución española recaía en la seriedad del trabajo realizado por los "jóvenes profesores argentinos" y en la calidad del material fotográfico que se adjuntaba intercalado con el texto. Sólo hacían un reparo conceptual a la utilización de los términos "colonia" y "colonias", prefiriendo el uso de "virreinal" o el de "hispano-americano",[434] pero en su conjunto celebraban el trabajo y sugerían su futura publicación a través del Instituto de Cultura Hispánica.[435]

En Buenos Aires, los autores presentaron su libro con otra variación del título, en este caso *El arte de la imaginería en la época colonial,* y las palabras de Ribera en el acto de recepción del premio de la ANH[436] estuvieron dedicadas a la figura del numismático Enrique Peña (1848-1924), quien había presidido la Junta entre 1906 y 1915 y se había ocupado de atesorar piezas de Arte Prehispánico y Colonial, así como documentos originales e incunables americanos:

---

433 En los documentos de la Academia española, se señala que Schenone y Ribera habían obtenido con anterioridad el Premio "Enrique Peña" en Buenos Aires, información que probablemente haya sido plasmada en las actas de manera posterior, dado que dicho premio corresponde al año 1947. En la contratapa del libro ambos premios se citan como otorgados en 1946.

434 El reparo al uso del término "colonia" (y por extensión, "colonial" en relación con el arte) por parte de las autoridades de la institución española, demuestra el sentido negativo que se le otorgaba. Desde fines del siglo XIX y con la crítica anticolonialista, "colonia" cobró un significado único, el del sometimiento de un territorio a una dominación política en beneficio de la potencia económica y militar del Estado-Nación. La opción por "virreinal" (o por "reinos", que no aparece en el documento citado pero también tenía un uso recurrente), suponía una integración, derivada de la Edad Media, entre el conjunto de la población indígena y española dentro de un marco territorial definido por sus respectivos derechos. "Hispanoamericano", creemos, iba en la misma dirección y dialogaba con otros proyectos historiográficos cercanos a *El arte de la imaginería*, como lo fue *Historia del Arte Hispanoamericano* de Angulo Íñiguez, véase Lempérière (2005).

435 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1947).

436 En ese momento, Schenone se encontraba en España como becario de investigación de la Universidad de Sevilla.

> Ese anhelo por conocer el pasado argentino, que animó a Peña durante toda su vida, nos impulsó a nosotros también a investigar sobre nuestros orígenes artísticos, y la monografía que presentamos (…) es el resultado de pacientes búsquedas en los archivos, donde fuimos en procura del documento veraz, con el propósito de confrontarlo con las esculturas conservadas y con la tradición.[437]

Aunque la mención de Peña por parte de Ribera resulta bastante obvia como gesto de gratitud hacia la institución que los estaba premiando, cabe subrayar que el trabajo que él y Schenone estaban realizando carecía de referencias concretas en historiadores del Arte y de la Arquitectura, lo que acentuaba la autonomía de ambos en dicho contexto. La identificación con Peña contribuía a mostrarlos como verdaderos iniciadores que acudían a la filiación con figuras de influencia a partir de la práctica concreta de la colección y rescate de fuentes coloniales. Esta idea se confirma al final del discurso, cuando Ribera hacía una mención especial a las figuras de Furlong, Levene, Enrique Ruiz Guiñazú y Torre Revello. Algunos de estos historiadores se encontraban estrechamente vinculados con las instituciones eclesiásticas que resultaron de gran ayuda para el desarrollo de la investigación. En efecto, en el libro los autores hacen un especial agradecimiento a ciertas personalidades, como el Arzobispo de La Plata y el asesor del Arzobispado de Buenos Aires, y a las comunidades religiosas que les habían facilitado el relevamiento de las piezas. En el caso particular de Schenone, la cercanía con la Iglesia le permitió durante su carrera emprender el rescate de las obras de su deterioro o abandono, en especial de aquellas que eran descartadas de los templos. Esta era una actividad que, en paralelo, completaba visitando remates y coleccionistas privados.[438] Deberíamos sumar que el beneplácito de los historiadores católicos no ocupó un lugar menor dentro del circuito de recepción de la obra: Enrique

437 ANH (1947-1948): 519.
438 Siracusano (2014): 150.

Udaondo, el encargado de premiar a Ribera durante el acto en la ANH, dedicaba palabras elogiosas para un libro cuyo valor testimonial documentaba la fe piadosa que había inspirado el arte de aquel entonces y que se encontraba "degenerada" en el arte sacro contemporáneo, carente de calidad y del "espíritu religioso que dignifica, ennoblece y diviniza todo lo humano, como lo vemos acaecer en la época colonial tan injustamente calumniada".[439]

A partir de los dos reconocimientos señalados, el libro ya contaba con una consagración previa a su edición a través del IAA, la cual era reforzada con un prólogo de Furlong. El jesuita, quien había sido el principal impulsor de la publicación,[440] destacaba la reconsideración de piezas cuya procedencia, hasta ese momento, había permanecido bajo el juicio de "coleccionistas indoctos o anticuarios inescrupulosos" que como solución segura las ubicaban como provenientes de las Misiones jesuíticas o bajo una etiqueta más general como de "factura indígena".[441] Las virtudes de Ribera y Schenone que ponderaba Furlong también se conectan con una dimensión muy importante en el libro en cuestión, vinculada a la práctica del trabajo *in situ* y con una actitud comprensiva respecto de la imaginería rioplatense, carente de grandes escuelas y artistas de renombre: "los autores de esta obra han podido aquilatar los méritos artísticos de centenares de piezas, sin que una admiración apriorística o un desdén, igualmente apriorístico, los haya llevado a la ponderación inconsulta o al repudio infundado".[442] En relación con su objeto de estudio, el libro constituía en palabras de Furlong una revelación y marcaba una "nueva época", a tal punto que establecía una comparación entre este volumen, el trabajo de José Toribio Medina sobre tipografía[443] y el de Kronfuss sobre arquitectura.[444]

439 ANH (1947-1948): 516.

440 Ribera recuerda que junto a Schenone habían presentado un estudio sobre escultura colonial para publicarlo en la revista *Archivum*, donde previamente había aparecido su trabajo sobre los lienzos corredizos. Furlong rechazó la nueva propuesta, alegando que por su calidad la investigación merecía ampliarse para convertirse en libro, véase Ribera (1979).

441 Furlong (1948 b): 7.

442 Furlong (1948 b): 9.

443 Medina (1892).

444 Kronfuss (1920).

Mientras que la referencia a Medina se encontraba más relacionada con sus propios intereses historiográficos, la relación con Kronfuss, como indicamos en el capítulo anterior, se emparentaba con ideas ya expresadas por Buschiazzo al momento de configurar una tradición específica conducida por sus propios pioneros, por lo que el prólogo de Furlong reafirma un anclaje institucional del libro en relación directa con el proyecto del IAA y las ideas de su Director.

La pesquisa desarrollada por Ribera y Schenone continúa los esfuerzos expresados en trabajos anteriores, aunque en este caso cobra otra dimensión: se trata de un estudio sobre 1500 imágenes religiosas de bulto que abarcan las áreas de Buenos Aires, Córdoba, Tucumán, Salta, Jujuy, Santa Fe y Entre Ríos, sumando las Misiones jesuíticas guaraníes con Brasil y Paraguay. El énfasis de la investigación recae sobre la identificación de "influencias" de los talleres hispano-peruanos y luso-brasileros, con la intención de establecer un origen en la factura de las obras inventariadas y formalizar un muestrario de las técnicas empleadas (tallas completas, imágenes de vestir o candelero, tela encolada, encarnado y estofado) así como de las repertorios iconográficos que ocupaban un apartado especial al final del volumen. Justamente, el abordaje del aspecto técnico es el que otorga especificidad al objeto de estudio y los llevaba a optar por el concepto de "imaginería" para estas piezas devocionales, en lugar del de "escultura", cuyo carácter resulta demasiado específico en relación con la variabilidad de facturas y materiales de las imágenes religiosas en América. En la advertencia que antecede al trabajo, los autores presentan su estudio como inaugural y detallan un muy específico estado del arte orientado a poner de relieve, precisamente, la pertinencia del aporte que están realizando:

> el enfoque del tema es totalmente nuevo y hemos tropezado con una carencia absoluta de bibliografía. No sólo no se ha escrito en la Argentina libro alguno de cierto rigor científico sobre las manifestaciones artísticas estudiadas –excepto el ensayo de Clemente Onelli, publicado en 1916, muy deficiente por cierto, debido en gran parte a la falta de elementos con que lo realizó–

> sino que tampoco existe una obra dedicada a estudiar, histórica y artísticamente, nuestra escultura colonial, análoga a la hecha en otros países hispano-americanos por investigadores como José Gabriel Navarro y José Moreno Villa".[445]

En el primer capítulo, comprueban la importación de imágenes religiosas desde España e Italia y desde puntos de América como Quito y Cuzco a partir de determinados ejemplos que respaldan con documentación transcripta. En el segundo, se enfocan en las "tierras del Río de la Plata" y dividen sus análisis en tres sectores: la imaginería norteña, las de las misiones guaraníticas [sic], y la de Buenos Aires. El apartado sobre Buenos Aires se enlaza con el anterior, dado que los autores partían del siguiente escenario:

> debido a lo abundante de la producción y al predicamento de que gozó la talla misionera es que no se vacila todavía en nuestros días en calificar de jesuítica toda obra que, por su mérito artístico o su factura peculiar, sale fuera de lo común, y en asegurar que las esculturas coloniales conservadas en Buenos Aires proceden en su mayor parte de las Misiones guaraníticas.[446]

De este modo, esta parte del libro habilita una intervención convincente de los autores que producen un cuestionamiento detallado y documentado sobre la consideración del patrimonio eclesiástico y sobre la pobreza de criterios que prevalecían al respecto: "Ínfimo es el número de imágenes que en las antiguas iglesias porteñas pueden ser calificadas con absoluta seguridad de misioneras o jesuíticas. Se requeriría para ello de la autoridad del documento o la innegable evidencia del tallado".[447] Allí volvían a introducir argumentos presentes en el prólogo relativos a la poca seriedad de los estudios sobre escultura colonial y

445 Ribera y Schenone (1948): 13. Refieren a los siguientes estudios: Clemente Onelli (1916); Navarro (1929); Moreno Villa (1942).
446 Ribera y Schenone (1948): 79-80.
447 Ribera y Schenone (1948): 80.

sobre la carencia de abordajes que relacionasen el estudio cauteloso de la obra con el registro documental. Precisamente, rebatir la procedencia jesuítica y española de las piezas como atribución común les permite concretar un aporte original que no involucra sólo una relectura del repertorio escultórico, sino también la introducción del panorama de imagineros españoles y portugueses que habían producido obras en la Buenos Aires de los siglos XVII y XVIII. Un escenario que, como señalamos previamente, la historiografía precedente había considerado vacío de expresiones culturales y que se transformaba a partir de esta investigación que sacaba del anonimato a aquellos protagonistas cuya importancia había sido considerada menor.

Otra sección de este trabajo se dedica a proporcionar información sobre las técnicas que habían prevalecido en las áreas estudiadas y los tipos de imágenes que resultaban de ellas. Reconstruyen, entonces, los modos de trabajo de los artífices (tallistas, doradores, encarnadores) y explican los pasos más importantes del proceso que tenía lugar desde la elección del material hasta los detalles finales del policromado. Este tono explicativo continúa en la sección siguiente, *Los santos y su representación*, que presenta en orden alfabético un listado de santos y sus atributos iconográficos, así como, en algunos casos, ejemplos de obras puntuales localizadas por los autores. Un punto importante, consecuente con la organización tan prolija y pautada de este libro, concierne a la presentación de las láminas al final **(Figura 3.2)**, elección que no se puede dejar de relacionar con las críticas dirigidas por los autores (especialmente por Schenone) durante los mismos años a las publicaciones de la ANBA, y con el valor de veracidad otorgado al material fotográfico, como medio indispensable para el análisis artístico. Las 117 imágenes incluidas (95 a página completa y las restantes en tamaño más reducido) respondían a una selección muy pensada y se completaban con otra sección: “Elenco y explicación de las láminas”, que contenía una descripción de cada obra, su ubicación y autoría.

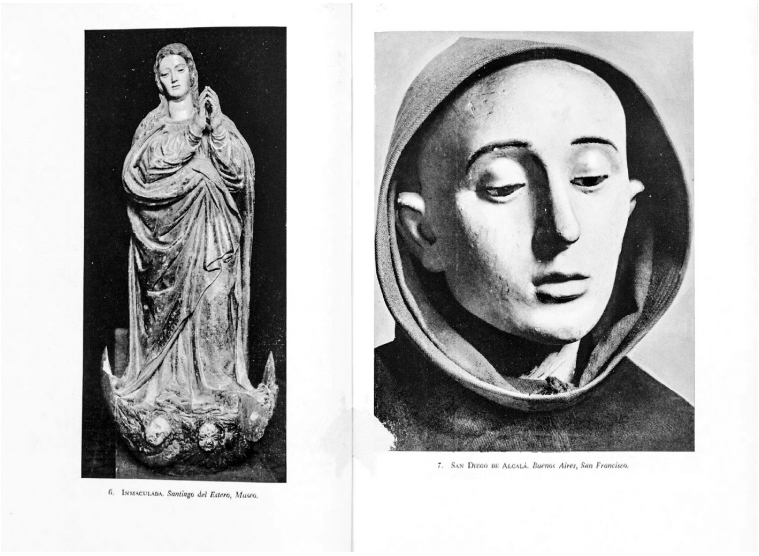


Figura 3.2: Láminas incluidas en *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*, Ribera y Schenone (1948).

El arte de la imaginería en el Río de la Plata resultó paralelo al establecimiento del IAA[448] y una vez aparecidos los *Anales,* sus autores mantuvieron allí una presencia firme año a año con los avances de sus investigaciones. Aunque su primer estudio sobre platería, que constituyó el tema de su tesis doctoral, se publicó en *Anales*,[449] Ribera tuvo una participación más limitada, mientras que Schenone comenzó a explorar

448 En realidad, el libro se imprimió en 1949, poco después de los primeros *Anales*, aunque su colofón indique el año 1948. Así lo informaba Buschiazzo en una carta a Diego Angulo Íñiguez: "Por fin apareció el primer número de nuestro Anales (…) El libro sobre Imaginería del Río de la Plata, que debía quedar terminado para octubre del año pasado, aun me está causando dolores de cabeza, pero ya toca a su fin", Buschiazzo (1949 c).
449 Ribera (1954). Años más tarde continuó publicando capítulos y catálogos sobre ese tema: Ribera (1970); Ribera (1974); ANBA (1983).

el patrimonio surandino y a elaborar artículos sobre áreas concretas vinculadas con sus viajes de estudio: en el número 3 publicó *Notas sobre el arte renacentista en Sucre, Bolivia*[450] y en el siguiente *Pinturas zurbaranescas y esculturas de escuela sevillana en Sucre, Bolivia*,[451] que completaba el anterior pero se centraba en las pinturas sobre santos y evangelistas atribuidas al taller de Francisco de Zurbarán y en algunas piezas de bulto. También en el número 5 escribió sobre Bolivia, un breve texto sobre la pinacoteca del convento de Santa Mónica en la ciudad de Potosí[452] y otro sobre piezas de platería mexicana existentes en la Catedral de Sucre.[453] Los siguientes artículos, a excepción de *Tallistas portugueses en el Río de la Plata*,[454] aparecido en el número 8, estuvieron dedicados al Perú: dos a escultura,[455] uno al análisis de una pintura mural en la Iglesia de la Merced de Lima, que el autor atribuía al pintor italiano Mateo Pérez de Alesio,[456] y el estudio en coautoría con José de Mesa y Teresa Gisbert dedicado a la Iglesia de San Pedro de Handahuaylas.[457] Estos trabajos habían sido sostenidos por Schenone por sus propios medios desde principios de la década de 1950,[458] y luego mediante subsidios individuales:

450 Schenone (1950).
451 Schenone (1951 a).
452 Schenone (1952).
453 Schenone (1952 a).
454 Schenone (1955).
455 Schenone (1960); Schenone (1961).
456 Schenone (1963).
457 Schenone, De Mesa y Gisbert (1962). En la actualidad se la denomina San Pedro de Andahuaylas.
458 También en el artículo *Pinturas de las Mónicas de Potosí, Bolivia* comunicaba sobre un viaje realizado a Bolivia a principios del año 1952 con la intención de "recoger nuevo material sobre las obras de arte existentes en dicho país desde la época virreinal y especialmente para visitar regiones muy poco conocidas como Santa Cruz de la Sierra y Cochabamba. Otra de las cosas que me incitaron a efectuar ese nuevo viaje era la de conocer de interior de los monasterios de religiosas sujetos a clausura", véase Schenone (1952): 51.

> El Secretario del Instituto Prof. Héctor Schenone, realizó tres viajes al altiplano peruano-boliviano (uno de su propio peculio, otro con una beca de la O. E. A y el tercero con una beca del Fondo Nacional de las Artes), en los años 1959 y 1962. El tema de su investigación fue "La escultura peruana en los siglos XVI al XVIII", tema totalmente virgen e inexplorado. El énfasis del trabajo estuvo cargado, no sólo en el hallazgo de piezas valiosísimas y desconocidas, sino también en el estudio de lo español y el mestizaje, su sentido expresionista y decorativo, su ubicación en una sociedad nueva y distinta, nuevos materiales y técnicas, organización social de los talleres artesanales indígenas, etc. La mayor parte de la información recogida ha visto la luz en los Anales del Instituto.[459]

Existió, entonces, una profunda ligazón entre las investigaciones emprendidas por Schenone y su desarrollo dentro de las publicaciones del IAA, por lo que *Anales* constituyó un medio privilegiado que presentaba, dentro de un espacio especializado, los avances sobre temas que constituían sus principales intereses profesionales. En sus primeros textos dedicados a Bolivia asomaba como preocupación exclusiva la necesidad de "dar a conocer una serie de piezas, muchas de ellas ignoradas hasta hoy",[460] por lo que los artículos conformaban una especie de inventario que seguía un recorrido pautado desde la descripción de los templos, luego el mobiliario en retablos y sillerías, y finalmente la imaginería exenta, las pinturas y la orfebrería. Es remarcable cómo estas primeras investigaciones derivaron en la consolidación de un perfil experto preocupado por el análisis agudo del patrimonio: Schenone se detenía en determinadas piezas de ese "inventario", las desmontaba, desarticulaba los relatos orales, advertía sobre posibles intervenciones y arrojaba juicios sobre el estado de conservación:

459 Buschiazzo (1963).
460 Schenone (1950): 44.

> Una sola, Nuestra Señora del Temblor *(fig. 10)*, es la única imagen del período renacentista que podemos dar a conocer (…) Dice la tradición que esta imagen tenía las manos juntas como las efigies de la Purísima y que en el momento del temblor *fué vista desunirlas y mandar aquietarse la tierra* de dónde le viene el nombre con el que se venera e invoca. Suponemos que esto es una leyenda pues el Niño Jesús que porta en sus brazos corresponde por su factura y posición a la imagen que estudiamos.
>
> Hemos tenido ocasión de estudiarla detenidamente pues habiéndole quitado las ropas que la cubren de ordinario, pudimos comprobar que se trata de una imagen del siglo XVI que había sufrido como otras tantas de España y de América, las consecuencias de una moda a la que se deben no pocos estragos.
>
> De lo primitivo quedan solamente la parte inferior de la túnica y el manto, el rostro, la figura del Niño Jesús y las manos. El resto ha desaparecido para convertirla en un deforme manequí que permitiera cubrirla con vestidos de ricas telas. Ahí no paró la devoción de los fieles pues, una vez consumado el piadoso destrozo se hizo dorar finamente las partes desbastadas para que no desentonaran con los restos dejados.[461]

El examen directo de las obras de arte y el registro fotográfico llevado a cabo *in situ* también continúan las prácticas expuestas en el libro de 1948, así como la necesidad de aportar, dentro de los artículos, datos concretos sobre las condiciones en las que tenía lugar la pesquisa y sobre las dificultades con las que se encontraba el historiador del arte. Schenone resultaba muy preciso al momento de esclarecer los límites de su propio quehacer, aspecto clave de un momento temprano de la profesionalización de la disciplina. La primera nota al pie del artículo de 1950, advertía justamente sobre estas preocupaciones:

461 Schenone (1950): 56. Cursivas del original.

> Hemos tenido ocasión de conocer las piezas que presentamos en un viaje realizado a comienzos del presente año. El tiempo disponible, corto si tiene en cuenta la cantidad de piezas a estudiar, lo hemos utilizado en la recopilación de material fotográfico, el más expeditivo y de seguros resultados cuando se trata, como en este caso, de una rápida excursión. (…) Solamente revisamos el archivo catedralicio, aunque con escaso fruto, pues es tal el desorden en que se halla, que hubiéramos necesitado el tiempo disponible para la organización de las piezas documentales y ordenarlas para la investigación.[462]

Los siguientes libros editados por el IAA, luego de *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*, fueron *El azulejo en el Río de La Plata*,[463] de Vicente Nadal Mora, y *Arquitectura Moderna en los Estados Unidos*,[464] de Kenneth Conant. Este último, fruto de las conferencias que Conant dictara en la UBA durante 1947, se encontraba vinculado a los objetivos de intercambio académico internacional perseguidos por Buschiazzo y con el "principio de vertebración universitaria panamericana" que, como se vio en el primer capítulo, había adquirido importancia desde el viaje del arquitecto a los Estados Unidos durante 1941.[465] El aporte del español Nadal Mora (1895-1957), sin embargo, resulta de difícil articulación en el panorama que viene mostrando este libro: aunque su figura era de importancia para el rescate de la arquitectura colonial, comparable en algún punto con Kronfuss en relación con la reconstrucción gráfica de edificios y ruinas en croquis, su lugar dentro del IAA se encontraba poco definido.[466] Como observa Schávelzon, Nadal Mora no era un miembro orgánico, y su función se limitaba al diseño de las portadas de las publicaciones, mientras, dentro de la institución, mantenía ciertas "diferencias" con Buschiazzo.[467] Asimismo, no se conocen

462 Schenone (1950): 62.
463 Nadal Mora (1949).
464 Conant (1949).
465 Buschiazzo (1949 b): 9.
466 Girelli y Schávelzon (2013).
467 Schávelzon (2012): 237. El autor no brinda mayores detalles sobre esas diferencias

detalles de las circunstancias en las que se planeó la publicación de este libro, de gran valor por el material de ilustración realizado por el mismo autor, pero aislado respecto de las propuestas historiográficas del resto de los integrantes y colaboradores del IAA.

Con *La arquitectura en el Paraguay*[468] **(Figura 3.3)**, de Giuria, se continúa la línea de publicaciones centradas en el arte sudamericano que interesan a este capítulo. Como se indicó con anterioridad, el arquitecto uruguayo mantenía un vínculo cercano con Buschiazzo y constituía un referente comparable a figuras como Toussaint. Así lo expresaba el Director, en el número de *Anales* que coincidió con el año de su fallecimiento, donde lo recordaba como "uno de los mejores colaboradores de nuestro instituto"[469] y un "decano de los americanistas".[470] Su presencia en los *Anales* fue limitada, y aunque parece desprenderse de las palabras de Buschiazzo que había realizado varias participaciones, lo cierto es que sólo apareció un artículo suyo en el número 2. El prólogo elaborado por el Director del IAA para este volumen parte de un estado del arte que confirma la carencia de estudios para determinadas áreas de la Arquitectura de América Latina, entre las que se encontraba el Paraguay. A su vez, Buschiazzo señala el interés casi exclusivo por las Misiones jesuíticas, que había limitado una mirada más amplia sobre la arquitectura paraguaya y que ahora Giuria fortalecía a partir de la consideración de las tipologías arquitectónicas, un ejercicio crítico y científico a través del estudio de las técnicas constructivas y el relevamiento de plantas y estructuras.

A su vez, Buschiazzo postula la posición metodológica que debía asumirse para completar estas "lagunas", algo que ya resulta característico, como se advirtió, en sus textos de estos años: "Pero para ello es necesario contar con una recopilación completa, científicamente realizada, del material artístico aún desconocido (…)".[471] Retoma aquí

entre Buschiazzo y Nadal Mora.
468 Giuria (1950).
469 La Dirección (1958): 9.
470 La Dirección (1958): 9.
471 Buschiazzo (1950 c): 13.

la referencia a Groussac, la cual, como indicamos en el capítulo 1, había incluido en su texto sobre la Iglesia de la Compañía de Jesús para los *Documentos de Arte Argentino* y también en una carta a Noel, en relación con aquellos historiadores que sólo reunían o "apilaban" cantidad de documentos pero carecían de la capacidad para interpretarlos: "El Arquitecto Giuria (…) prueba que ha sabido algo más que reunir los elementos: ha escrito la historia arquitectónica de cuatro países de cuyas entrañas brotan los ríos que, a manera de símbolo, se unen en el Plata".[472] Es interesante advertir que Giuria no introduce en su libro una reflexión sobre la orientación de su investigación, por lo que el espacio del prólogo era utilizado estratégicamente por Buschiazzo para fortalecer el perfil editorial que estaba tomando forma en el IAA.

La clasificación inicial de la que parte Giuria consiste en seis grupos divididos en: las antiguas Misiones jesuíticas, obras del mismo período en poblaciones civiles, edificios de la ciudad de Asunción desde el siglo XVI hasta el XIX, edificios civiles y religiosos del siglo XIX, arquitectura privada del siglo XVI al XIX, y arquitectura fuera de Asunción después de 1830. De esta manera articula el siglo XIX con el período colonial e incorpora un espectro más amplio de construcciones fuera de la esfera religiosa, como los cabildos, palacios, teatros y la arquitectura doméstica. Como señalaba Wethey en su reseña del libro, el antecedente más cercano a estos temas era el cuaderno de la ANBA sobre las Misiones guaraníes, cuyo prólogo había escrito Solá,[473] por lo que el enfoque global de Giuria constituía "el primer intento de un historiador profesional de la arquitectura de presentar un estudio amplio de los restos de las misiones y de otros monumentos en esas tierras tan remotas y poco visitadas".[474] El modo en que se integra el material de ilustración, desplegado en mapas, planos, plantas de las reducciones y edificios y fotografías en láminas a doble página, reforzado por los epígrafes precisos y los datos claramente presentados, responde al mismo esquema e intención que hemos señalado respecto de *Anales*.

472 Buschiazzo (1950 c): 13-14.
473 ANBA (1946).
474 Wethey (1952): 575. La traducción es nuestra.

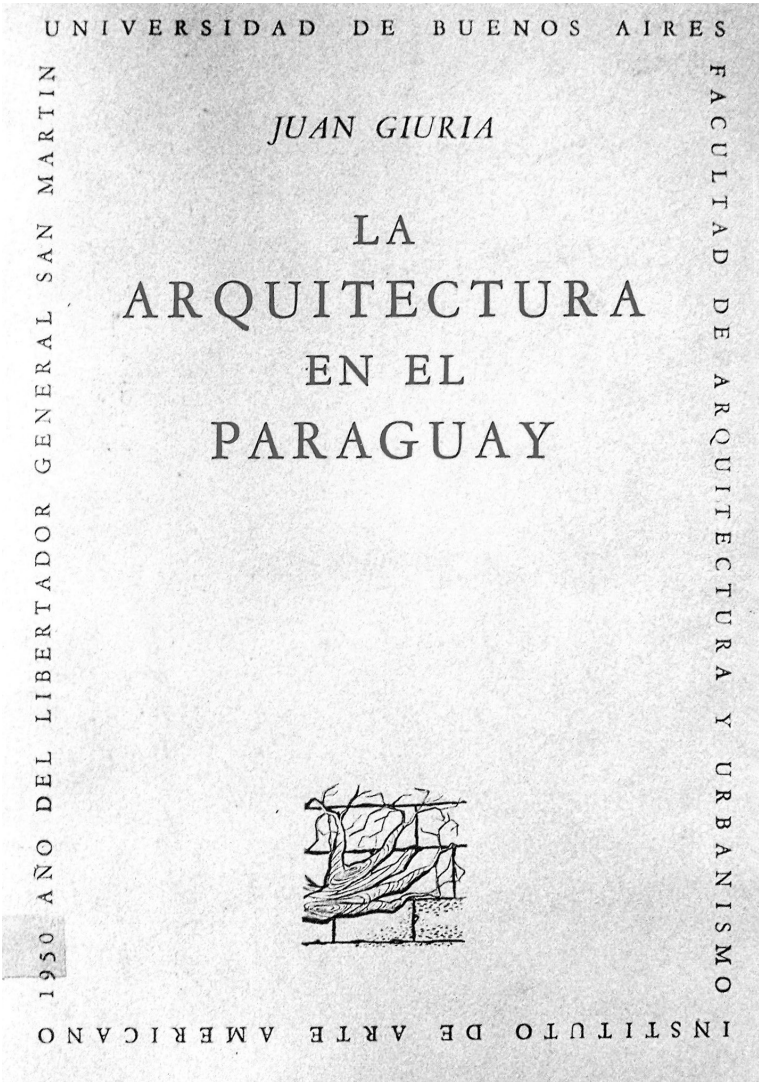


Figura 3.3: Tapa de *La arquitectura en el Paraguay*, Giura (1950).

Desde 1954 el IAA comenzó a publicar la serie *Cuadernos del Instituto de Arte Americano*, cuyo primer número fue la traducción, por parte de Raúl González Capdevilla, del ensayo de Nikolaus Pevsner *Cánones de la Crítica*.[475] El siguiente fue *Cinco proyectos del arquitecto Amancio Williams*, en cuyo prólogo Buschiazzo sentaba posición respecto del contexto inmediato a la Revolución Libertadora y anunciaba un período de renovación institucional "al amparo de la libertad y la cultura reconquistadas".[476] El fundamento de esta colección aclara el panorama respecto del lugar que ocupaba *Anales* dentro del IAA y, en su conjunto, los estudios sobre Arte Colonial Americano:

> El Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas inicia hoy una nueva publicación, que bajo el título de CUADERNOS DEL INSTITUTO estará destinada a recoger material distinto del que constituyen los ANALES. Estos enfocan especialmente el campo americanista, con todo el aparato erudito que exige la labor de investigación; en cambio, los Cuadernos aspiran a cumplir una función netamente didáctica y están dirigidos en primer término a los estudiantes. Sus temas no reconocerán ni exigirán la apretada documentación que ha dado jerarquía científica a nuestra publicación periódica, sin que ello, o su modesta presentación signifiquen disminución en el contenido sustancial de lo que se edite.[477]

En ese sentido, mientras que la especificidad de *Anales* radicaba en su rigurosidad metodológica, las publicaciones emergentes apostaban a un formato más laxo que alcanzaba también a su propuesta visual: con la serie *Arquitectos Americanos Contemporáneos*,[478] que apareció

475 IAA (1954).

476 IAA (1955). Esta colección se detuvo luego del número 2, y volvió a aparecer a partir de 1987 junto con *Anales*, luego del retorno de la democracia. Véase IAA (1987).

477 El Director (1954): 1. Mayúsculas del original.

478 La colección completa consta de los siguientes títulos: González Capdevilla (1955); Gazaneo y Scarone (1956); Buschiazzo (1958); Gazaneo y Scarone (1959); Asencio (1960); Buschiazzo [Félix] (1961); Braun Menéndez (1962); Bonta (1963); Ortiz (1964); Trabucco (1965); Iglesia (1966); Alexander y Cervera (1967).

desde 1955, se confirma la intención del IAA de producir un diseño de tapa diferenciado, más moderno y directamente relacionado con los proyectos de la figura a la que se dedicaba el cuaderno.[479] Es importante aclarar que se trató de proyectos paralelos y no de una pérdida de la centralidad del período colonial como objeto de estudio, interpretación que algunos autores han sostenido.[480] Por el contrario, en la medida en que el IAA ampliaba sus programas de investigación tanto hacia la Arquitectura Contemporánea como hacia los estudios sobre el siglo XIX, se fortalecían los proyectos editoriales de corte americanista, al mantener los *Anales* como espacio de difusión privilegiado y al fomentar la aparición de trabajos sobre dicha especialidad que daban continuidad a las redes de intercambio sostenidas desde la revista. Los libros que se analizan a continuación, y que integran el cierre de este capítulo, constituyen una prueba contundente al respecto: por un lado, el estudio de Martín Soria (1911-1961) titulado *La pintura del siglo XVI en Sud América* y, por otro, *Historia de la Pintura Cuzqueña*, a cargo de José de Mesa (1925-2010) y Teresa Gisbert (1926-2018)[481] **(Figuras 3.4 y 3.5)**.

De origen alemán, formado como PhD en Harvard y asentado como profesor en la Universidad de Michigan, Soria tuvo una vinculación temprana con el IAA. La intención de Buschiazzo de dar a la imprenta *La pintura en el siglo XVI en Sud América* ya se expresaba en el registro de las actividades del año 1952 reproducido en el anexo del capítulo 2, donde se informaba la obtención del texto de Soria para su futura publicación mediante una traducción del IAA. Se desconoce si entre 1952 y 1955 hubo intentos de editar el libro por otros medios, pero es posible confirmar que el pedido de fondos a la Fundación Guggenheim para concretarlo se había realizado de forma personal, en una entrevista que Buschiazzo mantuvo con Henry Allen Moe, representante y administrador de dicho organismo, en la ciudad de Nueva York durante marzo

479 Zimmerman (2017).
480 Aliata y Ballent (1990): 189; Silvestri (2004): 166.
481 Soria (1956); De Mesa y Gisbert (1962).

de 1955.[482] De manera inmediata, el arquitecto renovó su pedido a través de una carta en la cual proponía una tirada de mil ejemplares y solicitaba mil dólares para poder encarar el proyecto.[483] Finalmente, la donación tuvo lugar en el mismo año en que fue solicitada y alcanzó la suma de mil doscientos dólares, mientras el IAA asumía a su cargo cualquier gasto adicional que superase el monto recibido.[484] Es interesante advertir que, más allá del interés particular que recaía sobre la investigación de Soria, la intención de Buschiazzo era la de prolongar este acuerdo interinstitucional en proyectos venideros, algo que finalmente tuvo lugar con el libro de Gisbert y De Mesa:

> Y estoy pensando en que acaso sería posible, con el producto de la venta del libro de Soria, crear un pequeño fondo editorial que nos permitiese continuar imprimiendo otros trabajos de valor. Aun no puedo asegurar esto, pues tendré que hablar con amigos editores que me aconsejen, pero creo que no es mala idea eso de fundar algo así como un Fondo Editorial John Simon Guggenheim para la edición de obras de cultura bajo el patrocinio de este Instituto.[485]

El trabajo de Soria contaba con un antecedente dentro de *Anales,* el artículo *Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas*[486] de 1952, fecha en que surgieron sus primeros textos dedicados al arte de América Latina.[487] En este texto, el autor consideraba el influjo directo de

---

482 Como informa Buschiazzo (1956 b) en carta a Martín Soria.

483 Buschiazzo (1955), reproducido en Zimmerman (2017): 138.

484 Allen Moe (1955). La ayuda adicional para completar la edición provino de Ricardo Braun Menéndez.

485 Buschiazzo (1956 c).

486 Soria (1952).

487 En el mismo año publicó *Painting and sculpture in Latin America from the sixteenth to the eighteenth century*, véase Soria (1952 a). Aunque no se ha localizado este texto, se sabe que consistió en un breve resumen sobre pintura y escultura colonial, de acuerdo a lo que informa Fernando Valenzuela en su nota introductoria sobre la reedición del artículo de *Anales* al cual referimos, véase Valenzuela (2016): 325.

las estampas europeas en la pintura colonial sudamericana y trabajaba el ejemplo concreto de la obra de Marcos de Rivera, *San Pedro Nolasco llevado al coro por dos ángeles*, el grabado de Claude Mellan que habría funcionado como fuente y otra versión con la misma iconografía catalogada como "anónimo cuzqueño". El análisis de Soria era esencialmente comparativo, cotejaba los cambios compositivos producidos en las pinturas respecto de la estampa y arribaba a una conclusión que le permitía caracterizar un funcionamiento paralelo de la actividad pictórica en Cuzco de acuerdo a la conformación social de sus artífices: por un lado, una obra culta destinada a círculos de cierto linaje, ejecutada por artistas europeos, criollos y mestizos, y basada en grabados "artísticos en pretensión y en general en la calidad",[488] donde ubicaba la obra de De Rivera. Por otro lado, proponía la existencia de una producción popular realizada por indios o mestizos concebida a partir de la proliferación de estampas a bajo precio cuya circulación remitía a la Edad Media –por él denominadas *imáges populaires*– y que en su estilo se asemejaban a las características que había anotado sobre el anónimo analizado: Soria sostenía que el colorido y la sencillez espacial que coincidía en ambos formatos surgía de cierta empatía psicológica por parte de los indígenas hacia estas imágenes. Esta simplificación fue cuestionada por Gisbert y De Mesa, ya que para ellos "lo popular" no se definía por una pertenencia de clase, sino por la apropiación y divulgación en los talleres de imágenes de una generación precedente.[489]

488 Soria (1952): 81.

489 "En el Cuzco popular y anónimo son casi equivalentes, y este tipo de pintura es la consecuencia de los grandes maestros del siglo XVII. El recuerdo de esta gran época es lo que da lugar, en el siglo XVIII, a la creación de talleres industrializados. Por la copia e imitación de estos maestros (los del XVII), es que nace la pintura popular, tan típica del Cuzco, y que nosotros creemos se circunscribe a los siglos XVIII y XIX. Insistimos por esto que las dos clases de pintura no marcan diferencias sociales, sino diferentes momentos históricos", véase De Mesa y Gisbert (1962): 111.

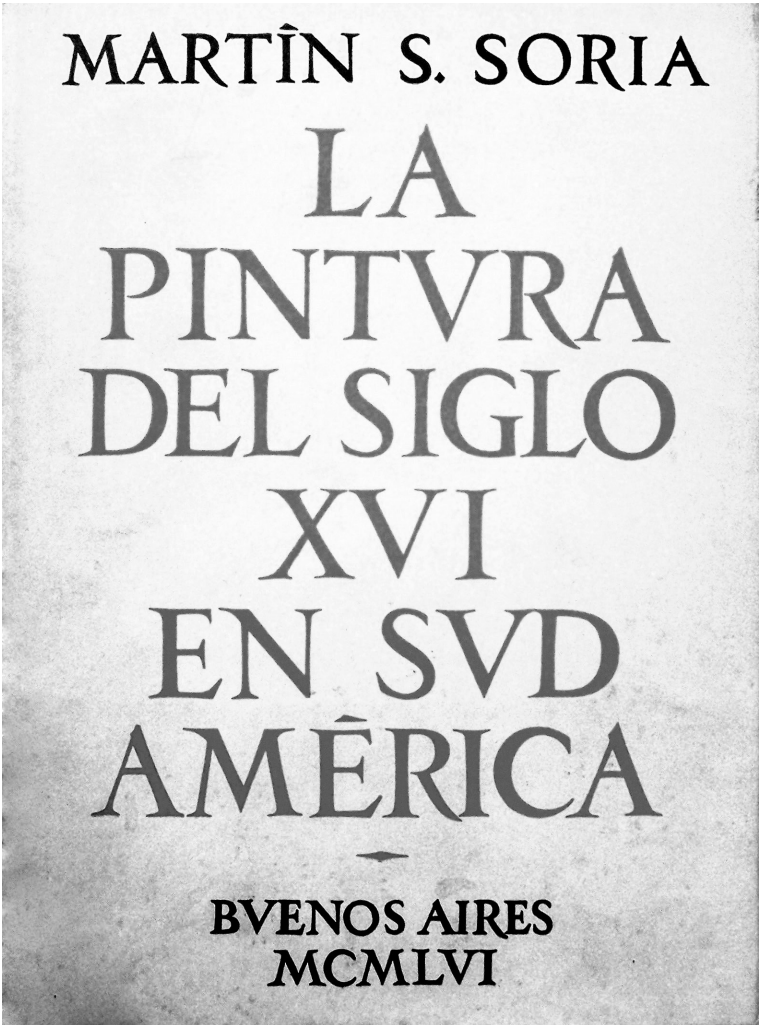


Figura 3.4: Tapa de *La pintura del siglo XVI en Sud América*, Soria (1956).

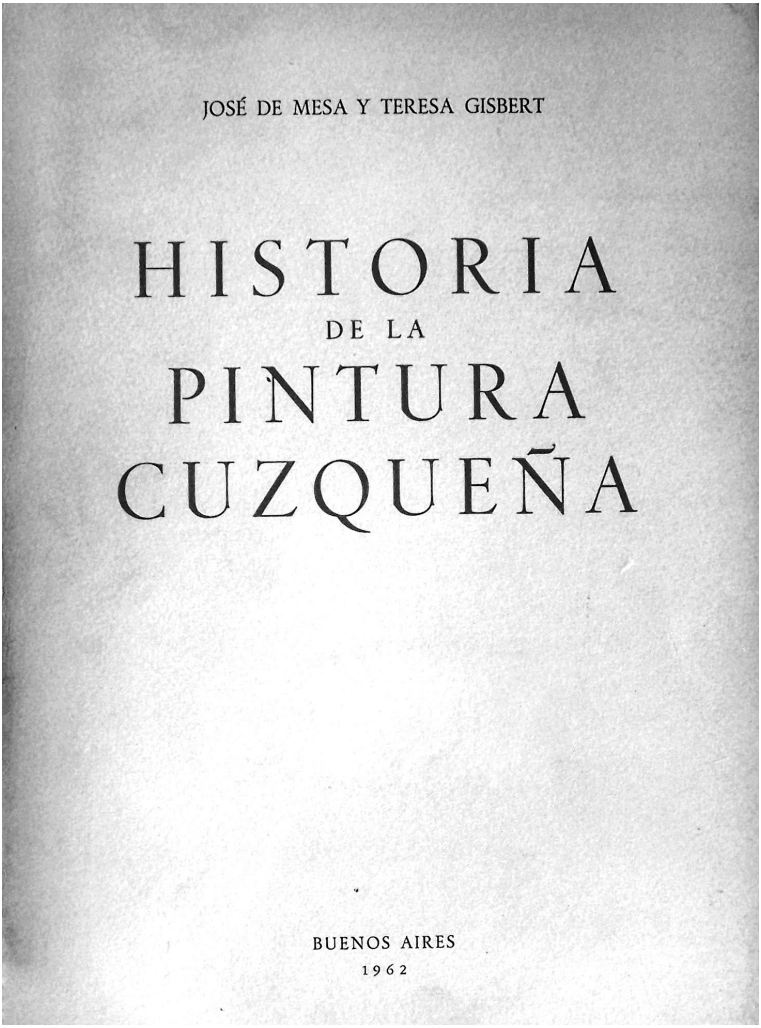


Figura 3.5: Tapa de *Historia de la Pintura Cuzqueña*, De Mesa y Gisbert (1962).

A diferencia del estudio de Gisbert y De Mesa, el libro de Soria no asume un desarrollo cronológico extenso ni ocupa un marco geográfico concreto: parte del siglo XVI como un objeto de estudio algo desatendido por la historiografía precedente, de fuerte impronta europea y unido a fuentes no españolas, sino provenientes de Italia y Flandes, como principales vías de penetración cultural. Continúa las ideas expresadas en *Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas*, pero propone nuevos ejemplos: el primer capítulo se sitúa en Tunja, Colombia, y analiza las pinturas murales localizadas en la Casa de Don Juan de Vargas, en las cuales se despliegan motivos que Soria encuentra en diversas fuentes europeas a partir de las referencias iconográficas –animales exóticos, dioses paganos, vegetación– presentes en grutescos, estampas y pinturas. El segundo capítulo se centra en la obra de Bernardo Bitti, "el pintor más importante que hoy se conoce del siglo XVI en Sudamérica",[490] y el tercero es el más heterogéneo, ya que agrupa las distintas influencias (importaciones y señales flamencas, alemanas, italianas y españolas, pinturas derivadas de grabados, libros ilustrados o miniaturas) a partir de algunos ejemplos localizados por el autor.

Al inicio del primer capítulo es donde Soria introduce la idea más interesante en relación con los objetivos de su libro:

> La noción moderna, aplicada a artistas contemporáneos y a los maestros antiguos, de que un artista ha de ser original a toda costa, es por lo menos dudosa (…) Los tratados antiguos sobre el arte de la pintura están de acuerdo sobre la importancia fundamental que el copiar tiene en la instrucción artística. Y mucho después de que el aprendiz se había hecho maestro, seguía inspirándose en modelos ajenos. Tal era la práctica legítima en los talleres europeos y coloniales.[491]

490 Soria (1956): 79.
491 Soria (1956): 15.

Soria advierte así sobre un ejercicio desarrollado al interior de la propia tradición europea y no restrictivo de América. En ese sentido, la profundización de evidencia sobre la práctica de la copia en ambos continentes mermó, a lo largo del tiempo y en investigaciones más recientes, la valoración negativa sobre el Arte Colonial,[492] motivo por el cual la reflexión del historiador alemán constituye un punto de partida válido para elaboraciones que se fortalecieron en las décadas siguientes. Sin embargo, en su artículo de 1952, donde analiza el anónimo cusqueño en relación con el grabado de Mellan, recurre a algunos conceptos todavía arraigados para caracterizar una producción entendida como indígena, esto es, la supresión de la profundidad del espacio como característica de las "artes primitivas" o la presencia de motivos ornamentales como propios de "la sensibilidad y el sentido festivo, típicamente indios".[493]

Otro punto a destacar es que, mientras Soria problematizaba la cuestión de los modelos e introducía objetos novedosos para estudiar la plástica americana, como los grabados o los libros ilustrados, se comenzaba a configurar un "panteón" de los artistas más influyentes, los "maestros" e "iniciadores", como el mencionado Bernardo Bitti, y a formalizar la identificación de sus obras y el alcance de sus propuestas. En su libro de 1956 parecieran convivir esas dos necesidades metodológicas, la de introducir una perspectiva original ajustada al contexto de análisis y la de acompañar los estudios que se orientaban a historiar el Arte Americano fortaleciendo un conocimiento ordenado frente a la dispersión de imágenes en instituciones religiosas y en colecciones privadas.

La colaboración de Soria continuó en el número 12 de *Anales* con un trabajo titulado *La pintura en el Cuzco y en el Alto Perú. 1550-1700. Rectificaciones y fuentes*,[494] en el cual amplía aspectos presentados en su libro. El texto es un testimonio del período formativo que todavía caracterizaba al estudio de la pintura andina, y de las variantes metodológicas que coexistían en torno al objeto de estudio. Entre los

492 Rodríguez Romero (2011).
493 Soria (1952): 79.
494 Soria (1959).

datos que Soria corrige en este texto se encuentra la atribución de *La Predicación de San Ignacio de Loyola* al círculo de Bitti, ya que sus colegas Gisbert y De Mesa le habían informado sobre la firma de Lázaro Pardo Lago al dorso de la obra.[495] En este sentido, *Anales* contribuía, como ámbito especializado, a facilitar los intercambios de información entre historiadores que se encontraban a importantes distancias geográficas, y a pulir una Historia del Arte sobre Sudamérica colonial que se encontraba en proceso de escritura.

Los arquitectos bolivianos De Mesa y Gisbert (1926-2018) fueron los autores más prolíficos y constantes de los *Anales* porteños. Publicaron, entre 1954 y 1970, en casi todos los números de la revista, a excepción del 9 (1956), del 20 (1967) y del 22 (1969), e incluso hicieron más de una colaboración por número, como en el caso del 15 (1962) y del 18 (1965).[496] Esto nos advierte sobre la escasez de publicaciones especializadas que existían hasta ese momento, y sobre la eficacia de *Anales* en cuanto a las posibilidades de difusión que otorgaba.

Sus investigaciones sobre Arte Americano tuvieron como punto de partida, desde la década de 1950, la relación que ligó a ambos a las figuras de Angulo Íñiguez y Marco Dorta, con quienes estudiaron como becarios en Sevilla y en Madrid.[497] Gracias a este vínculo publi-

---

495 "Según me comunican mis amigos José de Mesa y Teresa Gisbert, La Predicación de San Ignacio de Loyola, en la Compañía de Cuzco, reproducida por mi como de la escuela de Bitti y de alrededor de 1600-1650, está firmada al dorso por Lázaro Pardo de Lagos. Esto prueba la influencia de Bitti, sobre uno de los primeros valor de la pintura colonial de Cuzco", véase Soria (1959): 28.

496 De Mesa y Gisbert (1954; 1955; 1957; 1958; 1959; 1960; 1961; 1962, 1962 a; 1962 b; 1963; 1964; 1965; 1965 a; 1966; 1968; 1970; 1971); Schenone, De Mesa y Gisbert (1962).

497 En un testimonio de tono personal, Carlos Mesa Gisbert, recuperaba esta historia referida a los comienzos de los estudios sobre el arte altoperuano por parte de sus padres: "Se casaron el 21 de octubre de 1950 (…) Ambos habían comprado la libertad, la disfrutaron tres años en España y allí descubrieron el magnífico mundo que les había reservado la vida, cuando Diego Angulo y Enrique Marco Dorta, historiadores del arte español, les preguntaron sobre Holguín. ¿Holguín? se preguntaron ellos desconcertados y al unísono. Ni Velázquez, ni Goya, ni Montañés, Holguín. En ese instante se forjó su destino. Cuando volvieron, todo el Arte Colonial de Bolivia estaba a su disposición", véase Mesa Gisbert (1998): 18.

caron a través del Laboratorio de Arte un extenso trabajo dedicado al pintor Melchor Pérez Holguín,[498] en el que organizaban su producción pictórica en tres períodos (primera época de lienzos iniciales, segundo período de grandes composiciones, y las últimas obras localizadas en la segunda década del siglo XVIII) y presentaban abundante material ilustrativo consistente en pinturas del artista y en algunos pocos grabados identificados como modelos. Años después, y con el acceso directo a la documentación y a las obras, este estudio se transformó en un libro y se publicó en La Paz con el título *Holguín y la pintura altoperuana del Virreinato*[499] como parte de la serie *Artes y Artistas* de la Biblioteca Paceña. Esta colección se encontraba dirigida por Jacobo Liberman, Secretario de la presidencia de Víctor Paz Estenssoro y Vicepresidente del Departamento de Cultura de la Municipalidad de la Paz,[500] en cuyo seno creó en 1953 la revista *Khana* junto a Carlos Ponce Sanginés.

Este libro, en palabras de la misma Gisbert, resultó consagratorio para la carrera de ambos como historiadores profesionales: "Porque en su momento conquistó para Bolivia un espacio: el del Arte Virreinal. Podríamos decir que ese libro nos volvió historiadores (…)".[501] Dentro del contexto cultural local, fue recibido como "una obra que enriquece y prestigia el patrimonio cultural boliviano"[502] y se ubicó dentro de la producción historiográfica de una generación que, luego de la Revolución de 1952, rescató el interés por la historia colonial y pudo superar una mirada negativa sobre el pasado conocida como "mito del espectro español",[503] arraigado a partir del período republicano como una actitud negadora del dominio peninsular en el país. Señalados como "generación del '52", este grupo de historiadores estuvo integrado por figuras

498 De Mesa y Gisbert (1952).
499 De Mesa y Gisbert (1956).
500 Academia Boliviana de la Historia (1999).
501 Arze, Barragán y Medinaceli (1998): 37.
502 Sin firma (1957, 23 de febrero): 4. Otra reseña afirmaba "La extraordinaria colección fotográfica que otorga al libro una jerarquía raras veces alcanzada en Bolivia, ofrece un panorama sugestionante [sic], Sin firma (1957, 21 de marzo): 4.
503 Francovich (1980): 100-111.

como Mario Chacón, Gunnar Mendoza y Alberto Crespo, que tuvieron una marcada injerencia en la organización de los archivos nacionales y en las actividades culturales que tenían lugar en la Biblioteca de la Universidad Mayor de San Andrés.[504]

De Mesa y Gisbert desarrollaron en Bolivia proyectos de difusión del acervo artístico que estuvieron relacionados con su cercanía personal con Liberman[505] y con el incentivo a la producción editorial que este sostenía en su cargo de Director de la Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República en el marco político-cultural de la posrevolución. Luego de *Holguín y la pintura altoperuana del Virreinato,* y desde la década de 1960, elaboraron fascículos dedicados a pintores, escultores y obras de arquitectura que conformaron la serie *Biblioteca de Cultura Boliviana. Serie artes y artistas*, coordinada por De Mesa.[506] Se trataba de cuadernos de divulgación que incluían textos introductorios y una selección de imágenes con extensos epígrafes que explicaban la imagen en cuestión.[507] En paralelo, sus publicaciones dentro del ámbito estrictamente universitario, donde afirmaban una historiografía académica que partía de los documentos históricos, tuvieron un anclaje mayor en Sudamérica, como mencionamos respecto de sus artículos aparecidos en *Anales*. La reseña elaborada por Schenone para *Holguín y la pintura altoperuana del Virreinato* aporta datos muy precisos sobre la recepción de sus investigaciones en Buenos Aires y sobre los puntos de contacto que comenzaban a instalarse en el plano metodológico.

> (…) debemos destacar otras bondades de esta obra, algunas de las cuales estarían al margen de una crítica bibliográfica; una de

504 Medinaceli (2012).

505 Mesa Gisbert (2016).

506 Sobre la producción bibliográfica de los Mesa, véase el trabajo de González Orosco (2017).

507 El número dedicado al escultor Gaspar de la Cueva, por ejemplo, constituye una excepción ya que se trata de un único texto (sin introducción) que se presenta intercalado junto a las imágenes, que en este caso son 60, en contraste con el resto de los cuadernos que incluían alrededor de 15, véase De Mesa y Gisbert (1963 a).

> ellas es la modestia. Los esposos Mesa-Gisbert pertenecen a ese grupo escaso de personas que se dedican pacientemente a la investigación en archivos, a la búsqueda por iglesias, a veces perdidas en las montañas, de las obras que aun quedan por conocer, fotografiándolas y catalogándolas, rebuscando la frase aclaratoria perdida en las aburridas páginas de viejos cronistas.
>
> El trabajo comentado ha sido escrito sobriamente, sin ese tono enfático y pedante que caracteriza a otros autores sudamericanos; los juicos de valor, lógicos y mesurados, demuestran una vez más la seriedad que rige la labor histórica de los autores.[508]

Cinco años después, en el número 15 de la revista, Schenone publicaba junto a los arquitectos bolivianos una investigación en conjunto surgida de un trabajo de campo realizado en 1959.[509] Allí confluían el registro y el análisis de las obras junto a la redacción discreta de un texto en el que introducían una contextualización histórica del pueblo de Andahuaylas (desde las primeras visitas españolas del siglo XVI hasta las reducciones toledanas) valiéndose de crónicas y de bibliografía histórica. Es importante señalar que este templo no contaba con registros visuales previos, por lo que el croquis del edificio realizado por Schenone resultaba inaugural y demostraba su solvencia en el dibujo arquitec-

508 Schenone (1957): 136.

509 El epígrafe inicial informa: "Este trabajo es el resultado del estudio hecho en Perú durante octubre y noviembre de 1959 por el doctor Héctor Schenone (…) y los arquitectos José de Mesa y Teresa Gisbert (…). Durante el viaje de Ayacucho al Cuzco, al pasar por Andahuaylas quedaron maravillados por el interés de su iglesia. Después de previo estudio, el doctor Schenone quedó en dicha población levantando plantas y relevamientos arquitectónicos, siguiendo los arquitectos Mesa y Gisbert al Cuzco. La parte de descripción del monumento corresponde al primero de los investigadores citados, y los comentarios sobre el origen de la iglesia, comparaciones estilísticas, etc., a los arquitectos bolivianos", véase Schenone, De Mesa y Gisbert (1962): 27. Los tres historiadores realizaron otros viajes juntos por el Perú, Carlos Mesa refiere a que coincidieron en Cuzco en su cumpleaños de diez años, es decir, en 1963, véase Mesa Gisbert (2016).

tónico.[510] La descripción del interior y del exterior del templo seguía el tono propio del historiador en esos años: el de un informe que reponía el trabajo de campo y conjugaba cuestiones estructurales con detalles que podían indicar la participación de mano indígena, el estado de conversación de determinados objetos, y consideraciones técnicas sobre las figuras de bulto. La intervención de Gisbert y De Mesa se centraba en la cuestión del estilo y enfatizaba su origen plateresco, "entrocado en lo mejor del renacimiento castellano-andaluz".[511]

La relación de la producción andina con el Renacimiento adquiría para estos autores un sentido amplio y flexible respecto de parámetros cronológicos y geográficos: un retablo, un templo o una escultura realizados entre el siglo XVI y principios del XVII respondían del mismo modo a la etiqueta de "renacentista", como sucedía en el texto de Schenone sobre Potosí aparecido en el número 3 de *Anales*.[512] En este caso, se mencionaban similitudes, por sectores, con las fachadas de algunos ejemplos concretos del sur de España y se enfatizaba su singularidad y falta de conexión con las arquitecturas de Lima y Cuzco. En líneas generales, el artículo se reafirma como un llamado de atención sobre el patrimonio inexplorado del período colonial y, desde la perspectiva de este libro, podría entenderse como un documento sobre la modalidad de trabajo que reunía a estas figuras, que realizaban traslados exploratorios a grandes distancias en los pueblos de doctrina y se abocaban a un registro lo más preciso posible tanto en el plano visual como en el textual.

Los límites que encontraban los historiadores bolivianos para producir sus trabajos radicaban en la aproximación a obras y edificios casi

510 En Schenone (1950), también había incluido plantas arquitectónicas y dibujos de las bóvedas.

511 Schenone, De Mesa y Gisbert (1962): 37.

512 Schenone (1950). En ocasiones, Gisbert y De Mesa eran más precisos respecto de lo que entendían por Renacimiento (que en otras partes del texto aparece como Manierismo) a partir del influjo italiano de Bernardo Bitti. Esta categoría estilística los orientaba hacia conclusiones valorativas sobre la calidad de los objetos que estudiaban: "El retablo de Ancoraimes marca el triunfo del renacimiento en la escultura del Perú, así como la obra de Bitti lo hace en pintura", véase De Mesa y Gisbert (1959): 66.

carente de antecedentes bibliográficos, situación que los conducía a la necesidad de un examen primario. Gisbert realizaba una descripción muy concreta al respecto, que en su caso también invita a una reflexión sobre la posición profesional de las mujeres en el ámbito académico:[513]

> Para escribir esperaba que mis hijos salieran para estar tranquila, pero al final, siempre escribía a picotazos. No teníamos pretensiones y nos apartábamos de las teorías ya que nos enseñaron que lo perdurable era el dato. Entonces no nos dimos cuenta que estábamos dentro de una escuela positivista de la historia en la cual realizamos buena parte de nuestro trabajo, viajando y describiendo lo que veíamos. Era un trabajo mecánico pero cansador y al final caí en un colapso nervioso. El trabajo, cuatro chicos, las clases en la Universidad y la estrechez económica quebraron mi resistencia.[514]

La referencia al positivismo aparece como una consecuencia metodológica de los modos en que Gisbert y De Mesa se acercaban al patrimonio, lo registraban y lo difundían en la medida de sus posibilidades. En ese sentido, los viajes constituían una actividad central para el matrimonio, que aunaba la investigación con la docencia, ya que en muchos casos participaban los alumnos de sus cátedras de Historia de la Arquitectura y del Arte, quienes, en palabras de Carlos Mesa Gisbert "hacían planos de los edificios, las fachadas, mediciones, descolgaban los cuadros y los fotografiaban. Los medían. Vieron la necesidad de crear un organismo para llevar adelante ese trabajo, por eso el instituto".[515] Mesa Gisbert se refiere al Instituto de Investigaciones Artísticas, fundado en la Universidad Mayor de San Andrés en 1955 bajo la dirección

513 Las investigaciones de Teresa Gisbert tomaron un nuevo impulso a partir de la década de 1980 y permitieron aproximaciones novedosas entre la Historia del Arte, la Arqueología y la Etnohistoria, véase Gisbert (1980) y Rivera Casanovas (2018).
514 Arze, Barragán y Medinaceli (1998): 31.
515 Mesa Gisbert (2016).

de su padre.[516] Aunque no se ha localizado documentación oficial que aporte datos sobre la creación de la entidad ni información relativa a su funcionamiento, al menos se ha confirmado que en su seno se dictaban los cursos de Arte y Arquitectura.[517]

El antecedente de este Instituto no ha tenido repercusión dentro de la historiografía, pero da cuenta de que promover la consolidación de los estudios artísticos dentro de la Universidad fue un objetivo compartido por investigadores de varios puntos de Sudamérica, aunque no todas las iniciativas hayan tenido una planificación ni un efecto comparable a la experiencia del IAA en Buenos Aires. Además, las figuras de Gisbert y De Mesa contribuyen a pensar las expectativas de intercambio transnacional y la profesionalización de las investigaciones sobre Arte Americano. Al igual que Soria, fueron becarios de la Fundación Guggenheim, primero en 1958 y luego en 1966,[518] y en ese marco llevaron adelante la investigación y publicación de *Historia de la Pintura Cuzqueña*,[519] libro con el que concluyó la Serie impulsada por el IAA para los temas del área.

Como anunciaba Buschiazzo en el libro de Giuria sobre Paraguay: "De la arquitectura peruana estamos bien informados, así como de aspectos parciales de su escultura, pero en cambio la riquísima pintura cuzqueña espera aun al investigador serio que desentrañe su origen, su alcance, su valor".[520] Años después de este prólogo, Gisbert y De Mesa comenzaron a presentar estudios extensos en *Anales* sobre el tema del libro que apareció en 1962, como había ocurrido con Soria.[521] Pareciera, además, que existió cierta planificación desde el IAA para la

516 De Mesa (1969): 10.

517 Sin firma (1955, 5 de agosto). Tapia Claure (1966): 83, también refiere a que el Instituto impulsaba distintas actividades, aunque no brinda mayores detalles ni se ha encontrado registro hemerográfico relacionado. Es probable que el Instituto de Investigaciones Artísticas se haya disuelto para incorporarse al Instituto de Estudios Bolivianos, existente desde 1972. Universidad Mayor de San Andrés (1972).

518 John Simon Gugghenheim Memorial Foundation (s/f).

519 De Mesa y Gisbert (1962).

520 Buschiazzo (1950 c): 11.

521 Véase, en especial, De Mesa y Gisbert (1955).

publicación de *La pintura del siglo XVI en Sudamérica* e *Historia de la Pintura Cuzqueña,* en lo referente a cómo se conectaban los períodos cronológicos que abordaban ambos libros. En principio, el de Gisbert y De Mesa iba a tratar sobre "La pintura en Perú y Bolivia en los siglos XVII y XVIII", ocupando además un área geográfica mayor que la que finalmente abordó.[522]

En el texto introductorio de *Historia de la Pintura Cuzqueña,* los autores exponen la pertinencia del trabajo que presentan ante los "estudios parciales que no dan un panorama completo",[523] y ubican la importancia del libro retrotrayéndose al que los había consagrado años antes:

> (…) el cariño por los muchos cuadros que vimos esparcidos en iglesias y museos, nos llevó hace algunos años a escribir nuestro libro Holguín (…); el mismo interés nos lleva hoy a ocuparnos de la pintura cuzqueña, unos de los temas más controvertidos y más tratados del arte americano.[524]

La principal línea de análisis que trazan en esta presentación se asienta en una delimitación cronológica precisa vinculada con la existencia de la escuela cuzqueña y en la identificación de sus principales "maestros". La figura del pintor Diego Quispe Tito funciona como punto de inflexión, el cual había permitido la difusión de esta escuela desde fines del siglo XVII y a lo largo del XVIII y la transformación de una pintura

522 "He recibido el cheque No 13384 del Morgan Guaranty Trust Company of New York, por un valor de 2.500 dólares, que la Fundación Guggenheim dona a este Instituto para publicar el libro de los Sres. J. de Mesa y Teresa Gisbert de Mesa sobre 'La Pintura en Perú y Bolivia en los siglos XVII y XVIII' . En nombre del Instituto de Arte Americano y en el mío propio le doy mis más sinceras gracias por tan valiosa contribución, que permitirá dar a publicidad un trabajo valioso efectuado por dos becarios de esa Fundación, que en cierto modo viene a ser la continuación del libro que otro becario –Martín S. Soria– publicara hace años en análogas condiciones que éste", véase Buschiazzo (1962 a).

523 De Mesa y Gisbert (1962): 11. Algunos de los textos que citan los mismos autores en su libro son: Cossío del Pomar (1922); Mariátegui Oliva (1951) y Cornejo Bouroncle (1960), entre otros artículos incluidos en publicaciones periódicas.

524 De Mesa y Gisbert (1962): 11.

basada en modelos europeos en otra de carácter popular que prevaleció durante el siglo XVIII. Se advierte en la investigación el influjo de un relato evolutivo que toma como antecedentes las pinturas prehispánicas en murales y queros y, como momento clave, el aporte del jesuita Bitti, valorado como "el más grande pintor de Sud América durante el siglo XVI".[525] La sucesión de nombres que estudian como "seguidores de Bitti" concluye con Quispe Tito, a quien observan continuando el formato utilizado con Holguín: las primeras producciones, las series más relevantes, la identificación de grabados, sus últimas obras y su influencia (en discípulos e "imitadores").

A partir de allí, organizan los siguientes capítulos manteniendo el esquema de nombres, mientras que los últimos dos tienen como tema principal la iconografía de las postrimerías y el problema de la pintura popular. En esta última sección del libro los autores buscan desarmar la consideración corriente de la escuela del Cuzco como propiamente "popular", espontánea y aislada de los antecedentes que se ocupaban de registrar en los capítulos previos. ¿Cómo se originaba "lo popular" según De Mesa y Gisbert? La respuesta se articula a partir del trabajo de discípulos de los "maestros" como Quispe en una producción para exportación que no demandaba un determinado nivel de calidad, es decir, una producción en masa que podía documentarse a través de los contratos revisados desde 1704.[526] Esta discriminación tan rigurosa, centrada en los datos obtenidos de las fuentes con el propósito de cuestionar lugares comunes ligados al patrimonio americano, era similar a la posición sostenida por Ribera y Schenone respecto de las piezas de imaginería en Buenos Aires, las cuales habían sido

525 De Mesa y Gisbert (1962): 43.

526 "Es preciso hacer notar que esta producción en masa se halla comprobada con pruebas documentales a partir de 1704 (…) Mientras no se conozcan nuevos documentos habrá que considerar a los maestros arriba citados [Mauricio García, Pedro Nolasco, Felipe de Mesa, activos durante el primer tercio del siglo XVIII] como los iniciadores de la pintura popular cuzqueña, y la fecha de 1704 como la inicial de su producción", véase De Mesa y Gisbert (1962): 186.

etiquetadas como "arte popular" de ejecución indígena, o dentro del "estilo misionero" por su posible vínculo con las Misiones guaraníes.[527]

Historia de la Pintura Cuzqueña se respalda en un exhaustivo trabajo de identificación y atribución de obras, de localización de grabados como fuentes de series pictóricas –un aspecto estrechamente ligado al trabajo contemporáneo de Soria– y en la presentación de documentos. Estos aspectos se tornan visibles en la publicación a partir de la reproducción de facsímiles de firmas de artistas (provenientes de obras o de contratos),[528] gráficos relacionales **(Figura 3.6)**, croquis de ubicación de obras en templos, transcripción de fuentes documentales y crónicas, y una cuidadosa selección de láminas, en las que reiteradamente se expone el diálogo entre estampas y pinturas.[529] No obstante, el material de ilustración seleccionado por los autores tuvo que ser reducido por cuestiones de presupuesto, debido a la penosa situación de la economía nacional y particularmente al desconcierto respecto de la cotización del dólar posterior al golpe de Estado que destituyó a Arturo Frondizi en 1962, que generaba dudas sobre las posibilidades de concluir la impresión final del volumen.[530]

---

527 "Es de notar que muchas veces se interpreta la obra de arte popular como perteneciente a lo que se ha dado en llamar estilo misionero, jesuítico o jesuítico guaraní, definiciones imprecisas y equívocas. La labor del santero regional, a la que imprime un sello especial, fruto de su falta de educación técnica o de su incomprensión de las formas, no debe ser confundida con la producción indígena", véase Ribera y Schenone (1948): 80.

528 En De Mesa y Gisbert (1957) habían incluido las firmas de Gregorio Gamarra, Pedro Nolasco, Viren Nury S. J. y Diego Carpio.

529 En todos los casos y al igual que en el resto de los libros del IAA, se trataba de imágenes en blanco y negro.

530 En su carta a Allen Moe, Buschiazzo detallaba: "El libro ya está en marcha y calculo que quedará terminado en un par de meses. Por supuesto, he tenido que suprimir gran parte de las láminas que habían enviado los autores pues el precio se iba por las nubes. Es preferible dar menos grabados y sacar a la luz el libro, que creo que es de mérito y va a interesar a los estudiosos", véase Buschiazzo (1962 a).

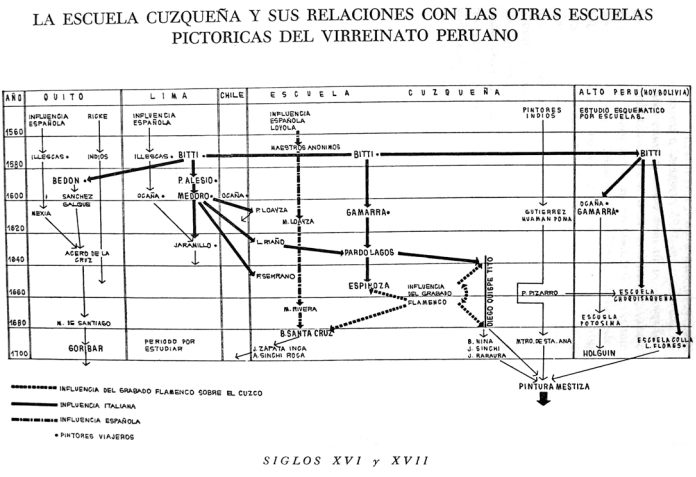


Figura 3.6: Gráfico incluido en *Historia de la Pintura Cuzqueña*, De Mesa y Gisbert (1962).

Los últimos textos de Soria y de Gisbert y De Mesa amplían otra cuestión relacionada con los vínculos de Buschiazzo con los Estados Unidos, a la que se hizo referencia en el análisis de *Bibliografía de Arte Colonial argentino*. Su interés hacia la Arquitectura Moderna, desarrollada de manera temprana en breves artículos[531] y con la publicación del libro *De la cabaña al rascacielos*,[532] pudo haber sido un punto de contacto destacado con el país del norte. Sin embargo, y en un sentido más amplio, Buschiazzo reconoció más bien en los Estados Unidos un foco de recepción de los estudios americanistas a partir del cual estos adquirían proyección internacional. Si se recuerda su inserción en la academia norteamericana a raíz del viaje de 1941, la actitud afirmativa

531 De 1935 es el artículo sobre Louis Henry Sullivan aparecido en la *Revista de Arquitectura*, "Un precursor americano del funcionalismo", véase Zimmerman (2017): 102-104.

532 Buschiazzo (1945).

del proyecto panamericanista que diseñó para su intervención lo presentaba como un portavoz de los estudios artísticos desde América del Sur, en un marcado proceso de renovación respecto de los aportes pioneros. Por estos motivos, no es posible sostener que la etapa posterior al peronismo haya constituido un cambio de época que favoreció una postura "internacionalista" y que en paralelo haya acelerado el traslado hacia otras áreas de estudio.[533] Sin ir más lejos, las publicaciones de los becarios Guggenheim que aparecieron desde 1956 no tuvieron ningún tipo de relación con la arquitectura norteamericana: en la carta dirigida a Soria relativa a la publicación de su libro, Buschiazzo recurría a palabras muy similares a las aparecidas en el famoso prólogo del libro sobre Amancio Williams: "Decididamente este año 1956 comienza bajo buenos auspicios, y sobre todo para nosotros, con libertad (…) En ese sentido la publicación de su libro y la ayuda de la Fundación Guggenheim son realmente oportunísimas".[534] En una línea interpretativa similar a la de Zimmerman, Schávelzon sostiene que la publicación del libro sobre Amancio Williams[535] resulta sintomática por tratarse de un arquitecto aristocrático con una ideología que coincidía con la sostenida por Buschiazzo,[536] lo que facilitó que se intensificaran los estudios sobre Arquitectura Moderna mientras que los de Arte Colonial continuaban con "apariciones esporádicas en libros"[537] y a través de los artículos de *Anales.* Es decir, con cierta marginalidad de acuerdo a Schávelzon.

533 Zimmerman sostiene que, a diferencia de los estudios coloniales, "su interés por lo contemporáneo parece estar relacionado con su postura americanista en sentido amplio, internacionalista, con una necesidad de mantenerse al día y, como director del IAA, constituía también un medio para brindar material actualizado a los estudiantes": Zimmerman (2017): 143. Como se ha demostrado aquí, su postura de expansión transnacional se vinculó de manera muy temprana con los estudios coloniales y la Arquitectura Contemporánea acompañó dicha iniciativa, pero no la inauguró.

534 Buschiazzo (1956 b).

535 González Capdevilla (1955).

536 Y por extensión, a la del IAA, como un espacio del antiperonismo con "claras simpatías con Estados Unidos", véase Schávelzon (2008): 275.

537 Schávelzon (2008): 275.

Desde nuestra posición, creemos que es posible que con *Historia de la Pintura Cuzqueña* de 1962 haya concluido un ciclo dentro del IAA que mantuvo un interés preferencial por la aparición de estudios monográficos especializados en un área y un período concreto. Sin embargo, no marcó una atenuación o conclusión de esta orientación temática, ya que *Anales* siguió respaldando en un sentido global, tanto desde el contenido publicado como desde su propia gráfica, el espíritu académico de los primeros números: el que la distinguía, frente a los proyectos editoriales paralelos, por su "jerarquía científica".[538] Esto no constituye un efecto del azar, sino una clara elección institucional de mantener una dirección historiográfica anclada en la publicación de mayor alcance que tenía el IAA desde su fundación.

Coincidimos en parte, entonces, con afirmaciones como las de Silvestri, Zimmerman, Ballent y Aliata[539] de que los estudios sobre el período colonial cedieron su lugar de preeminencia ante la emergencia de nuevos intereses de investigación que se centraban en la arquitectura como principal disciplina y ocupaban temporalmente los siglos XIX y XX. En parte porque no puede negarse la importancia del giro que tuvo lugar en el IAA en un contexto particular de modernización del sistema universitario a finales de 1950, que favoreció la incorporación de nuevos investigadores, la articulación con otras instituciones del ámbito de las Bellas Artes así como de otras facultades dentro de la UBA, y el acceso a subsidios. Sin embargo, ¿es correcto afirmar que, en plena vigencia de una figura como la de Schenone dentro del IAA,[540] los estudios sobre Arte Colonial perdieron importancia? ¿Podemos sugerir que, mientras los *Anales* se consolidaban como único espacio de reunión de historiadores americanistas desde Sudamérica y se proyectaban como modelo hacia otros puntos del continente,[541] el

538 El Director (1954): 1.

539 Ballent y Aliata (1990); Zimermman (2017); Silvestri (2004).

540 Recordar que fue Secretario del IAA desde su creación en 1946 hasta 1969 que ocupó su cargo Héctor Morixe.

541 Me refiero, por ejemplo, al *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* dirigido por Graziano Gasparini en la Universidad Central de Venezuela desde 1964.

Arte Colonial ya formaba parte del pasado para los intereses del IAA? ¿Cómo se explica el énfasis sostenido de mantener vigentes, durante un período tan prolongado y mientras surgían nuevas áreas de estudios, publicaciones con un perfil tan característico como los libros que se han revisado en este capítulo?

Consideramos que el IAA funcionó como un espacio dinámico y que, si bien se advierten cambios sustanciales con cierta precisión cronológica, coexistieron intereses conjuntos y estrategias institucionales de inserción en el campo académico que actuaron de forma paralela. Puede resultar tentador identificar determinados giros institucionales en momentos precisos, pero no creemos que el Arte Colonial haya ocupado un lugar secundario, por tratarse precisamente del área de estudios que implicó una etapa fundacional para la historiografía artística y para el ejercicio de la Historia del Arte como disciplina. En ese mismo sentido, resulta restringida la idea de que la recurrente filiación de Buschiazzo con los estudios sobre Arte Latinoamericano del período colonial constituye una "imagen tradicional"[542] construida sobre él y que "la figura de Buschiazzo es, sin embargo, más compleja que lo que dejan suponer sus escritos sobre Arte Colonial".[543] Al margen de la complejidad que, como se ha demostrado, involucró su figura incluso antes de dirigir el IAA, su gestión en conjunto se enfocó en el desarrollo de una perspectiva crítica que mantuvo vínculos sólidos con una línea institucional con similares objetivos en el ámbito internacional y dentro de la cual el Arte Colonial, más específicamente, el Arte Colonial Sudamericano, constituyó un objeto de estudio programático.

542 Zimmerman (2017): 16.
543 Silvestri (2004): 166.

CAPÍTULO 4

EL CICLO 1963-1970

En relación con los objetivos pautados en esta investigación –caracterizar las prácticas profesionales desarrolladas por el IAA, la definición de sus programas editoriales y su vinculación con organismos locales–, este capítulo avanza sobre los cambios suscitados dentro de la UBA luego del derrocamiento de Juan Domingo Perón, y los efectos que esto produjo en el diseño de un discurso institucional renovador por parte de Buschiazzo. Dentro del Instituto se produjo el viraje hacia un objeto de estudio paralelo al del arte del período colonial que estuvo centrado en la Arquitectura Argentina de los siglos XIX y XX, lo que poco después trajo aparejada una apertura institucional para la difusión de estos proyectos. Más precisamente, este aspecto se vincula con otra cuestión crucial no sólo para la historia del Instituto, sino para el desarrollo de la historiografía artística argentina, relacionada con el ingreso de Buschiazzo a la ANBA.

Desde esta perspectiva, es posible pensar en dos ciclos principales dentro del espacio liderado por el arquitecto: un primer momento de establecimiento en el campo académico local que, orientado en un principio al Arte Colonial americano como área prioritaria, incorporó paulatinamente nuevos temas de estudio en relación con los intereses sostenidos por el IAA durante el período 1946-1962, y un segundo ciclo iniciado en 1963 y concluido con la muerte de Buschiazzo en 1970, signado por su incorporación a la ANBA y por la articulación de las investigaciones del IAA con los proyectos de aquella entidad. No consideramos un aspecto determinante el cambio producido en la elección de los temas de trabajo, sino el giro institucional que significó la apertura hacia una entidad ubicada al margen de la Universidad y

que, como se demostró en el capítulo 2, constituyó un blanco de críticas desde *Anales* en sus comienzos, efectivo para definir la posición del IAA como un espacio especializado, científico y universitario.

4.1 Los cambios en la Universidad y el eje docencia-investigación dentro del IAA

En el prólogo del libro que reúne las conferencias dictadas por Conant durante su visita a Buenos Aires en 1947, e inspirado en el interés y la cercanía que su colega norteamericano había logrado entre los estudiantes, Buschiazzo compartía un anhelo respecto del funcionamiento de la enseñanza de la Historia de la Arquitectura en la UBA y de la necesidad de un cambio dentro de la estructura de los cursos: "¿Sería posible transformar nuestros rutinarios cursos, basados en la clase magistral y la conferencia, en algo parecido al sistema anglosajón, más preocupado por la formación de investigadores que de profesionales (…)?".[544] Esta pregunta, otro buen ejemplo del habitual uso que Buschiazzo hacía del prólogo para introducir sus reflexiones, constituye un antecedente valioso para comprender el enfoque que buscaba darle a sus cátedras y que él mismo denominó, años después, "nueva orientación de la enseñanza". En palabras del arquitecto, este cambio que le había llevado tiempo concretar,[545] había sido posible gracias a un factor histórico preciso: la Revolución Libertadora, que "permitió una renovación del plantel docente y dotó a la Universidad de mayores recursos".[546]

544 Buschiazzo (1949 b): 8.
545 "Cuando en 1941 obtuve por concurso una de las cátedras, traté de reformar el sistema, pero mis esfuerzos fueron vanos, pues tropecé con la firme oposición de las autoridades y colegas. Fruto de esos fracasados deseos de reformar el anticuado sistema son los siguientes párrafos, escritos por mí en 1949 y publicados en el prólogo a la obra de Kenneth Conant (…)", véase Buschiazzo (1964): 1.
546 Buschiazzo (1964): 2.

Evidentemente, Buschiazzo no discriminaba en su discurso entre la Universidad inmediatamente posterior al golpe de Estado y su política de "desperonización"[547] y el proceso modernizador iniciado años después y profundizado a partir de la gestión de Risieri Frondizi como Rector electo de la UBA (1957-1962).[548] Como mencionamos en el capítulo anterior respecto de su prólogo al libro de Amancio Williams, identificaba a partir de 1955 un resurgimiento de la Universidad que posibilitaría la actualización de la enseñanza, la investigación histórica y un enfoque práctico puesto en la formación de profesionales.[549] Su pronunciamiento no se encontraba aislado, sino que comulgaba con el circuito más próximo de las instituciones de los arquitectos y de otras figuras del ámbito historiográfico.[550] Del mismo modo, en instancias posteriores, declaró su posición política con vistas a lograr consenso ideológico en ciertos ámbitos intelectuales, como en el discurso de presentación dedicado a Bonifacio del Carril en la ANBA, donde rescataba su rol como Auditor Honorario del Ejército de los Andes durante la Revolución Libertadora y lo destacaba por "su pensamiento y su posición dentro del país y frente a los avances de doctrinas disolventes y antipatrióticas".[551] No obstante, y como se señaló con anterioridad, la creación del IAA en plena reestructuración de la UBA por la administración peronista motiva a evaluar con prudencia qué tan determinante resultaba el compromiso de Buschiazzo con sus ideales políticos a la

547 Buchbinder (2010): 170.

548 Prego y Romero (2010).

549 El Director (1955).

550 La Sociedad Central de Arquitectos celebraba el "brillante" accionar de las instituciones militares y le ofrecía al Presidente provisional Eduardo Lonardi el nombramiento como Presidente honorario de la institución, investidura que anteriormente le había pertenecido a Perón por tradición de los estatutos del organismo, Sociedad Central de Arquitectos (1955). La revista *Nuestra Arquitectura* presentó un editorial titulado *Nunca más*, donde su antiguo fundador, Walter Hylton Scott (1955): 26, refería entre otros puntos al carácter mediatizado que habían tenido las universidades, "convertidas en una rama más de la burocracia al servicio del despotismo", y desde el ámbito de los historiadores, la mayor resonancia quizás la haya cobrado Tulio Halperín Donghi (1955) con su artículo aparecido en *Sur*, titulado *La historiografía argentina a la hora de la libertad*.

551 Buschiazzo (1965 a).

hora de privilegiar sus intereses profesionales. En este nuevo contexto, podría pensarse que la necesidad de reafirmar su oposición al peronismo y precisar su derrocamiento como un momento de renovación, estuvo relacionada con la decisión de adecuarse a cierto *statu quo* dentro de los organismos culturales oficiales, como es el caso de las academias nacionales.[552]

El nuevo enfoque dado a sus cátedras en el período que estamos recuperando se concentraba en el lugar otorgado a la historia como una herramienta orientada a la creación arquitectónica que la integraba a otras asignaturas básicas, como las de Arquitectura y Visión, lo que ampliaba su tradicional función limitada a brindar al estudiante un marco cultural. Esta nueva modalidad involucraba la suspensión del uso del vocabulario erudito y de la exposición retórica propia de las clases exclusivamente teóricas, a la vez que favorecía el desarrollo de un método crítico por parte de los alumnos en los trabajos prácticos y seminarios. Se buscaba que pudieran articular el estudio de las obras históricas con cuestiones de urbanismo, técnicas y valores plásticos, a partir del análisis de determinados monumentos ubicados entre la Edad Media y el siglo XVII y su conexión con ejemplos actuales, mientras que en el tercer curso, cuyos contenidos incluían Arquitectura Contemporánea y argentina, se priorizaban ejemplos de la Ciudad de Buenos Aires para propiciar el trabajo *in situ*.[553]

La situación previa a estos cambios, con el formato tradicional y el predominio de las clases magistrales para la enseñanza de la Historia de la Arquitectura en la UBA, ha sido descripta de manera muy concisa por Alberto Nicolini.[554] El arquitecto refiere, por ejemplo, a prácticas docentes centradas en la explicación con el uso del pizarrón para el trazado de plantas y cortes, y del episcopio y dispositivos a color para la proyec-

552 La tensión entre el gobierno peronista y las academias culturales y científicas se profundizó a partir de la Ley número 14.007, relativa a la "Reglamentación del funcionamiento de las academias científicas" por parte del Poder Ejecutivo, donde estas pasaban a funcionar como "entidades de derecho público" y debían ajustarse al requisito de introducir una "función social" de cara a su intervención en el ámbito de la cultura. Véase Glozman (2006).
553 Buschiazzo (1964).
554 Nicolini (2007).

ción de imágenes. El plan presentado por Jorge Gazaneo para su curso de trabajos prácticos de 1956 muestra grandes variaciones respecto de aquel escenario. Dicho curso se estructuraba en dos partes: la primera consistía en la materialización por parte de los estudiantes de un "ensayo de expresión libre (fotos, maquetas, cine, etc.) que sea posición del alumno frente a la historia"[555] y la segunda planteaba como principal preocupación el diálogo con los alumnos y el diseño de clases que se articulaban con el estudio de la música y de la pintura. De este modo, el foco estaba puesto en los estudiantes, mientras que el docente era un mediador que se limitaba a conducir sus actividades.

Aunque Buschiazzo no dictaba el primer curso, sino el segundo y el tercero, trazaba una unidad de gestión como jefe del Departamento de Historia **(Figura 4.1)**,[556] que con la nueva organización de perfil progresista se hallaba mejor integrado con el resto del plan de estudios de la carrera y, teniendo a cargo el Instituto más importante de la Facultad de Arquitectura, adquiría una posición relevante. En otro documento más próximo al momento en que estaban teniendo lugar estos cambios, Buschiazzo colocaba al grupo de asignaturas como aquellas que permitían una mayor conexión entre las distintas áreas:

> En una cátedra de historia bien dictada hacen su aparición por igual los sistemas modulares, el hormigón pretensado, las libertades barrocas (…) Esto nos lleva a hablar del valor humanístico de la historia de la arquitectura por ser la asignatura que da jerarquía universitaria a la carrera.[557]

555 FAU (1956).

556 Como señala en el informe citado, a partir de los concursos sustanciados desde 1955 accedió a la titularidad de la cátedra de Historia III e instrumentó los cambios mencionados desde el año 1956, lo que determinó la organización del Departamento de Historia a su cargo, véase Buschiazzo (1964). La creación de departamentos dentro de las universidades nacionales, en torno de los cuales se planeaba nuclear las tareas de docencia e investigación, tuvo un particular impulso en la FFyL y, en el caso del de Sociología, sirvió de base para la creación de la primera carrera de dicha disciplina en el país. Esta organización institucional permitió la emergencia de la figura del "especialista" que comulgaba con el proceso de modernización sostenido por la reforma, véase Neiburg (1998): 233.

557 Buschiazzo (1956 d): s/p.

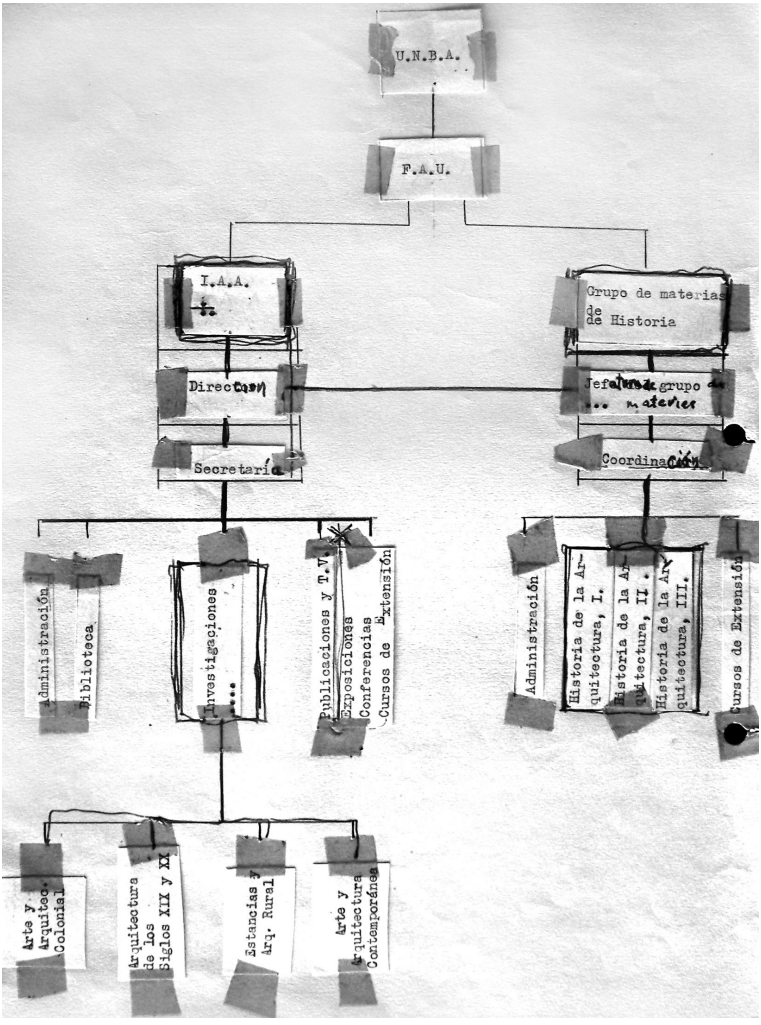


Figura 4.1: Organigrama del IAA incluido en Buschiazzo (1963). El gráfico integra el borrador del informe del IAA, y presenta información relativa a la áreas de acción involucradas, como las cátedras y los equipos de investigación, a la vez que define los temas de trabajo privilegiados: Arte y Arquitectura Colonial, Arquitectura de los Siglos XIX y XX, Estancias y Arquitectura Rural y Arte y Arquitectura Contemporánea.

Al mismo tiempo, ubicaba al IAA como el centro que conectaba la cátedra con el taller (las comisiones de trabajos prácticos) a partir de la organización de mesas redondas y coloquios de discusión. El nuevo estatuto de la UBA, aprobado por la Asamblea Universitaria en octubre de 1958, destacaba precisamente el ejercicio de las cátedras como núcleos de investigación en lugar de unidades de desarrollo de las tareas docentes, y apostaba por un "colectivo académico altamente profesionalizado, como requisito básico de su efectividad".[558]

De acuerdo con la información que brindan los planes de estudio, con mayor precisión desde 1958, la asignatura Historia de la Arquitectura y del Arte I tenía como profesor a cargo de la cátedra a Héctor Morixe y como profesores interinos adjuntos a Héctor Schenone y Alberto Nicolini. Desde 1963, Schenone se convirtió en profesor titular interino. En Historia II y III, Buschiazzo era docente titular regular y los adjuntos, respectivamente, Jorge Meoli, Mabel Scarone y Ricardo Braun Menéndez, Jorge Gazaneo y Miguel Asencio. De forma paulatina, en la década de 1960 ingresaron jóvenes profesionales que se incorporaron al IAA como docentes auxiliares o asistentes de investigación: José María Peña, José Xavier Martini, Rodolfo Berbery, Juan Genoud, Marcelo Trabucco, Ramón Etchart, Félix Buschiazzo, Horacio Pando, Alberto de Paula, Federico Ortiz, Rafael Iglesia, Alfonso Corona Martínez, Juan Pablo Bonta, Juan Carlos Arias y Susana Lafuente.[559] El Director destacaba la labor del cuerpo de profesores y discriminaba entre el profesional dedicado a la investigación histórica y el investigador en su papel docente: "Una cosa es la erudición y la especialización en historia de la arquitectura, y otra es saber utilizar a la historia como una de las herramientas eficaces para preparar futuros arquitectos creadores".[560] Este mismo aspecto, dentro del proyecto global de enseñanza que involucró la renovación de la universidad, ponía en similares palabras el Rector Frondizi: "(...) el trabajo permanente y continuado de profesores

558 Prego y Romero (2010): 144.
559 Pando (1996-1997): 148.
560 Buschiazzo (1964): 4.

y estudiantes –único procedimiento realmente universitario– exige la dedicación de ambos en un grado que antes no existía".[561]

El énfasis en estas cuestiones y en la formación alcanzada por el personal docente,[562] coincide con otro de los pilares que sostuvo la universidad argentina avanzada la década de 1950, centrado en la innovación del cuerpo de profesores y en el inicio de los concursos que hicieron efectiva la renovación generacional.[563] En este caso puntual, el de la Historia del Arte y de la Arquitectura, se trataba de la emergencia de un grupo de profesionales que, incorporados a la docencia universitaria, podían desarrollar actividades de investigación de forma paralela y consolidar un campo de acción que había tenido una primera institucionalización con la apertura del IAA en 1946.

De forma gradual, se había logrado reunir al interior del IAA un equipo docente completamente rentado, se trataba del único departamento de la Facultad que iniciados los años sesenta contaba con el total de sus profesores concursados: seis profesores adjuntos y asociados, cuatro jefes de trabajos prácticos y dos ayudantes graduados.[564] En comparación con la primera organización del IAA, donde los únicos investigadores eran Buschiazzo y Schenone, y con las limitaciones estructurales que evidenciaba el informe del año 1953 reproducido en el capítulo 2, se advierte un cambio sustancial en este nuevo contexto respecto del binomio docencia-investigación. Aunque con anterioridad había tenido lugar la inclusión de temas de Arquitectura Argentina y americana dentro de los programas con un avance paralelo de estos

561 UBA (1959): 4-5.

562 Docentes que, habiéndose formado en sus cátedras, extendían sus conocimientos hacia otros ámbitos académicos: en el informe citado, Buschiazzo explicaba tres casos concretos: los concursos ganados por Gazaneo como profesor titular en la Universidad de La Plata y por Nicolini en la Universidad de Tucumán; la organización de la cátedra de Arquitectura de la carrera de Ingeniería en la UBA por un grupo constituido por docentes del IAA (Gazaneo, Trabucco, Buschiazzo hijo, Etchart y José Tarica) y la invitación realizada a Rafael Iglesia por la Universidad Nacional de Córdoba para dictar cursos especiales sobre enseñanza de la Historia de la Arquitectura, véase Buschiazzo (1964): 7-8.

563 Buchbinder (2010).

564 Buschiazzo (1964): 7.

contenidos en las publicaciones de Buschiazzo,[565] no se había dado un desarrollo de proyectos grupales que involucrasen distintas líneas de trabajo, actividades realizadas en simultáneo por un grupo de investigadores, y proyectos editoriales consolidados. Es decir que, desde ese momento, los contenidos del plan de estudio tenían un correlato con los proyectos que desarrollaba el IAA y, respecto de la profesionalización de sus miembros y el acceso a una remuneración económica para las actividades de investigación, el establecimiento completo de los cargos rentados marcaría un cambio decisivo en el esquema del IAA, así como la obtención de becas por parte del personal docente.[566]

Otro punto relevante sobre este contexto universitario, concierne a la centralidad que pasaron a adquirir los estudios sociales y humanísticos, en particular en la FFyL: en 1957 se crearon las carreras de Psicología y Sociología,[567] se formalizó la carrera de Ciencias de la Educación que reemplazaba a la de Pedagogía, y en 1958 se abrió la carrera de Ciencias Antropológicas.[568] En este escenario de amplio fortalecimiento de la Facultad, es necesario mencionar el acceso de Julio Payró como Director interino del IHA[569] en 1956, quien siete años más tarde propició la creación de la carrera de Historia de las Artes; antecedente que suele excluirse del estudio de las carreras que constituyeron "la vanguardia modernizadora en la Facultad de Filosofía y Letras (…)".[570]

---

565 Respecto de la apertura de la cátedra de Historia III en 1954 y en ocasiones anteriores en los planes elaborados por Buschiazzo, véase capítulo 1.

566 Schenone había recibido una beca del Fondo Nacional de las Artes en 1962 para sus investigaciones en Perú, y otra en 1964 para trabajar en el Norte argentino junto a Miguel Asencio y Rafael Iglesia. Miguel Asencio y José Xavier Martini tuvieron una beca para graduados otorgada por la UBA para los períodos 1962 y 1964, respectivamente, y Gazaneo y Scarone recibieron la beca Rockefeller para pasar seis meses en Estados Unidos durante el año 1964 respectivamente, véase Buschiazzo (1964): 23. Alberto de Paula indica que, hacia 1964, el IAA contaba con tres investigadores rentados por la Facultad, dos por CONICET y cuatro por el INTA. Véase, De Paula (1996-1997): 27.

567 La carrera de Sociología pasó a integrar la Facultad de Ciencias Sociales creada en el año 1988, mientras que la de Psicología tuvo su propia facultad desde 1985.

568 Buchbinder (2010).

569 En adelante, IHA.

570 Blois (2008): 5.

Resulta pertinente pensar los cambios acaecidos en el IAA durante este período siguiendo las ideas de Alejandro Blanco, en relación con la transformación de las Ciencias Sociales que tuvo lugar desde la segunda posguerra y que consistió, entre otros puntos, en acortar la distancia con las Ciencias Exactas al propiciar el desarrollo de técnicas precisas para el análisis de las sociedades a partir de la recolección y el refinamiento de datos cuantitativos, y en fortalecer los estudios de carácter interdisciplinario.[571] Como explica el autor, este avance del área estuvo acompañado por organismos internacionales que impulsaron la formación de especialistas para el estudio empírico de los países en vías de desarrollo, como la UNESCO, la Unión Panamericana, la Fundación Ford que financió el Departamento de Sociología de la UBA, y la Fundación Rockefeller que, para nuestro caso concreto, otorgó becas a los investigadores Gazaneo y Scarone. En este marco, el IAA precisó sus intereses de estudio y sus metodologías de investigación desde un conocimiento muy lúcido del nuevo perfilamiento de las disciplinas académicas y se valió de fondos provenientes de entidades externas para determinadas investigaciones, como el CONICET (creado en el año 1958),[572] el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (creado en el año 1956) y la Municipalidad de Buenos Aires a través de la gestión de su intendente, el arquitecto Alberto Prebisch, entre los años 1962 y 1963.

Como puede observarse en un informe fechado apenas un mes antes de su deceso, donde presentaba dos proyectos a realizarse en el IAA para los cuales solicitaba fondos de la UBA,[573] Buschiazzo requería investigadores especializados en Economía y Sociología y licenciados en Educación o en áreas similares, argumentando que "se piensa que es una tarea específicamente universitaria y que requiere la colaboración de la Facultad de Arquitectura y la de Filosofía y Letras".[574] Junto a

571 Blanco (2006).

572 Cuyo antecedente era el CNICyT establecido en el año 1951.

573 Uno de los proyectos estaba relacionado con un estudio de conservación urbana de la Avenida de Mayo y otro con el desarrollo de la arquitectura pública escolar.

574 Buschiazzo (1970).

la intención de estimular este tipo de cruces disciplinares, el intercambio interfacultades tuvo una importancia activa en el giro que estaba dando el IAA hacia los temas de Arquitectura Argentina. Como factor externo, el nuevo estatuto instrumentado en la UBA sobre la reglamentación de sus institutos, orientado a regular las funciones y objetivos de espacios que debían asegurar la colaboración interdisciplinaria,[575] motivó un balance institucional que a su vez le permitió a Buschiazzo precisar un área de trabajo para el IAA:

> [El IAA] Está dividido en cuatro secciones, a saber: arte precolombino, Arte Colonial, arte contemporáneo y estética general. En realidad, y como consecuencia de lo que la práctica ha aconsejado, se ha puesto el énfasis en los períodos colonial y republicano, dejando a un lado el arte indígena, puesto que la Universidad cuenta con un Instituto de Arqueología y Museo Etnográfico que cubre perfectamente ese campo. Sólo se estudia el arte precolombino en cuanto pueda interesar por sus conexiones con lo colonial, evitando así la superposición o duplicación de investigaciones dentro de la Universidad. Por idénticas razones, y de acuerdo con una especie de convenio con el profesor Julio E. Payró, que dirige el Instituto de Historia del Arte, en lo referente al arte argentino se acentúa la labor en la parte arquitectónica, dejando libradas la pintura y escultura al citado organismo.[576]

La noticia sobre el entendimiento con Payró, que, como se señaló, dirigía el IHA en la FFyL, resulta relevante porque, aunque en materia de infraestructura, formación de profesionales y tradición editorial este espacio mantenía profundas diferencias con el IAA, sugiere la conformación de un mapa de saberes que comenzaba a configurarse al interior de las instituciones académicas. No obstante, aunque el Director no lo aclaraba en el texto del 1962 pero sí, de manera breve, en el prólogo

575 UBA (1961).
576 Buschiazzo (1962): 319.

de *La arquitectura del estado de Buenos Aires*,[577] el interés de IAA por la Arquitectura Argentina tuvo origen en una investigación individual de Horacio Pando sobre el mismo tema de investigación que fue financiado por una beca del Fondo Nacional de las Artes bajo la dirección de Buschiazzo.[578] Esto habría motivado, de acuerdo con Pando, la organización de un grupo de estudios especializados, la obtención de un subsidio de CONICET gracias a la gestión de Ricardo Braun Menéndez (su hermano, el médico Eduardo Braun Menéndez, fue uno de los impulsores de la creación del organismo), y un espacio alternativo para estas tareas en una oficina también facilitada por Ricardo Braun Menéndez.[579] **(Figura 4.2)**.

Figura 4.2: Texto central de la nota: "El Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, dependiente de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos Aires, ha inaugurado recientemente una sección de Arquitectura Argentina del siglo XIX, dirigida por los arquitectos Mario J. Buschiazzo y Jorge R. Braun Menéndez. Su finalidad es la realización de un estudio del arte de la construcción en todo el país durante el período de los últimos cien años, del cual todavía quedan muchos testimonios no obstante del acelerado proceso de crecimiento de nuestras ciudades. La primera parte del siglo que será investigado y documentado abarca desde 1850 hasta 1880, y en ella trabaja, con la dirección del arquitecto Horacio Pando, un equipo de técnicos que ya organizó el material acumulado en el instituto, consistente en publicaciones, fotografías, films, planos, mapas y datos generales, en archivos que se enriquecen continuamente y serán la base para una próxima publicación sobre el tema. La tarea se ha iniciado con la colaboración de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo y con el apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, que ha otorgado un subsidio. El Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas proyecta, además, un estudio total sobre la Arquitectura Argentina, que comprende también la época colonial". Fuente: *La Prensa* (29 de enero de 1961), *Historia de la Arquitectura Argentina, sección segunda.*

577 Buschiazzo, Braun Menéndez y Pando (1965).

578 De acuerdo a Pando, esta beca le fue otorgada en 1958, Pando (1996-1997). Dicho año, como referencia para del ingreso de estas investigaciones dentro del IAA, también es mencionado por Gazaneo (1970).

579 Pando (1996-1997). El volumen de material y equipamiento reunidos a propósito de las investigaciones desarrolladas en el período, ocasionó el traslado hacia otras sedes de trabajo, además de la que oficialmente ocupaba el IAA en la calle Alsina 673 (actual Fondo Nacional de las Artes). La que prestó Braun Menéndez se encontraba en la calle Talcahuano 867 (8.° piso) y luego se habilitó otra en Uruguay 1220 (2.° piso).

SECCION SEGUNDA — LA PRENSA — BUENOS AIRES, 29 DE ENERO DE 1961

LA PLAZA DE MAYO, el Teatro Colón y la Recova en 1875. Fotografía del archivo gráfico del instituto

MARIO J. BUSCHIAZZO, director del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, aparece de pie en el centro de la fotografía, con Horacio Pando, explicando las características de las piezas que se conservan en el museo del instituto. En último plano, se ve, a la derecha, una talla en madera del siglo XVII. En las vitrinas centrales se exhibe alfarería diaguita y peruana y, en la de la izquierda, "Cristo de la Columna", talla de la escuela de Valladolid del siglo XVII

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ARGENTINA

Fotografías de "La Prensa"

EL Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, dependiente de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos Aires, ha inaugurado recientemente una sección de arquitectura argentina del siglo XIX, dirigida por los arquitectos Mario J. Buschiazzo y Jorge R. Braun Menéndez. Su finalidad es la realización de un estudio del arte de la construcción en todo el país durante el período de los últimos cien años, del cual todavía quedan muchos testimonios, no obstante el acelerado proceso de crecimiento de nuestras ciudades. La primera parte del siglo que será investigado y documentado abarca desde 1850 hasta 1880, y en ella trabaja, con la dirección del arquitecto Horacio Pando, un equipo de técnicos que ya organizó el material acumulado en el instituto, consistente en publicaciones, fotografías, *films*, planos, mapas y datos generales, en archivos que se enriquecen continuamente y serán la base para una próxima publicación sobre el tema. La tarea se ha iniciado con la colaboración de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo y con el apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, que ha otorgado un subsidio. El Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas proyecta, además, un estudio total sobre la arquitectura argentina, que comprende también la época colonial.

DE IZQUIERDA a derecha; Rodolfo Jorge Berbery, Juan Genoud y José María Peña (hijo), integrantes del equipo que investiga la construcción y proyección de edificios de la capital federal. A la izquierda, mapa del registro de los censos de edificación desde 1850 hasta 1950

CONSULTANDO EL FICHERO que contiene datos de las calles y su nomenclatura. De izquierda a derecha, Juan Carlos Arias, Susana A. de la Fuente y Horacio Pando

MUELLE DE PASAJEROS del puerto de Buenos Aires, en 1860. En el centro, en último plano, edificio de la Capitanía General Marítima

DOS TECNICOS HACIENDO UN RELEVAMIENTO en una antigua residencia de la calle México 1330, construída en 1870

LA CALLE SAN MARTIN, frente a la Catedral, en 1866. Fotografía que se conserva en el archivo destinado al estudio de la arquitectura

303 DOCUMENTAL
La excepcional lapicera a bolilla que con su tinta Documental 303 conquistó la preferencia universal
Packard Ralph Menzel S.A.

Figura 4.2

Del mismo modo, la postulación del siglo XIX como un objeto de estudio que se encontraba postergado, suponía la idea de "rescate" del pasado desde la misma mirada que emergía en la primera etapa del IAA respecto del patrimonio artístico sudamericano: "El siglo XIX ha sido totalmente olvidado o ignorado. Expresiones típicamente como la "estancia" o la casa-quinta jamás fueron abordadas por los estudiosos".[580] Sin embargo, asomaban ahora preocupaciones diferentes del enfoque riguroso y documental que había recaído sobre el arte del período colonial y que se enlazaba, en este caso, con el trasfondo económico-social relacionado al desarrollo de la arquitectura: "Cuando la clasificación y estudio del vasto material recogido haya llegado a un cierto grado de madurez vendrá la etapa sociológica complementaria, es decir, insertar la documentación reunida en el proceso de nuestra evolución social (…)".[581]

Como se indicó, el IAA no contaba con presupuesto propio y dependía de los recursos otorgados a la facultad, los cuales resultaban exiguos para los propósitos de la entidad. Por este motivo, el crecimiento académico dependía exclusivamente de la obtención de fondos de origen externo. El equipo dedicado al estudio de la Arquitectura Argentina de los siglos XIX y XX se conformó en el año 1962 con Buschiazzo como Director y la participación de Braun Menéndez, Peña, Martini y Lafuente, y obtuvo para su funcionamiento un subsidio anual de $300 000 del CONICET.[582] La tarea principal consistía en un ambicioso registro fotográfico y documental de "todas las casas del siglo XIX de la Ciudad de Buenos Aires",[583] para lo cual dividían la ciudad en cuadrículas con el fin de completar el censo manzana por manzana, poniendo el mayor énfasis en la parte sur de la ciudad y en barrios como

580 Buschiazzo (1962): 320.
581 Buschiazzo (1962): 321.
582 Buschiazzo (1964). Aunque Buschiazzo otorga una fecha precisa para la organización de estos grupos de trabajo, desde fines de la década de 1950 se habían comenzado a trabajar estos temas, y en 1961 una nota de *La Prensa* –Sin firma (1961, 29 de enero)– comentaba las actividades que se realizaban en el IAA, por lo que el año 1962 resulta inexacto y del mismo modo, los integrantes que se indican en dicho informe son distintos a los que se mencionan en el prólogo a *Arquitectura del Estado de Buenos Aires*, donde también participaba Horacio Pando como "jefe ejecutivo".
583 Buschiazzo (1964): 12.

San Telmo y Montserrat.[584] Los resultados materiales de este proyecto se expresaron en 3000 fichas de edificios, 1000 fichas de arquitectos y artesanos, 4300 negativos fotográficos blanco y negro, 640 en color y 7000 copias provenientes de otros reservorios, como las colecciones ubicadas en el AGN.[585]

La investigación dedicada a las estancias superó el límite de la Ciudad de Buenos Aires y extendió la exploración hacia otras provincias argentinas, por lo que era clave el apoyo económico, en este caso otorgado por el Instituto Nacional de la Tecnología Agropecuaria,[586] con un subsidio de $748 000 anuales. El equipo, integrado por Gazaneo, Scarone, Braun Menéndez, Alfredo Sartorio, Ricardo Alexander y Virgilio Rosatti como fotógrafo,[587] logró relevar 137 estancias en las provincias de Buenos Aires, Santa Cruz, Tierra del Fuego, Tucumán y Salta, y conformó un corpus heterogéneo entre el que se incluía, por ejemplo, el registro oral, con "cuatro cintas magnetográficas grabando conversaciones con paisanos y gauchos".[588] A pesar de los grandes avances realizados, este proyecto tuvo que sortear inconvenientes propios de su contexto inmediato, en relación con la devaluación monetaria de aquellos años, y otros de orden burocrático, como la ausencia total de ingresos durante el año 1963 a raíz de una reforma por la cual los fondos otorgados a institutos de la UBA debían ser administrados por la misma universidad y no podían ser directamente adjudicados al IAA. Los propios integrantes debieron absorber los viáticos y reducir el estudio de ciertas zonas, como el caso de la Patagonia, motivo por el cual quedaron sin visitar las provincias de Río Negro, Chubut y Neuquén.[589]

---

584 Peña (2014).

585 Buschiazzo (1964).

586 Aunque Buschiazzo lo menciona de ese modo en su informe, en ese entonces se lo denominaba Comisión Administradora del Fondo de Promoción de la Tecnología Agropecuaria (CAFPTA).

587 Otro documento contiene los nombres de las arquitectas Lucía Elda Santalla y Catalina Sauer de van der Elst como participantes de dicho grupo en calidad de ayudantes de primera. En el mismo documento se señala a Juan Carlos Arias como miembro del equipo de Arquitectura del XIX en el cargo de Jefe de trabajos prácticos, véase IAA (s/f a).

588 Buschiazzo (1964): 14.

589 IAA (s/f b).

De Paula y Pando, quienes se ocuparon de revisar el período iniciado en el IAA desde fines de los años cincuenta y aportaron a la vez sus propios testimonios como protagonistas de dicho período, coinciden en la importancia dada a la formación de recursos humanos por parte de Buschiazzo y a su rotundo aporte en la definición de "un perfil profesional desconocido en ese momento en el país, el del investigador de la Historia del Arte y la arquitectura".[590] Este aspecto, relacionado con la consolidación del ejercicio de la disciplina histórico-artística por parte de actores especializados, debería completarse con una idea adicional: el influjo de los contextos políticos dentro del aparato universitario y el firme acomodamiento de Buschiazzo a condiciones estructurales que le permitían avanzar con sus propios proyectos. Como se ha comprobado, sus ideas relativas al eje docencia-investigación, relacionadas con su temprana inserción en la academia norteamericana, resultaron anteriores a los principios reformistas y, una vez que estos fueron planteados de manera oficial, se volvieron permeables a los propósitos de su Instituto. Esto habilitó el desarrollo de proyectos sobre temas que no habían sido abordados hasta ese momento en el país y, a su vez, permitió la conformación de un corpus documental[591] y el desarrollo de bibliografía surgida de su impulso editorial. Por estos motivos resulta llamativa la ausencia del IAA en las historias de la Universidad de Buenos Aires, y más aún la poca relevancia otorgada en ellas a Buschiazzo como parte del proceso modernizador ocurrido entre las décadas de 1950 y 1960.

4.2 Buschiazzo en el campo historiográfico durante los años sesenta

A partir de la creación del IAA y del afianzamiento de un espacio especializado, Buschiazzo alcanzó una consagración que le permitió propa-

590 Pando (1996-1997): 146.

591 En gran parte desaparecido a raíz de las intervenciones que sufrió el IAA desde los años setenta, véase Pando (1996-1997): 151.

gar su experiencia dentro de la UBA hacia otros ámbitos y recibir distinciones algo postergadas, como es el caso de las academias argentinas. Ya desde los años cincuenta había recibido importantes reconocimientos, como el doctorado *Honoris causa* de la Universidad Autónoma de México que le fuera entregado en el mismo año que a su colega y amigo Toussaint,[592] la participación como "arquitecto consultor" en la recuperación del área histórica de San Juan de Puerto Rico,[593] y sucesivas invitaciones de universidades norteamericanas como *visiting professor*. Aun antes de la obtención de la Beca Rockefeller,[594] localizamos un fluido intercambio con instituciones culturales del país del norte, que había surgido en su primera visita a los Estados Unidos en 1941. Luego, en 1950, fue invitado a Washington por la Biblioteca del Congreso, en 1954, por el Metropolitan Museum de Nueva York, y en 1959, por la Universidad de Georgia.[595]

Aquellos reconocimientos residían en valoraciones individuales sobre el arquitecto argentino y eran en gran parte un efecto de la autopromoción que él había propiciado de cara al espíritu panamericanista que sostuvo desde los años cuarenta. Mientras tanto, dentro del ámbito sudamericano, el IAA en su conjunto tuvo más impacto como experiencia institucional que la figura de Buschiazzo por sí misma. Notemos, por ejemplo, que los investigadores bolivianos De Mesa y Gisbert encontraron allí un espacio privilegiado para difundir sus trabajos y construyeron una relación cercana con Schenone, mientras que su vínculo con

592 En su currículum figura el año 1952, aunque el correcto es 1953, véase UNAM (2105): 33.

593 En el archivo de la familia Buschiazzo existe un documento relativo a este proyecto, titulado *Nómina de los Monumentos Históricos de Puerto Rico*, firmado por Buschiazzo como "arquitecto consultor" en febrero de 1955, véase Buschiazzo (1955 a).

594 En su currículum figura como Beca Rockefeller "para investigar en las Universidades de Ann Arbor, Michigan y Austin, Texas, abril-mayo de 1960", véase Buschiazzo (s/f).

595 Esta información era la que brindaba Buschiazzo al Servicio de Inmigración de los Estados Unidos en 1960 luego de recibir la invitación para convertirse en ciudadano norteamericano, véase Buschiazzo (1960). Debido a que su hija Gloria se había trasladado a dicho país con su familia de manera permanente, el interés de Buschiazzo superó el plano estrictamente profesional.

Buschiazzo tuvo una importancia menor. Los casos más resonantes que acompañan esta idea sobre la trascendencia del Instituto en el sur del continente refieren a Colombia y Venezuela. Como indicaba Buschiazzo en un informe,[596] los colegas interesados en formalizar el área de estudios en espacios especializados para tal fin, colocaban al IAA como una experiencia regional inmediata: "gracias a la difusión de la obra realizada por el Instituto, en estos momentos se han creado y están funcionando nueve organismos similares en Hispano-América (1 en México, 1 en Venezuela, 1 en Bolivia, 5 en Colombia, 1 en Uruguay (…)."[597]

La afirmación tan optimista de Buschiazzo perdía de vista las vicisitudes que impidieron la organización efectiva de estos espacios de manera uniforme: el Instituto de la Universidad Javeriana se estableció en el año 1963 y editó desde 1967 la revista *Apuntes*, con una perspectiva patrimonial y enfocada durante sus primeros números a estudios de caso,[598] en la Universidad de los Andes se creó el Centro de Investigaciones Estéticas, aunque al momento desconocemos que hayan existido publicaciones oficiales, y en la Universidad Nacional de Colombia recién 15 años más tarde se fundó un Instituto de Investigaciones Estéticas, que desde la década de 1990 editó la revista *Ensayos*.[599] Sin embargo, resulta significativo el hecho de que su acción en Colombia continuaba de alguna manera la de Angulo Íñiguez, cuando incitó a la creación de un Laboratorio de Arte en México, y la de Toussaint en Buenos Aires durante el II Congreso Internacional de Historia de América de 1937, que sentó las bases para un proyecto que Buschiazzo pudo consolidar años después. El relato sobre dicha experiencia de los intelectuales que lo recibieron en Colombia en marzo de 1963, confirma esa dirección:

---

596 En el apartado *Proyección de la obra cultural del Instituto hacia el extranjero*.
597 Buschiazzo (1963).
598 La afirmación de que "El Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Javeriana ha editado el primer número de sus Anales, en un todo similares a los nuestros" no ha sido comprobada por no haber accedido a dicho ejemplar ni haber localizado referencias más precisas en la bibliografía especializada.
599 Londoño Niño (2014); Bermúdez (2018).

> Buschiazzo llegaba al país precedido de la fama que suele acompañar a las personas que, por sus conocimientos e interpretaciones históricas, habían trascendido ampliamente las fronteras argentinas. Para muchas personas su nombre de encontraba íntimamente vinculado a los profesores españoles Don Diego Angulo Iñiguez y Don Enrique Marco Dorta (…) Su principal obra la constituía la creación, dentro de la Universidad de Buenos Aires, de un Instituto de Investigaciones Históricas y Estéticas, con casi diez años de actividades [sic] organismo con el cual pudo encauzar los intereses y esfuerzos de muchos otros investigadores locales, además de continuar las labores similares de su predecesores Martín Noel y otros.
>
> Con la presencia de los arquitectos Gabriel Uribe Céspedes (†), German Tellez Castañeda, Hans Rother, Helga Mora de Corradine y Alberto Corradine Angulo, y los Profesores Francisco Gil [Tovar] y Carlos Arbeláez (†), el profesor Mario Buschiazzo expuso su iniciativa de conformar en cada universidad un Instituto de Investigaciones Estéticas, análogo al creado por el o similar al existente en la Universidad Autonomía de México (…).[600]

El caso de Venezuela, también mencionado por Buschiazzo en su currículum en la sección *Organización de entidades culturales e institutos*, tuvo que ver con la creación del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela, en funcionamiento desde el mes de enero del año 1963 y bajo la dirección del arquitecto Graziano Gasparini (1924-2019), otra figura relevante que contribuyó desde Sudamérica al estudio documental de la arquitectura del período colonial de su país y al debate historiográfico a través de sus producciones escritas.[601]

600 Corradine Angulo (1998): 325-326. El viaje anterior de Buschiazzo a Colombia se produjo en 1958, véase Londoño Niño (2014)
601 Gutiérrez (2004).

El plan inicial de este centro, elaborado unos años antes, tenía como protagonistas a Gasparini y a los arquitectos Carlos Raúl Villanueva y Juan Pedro Posani, y la resolución relativa a su creación reclamaba, entre otros puntos, la aparición de una publicación institucional, titulada *Anales*, con el fin de divulgar, en el país y en el extranjero, las investigaciones realizadas dentro y fuera de Venezuela.[602] La referencia a los antecedentes de México y Buenos Aires resulta bastante clara y, aunque este centro no contó con una sede donde formalizar sus funciones,[603] sostuvo la aparición anual de una serie de boletines que recuperaban en varios sentidos la línea editorial presente en los *Anales* porteños.

En lo que hace al *Boletín* venezolano, su puesta en página difiere del estilo editorial de *Anales*, sin variaciones desde 1948, y presenta un diseño más moderno tanto en su portada como en la organización interna de los textos. El material gráfico cuenta con una presentación cuidada de planos, ilustraciones y fotografías (reproducidas en gran tamaño) que se articulan con el texto, y no necesariamente aparecen al final de cada artículo, aunque esto no constituyó una práctica homogénea aplicable a todos los ejemplares.

Si nos detenemos en el primer número, observamos la presencia de muchos autores que se encontraban vinculados con la revista del IAA, entre ellos, Harth-Terré, Kubler y Santiago Sebastián presentaron artículos completos, y otros como Angulo Íñiguez, Gisbert, De Mesa, y el mismo Buschiazzo participaron de la Encuesta sobre la significación de la arquitectura barroca hispanoamericana,[604] que buscaba divulgar el conocimiento recíproco de las opiniones y juicios críticos entre los historiadores de la arquitectura y se organizaba en torno a un total de diez preguntas, entre ellas: ¿Cuáles son las razones conceptuales que diferencian el barroco americano del europeo? o ¿Qué opina del término "arquitectura mestiza"? Las respuestas continuaban en su gran

602 Lameda Luna (2014).

603 De acuerdo a Lameda Luna, el Centro "subsiste desde 1963 hasta 1997 como una suerte de 'institución abstracta' pues nunca cuenta con un ambiente fijo donde albergar sus funciones", véase Lameda Luna (2014): 48.

604 Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas (1964): 9-42. Véase también García y Penhos (2016).

mayoría interpretaciones precedentes cercanas a las nociones de mezcla, fusión, hibridación o simbiosis de "productos culturales".[605] Otras, en cambio, discutían firmemente la subsistencia de ciertos conceptos, por ejemplo, la de Kubler respecto de lo "mestizo", que lo consideraba un término de origen racista y sin relación objetiva con el estudio de las obras. Kubler desarrolló esta cuestión en un artículo aparecido en el mismo ejemplar del *Boletín* dedicado al urbanismo en América colonial, en el que brindaba una explicación más detallada de su postura: "debe notarse que el término mismo es abusivo y restrictivo (…) presupone una fusión de los temas indígenas y europeos en tanto que un análisis más cuidadoso sólo advertiría la reelaboración provincial de temas europeos".[606] En contraste, Harth-Terré reivindicaba la expresión "mestizo" desde una posición romántica y bastante imprecisa, en relación con el surgimiento de un hombre en un ambiente nuevo, quien reactivaba sus "potencias telúricas" como consecuencia de la "evolución histórica". Un planteo, por cierto, emparentado con los supuestos de Guido desde décadas anteriores.[607]

Dentro de la encuesta, Arbeláez Camacho adhería específicamente a la posición de Harth-Terré y a su reivindicación dada a conocer años antes en el texto *Carta mestiza*,[608] en el que rebatía las ideas de Kubler. Este cuestionario activaba, entonces, un espacio de encuentros y tensiones apto para exponer la situación de la historiografía latinoamericana contemporánea a partir de la reunión de un elenco internacional de especialistas, punto en el que se acoplaba de manera significativa con los propósitos de *Anales* y configuraba un espacio análogo dentro de la universidad caraqueña. Sin embargo, carecía de secciones fijas como las de *Notas bibliográficas* y *Relaciones documentales*, por lo que todo el espesor crítico recaía en los propios artículos, preocupa-

605 Ese es el binomio que plantean Gisbert y De Mesa, mientras que otros autores se refieren a "aportes" o "elementos".

606 Kubler (1964): 83. El autor volvió sobre estos temas dos años más tarde con su trabajo *Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas medievales y clásicas*, Kubler (1966).

607 Guido (1938).

608 Harth-Terré (1962).

dos por la construcción o discusión de conceptos aplicables al estudio de la Arquitectura Colonial y que tendrían como autor protagónico a Gasparini, quien en esos años se encontraba particularmente orientado hacia esas temáticas.[609] Del mismo modo, resulta notorio el lugar menor que ocupaba la reproducción de documentos en el *Boletín*, y la tendencia al formato ensayístico de algunos de sus artículos, lo que plantea otro contraste respecto de *Anales*, donde la transcripción documental era indicador de una metodología rigurosa.

Aunque en el capítulo anterior recuperamos la posición de Buschiazzo sobre las ideas de fusión y mestizaje aplicadas al arte americano, para la encuesta que se observa optaba por elaborar una respuesta neutral, ni demasiado celebratoria ni indiferente a la actualidad del término y donde sólo lo hallaba apropiado como referencia a "algo diverso, independizado ya de los puntos de partida".[610] En contraste con su más tardío ensayo dedicado al problema del arte mestizo,[611] pareciera que a principios de la década estos temas no convocaban en él una discusión en términos teóricos. En una carta a Margarita Latapí, viuda de Toussaint, lo expresaba con mayor precisión:

> La vida ha torcido nuestras intenciones, ha desviado nuestros propósitos de vivir en permanente contacto con los buenos amigos que tenemos dispersos por América. Gloria sigue viviendo en Estados Unidos, con sus tres hijitos, y nosotros solo pensamos en ella (…) Lo demás ha pasado a segundo plano; ya no tengo los arrestos de antes ni me preocupa tanto el problema del arte americano, que fue el norte de nuestras vidas durante muchos años. Usted sabrá disculparnos por este egoísmo de viejos abuelos.[612]

609 Véanse, en particular, los textos de Gasparini *Significación de la arquitectura barroca en Hispanoamérica* y *Análisis crítico de las definiciones de la 'arquitectura popular' y 'arquitectura mestiza'*, de 1965 y *Las influencias indígenas en la arquitectura barroca colonial de Hispanoamérica*, de 1966.
610 Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas (1964): 31.
611 Buschiazzo (1969).
612 Buschiazzo (1961 b), 14932.

El impacto en su vida personal de la partida de parte de su familia a los Estados Unidos pareciera haber afectado sus intereses profesionales, aunque en ese mismo período publicó *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica*,[613] obra por la cual recibió la faja de honor por parte de la Sociedad de Historia Argentina en 1962.[614] Dicho libro, aunque continuaba el formato presentado en *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana*,[615] avanzaba en esta nueva publicación con análisis más pormenorizados de los ejemplos a considerar en cada capítulo, que mantenían una división geografía como punto de entrada a las obras pero también incluía lecturas comparativas. El capítulo dedicado a la "fusión hispano indígena", afirmaba la experiencia del mestizaje y la constitución de un estilo regional, pero localizado en los aspectos que el autor entendía como más "superficiales": la profusión iconográfica de inspiración naturalista en la ornamentación externa de los templos, aspecto que luego refutó en su texto de 1969. Resulta complejo, entonces, definir un momento de quiebre o alejamiento de Buschiazzo del arte del período colonial como objeto de estudio, ya que este se mantuvo a lo largo de su carrera como un interés profesional permanente. Sin embargo, podría indicarse que, mientras que en los inicios constituyó el principal enlace que le permitió abrirse paso en el campo académico y colocarse como un renovador, con el correr de los años su posición indiscutida como americanista se vinculó más bien a la difusión de su propia figura y de su proyecto institucional a nivel internacional, que a intentos de ruptura con un campo historiográfico constituido.

El ingreso del arquitecto a la ANH y a la ANBA marca un punto importante por dos aspectos. En primer lugar, porque se trató del acceso a dos espacios a los cuales se le había impedido una incorporación formal debido a su enfrentamiento con Noel,[616] pese a que contaba con antecedentes suficientes para ocupar un sitial en cualquiera de las

613 Buschiazzo (1961).
614 Buschiazzo (s/f): 9.
615 Buschiazzo (1944).
616 Gutiérrez (1995).

entidades.[617] Aunque no hemos dado con documentación más precisa que confirme esta voluntad de Noel, resulta viable su intervención debido al poder de decisión que tenía en este tipo de instituciones, y dado que, sugestivamente, Buschiazzo fue incorporado poco después de la muerte de aquel.[618] En segundo lugar, y aunque Buschiazzo había manifestado diferencias con la ANBA respecto de la ejecución de su línea editorial, asumió desde su incorporación funciones estratégicas que supo articular con sus propios proyectos dentro del IAA. Este último aspecto resulta determinante y motiva a postular, como mencionamos más arriba, una nueva época dentro del IAA. Principalmente, porque señala un momento de articulación entre espacios que podrían pensarse como antagónicos: la Universidad como espacio de producción del conocimiento científico, y la Academia como baluarte desde donde una élite cultural organizaba la difusión del patrimonio.

A diferencia de la ANBA, donde pasó a ocupar el sitial que le correspondía al compositor argentino Alberto Williams (1862-1952), en la ANH su figura reemplazaba a Noel, por lo que su discurso de incorporación destinaba algunas palabras de reconocimiento a su colega y ligaba su designación a "un factor de azar, una especial circunstancia la que ha determinado tales honores, que sé muy bien que me quedan holgados".[619] No puede dejar de considerarse cierta ironía en sus palabras ya que, como se indicó, sus antecedentes se encontraban a la altura del reconocimiento, y ese "azar" al que atribuía su consagración académica se vinculaba directamente con la desaparición de Noel. En su ingreso a la ANBA, en cambio, utilizó un discurso potente en el cual no hacía mención alguna a Noel ni a su trayectoria y él mismo se postu-

617 Por otra parte, para ese entonces ya era académico correspondiente en la Academia Nacional de la Historia de Panamá, la Sociedad Geográfica de Potosí, la Sociedad Geográfica de Sucre y la Academia Nacional de la Historia de Venezuela.

618 La decisión de nombrarlo académico de número data de agosto de 1963, véase ANBA (1963): 203.

619 ANH (1965): 81. En el mismo discurso menciona que en el transcurso de ese año había sido honrado por las dos Academias, en referencia al año 1963. Si bien la ceremonia en la ANH se realizó en 1965, en su *curriculum vitae* figura como "fecha de diploma" el 30 de junio de 1964.

laba como la figura acertada para tender un puente entre la Universidad y la Academia, con vistas a fortalecer los estudios artísticos a partir de un intercambio en el área de publicaciones: "acaso incorporando parte de ese material a la serie de sus publicaciones, que estarían así prestigiadas por el patrocinio de las dos instituciones de más alto nivel intelectual del país: la Universidad y la Academia".[620] Su propuesta se sostenía gracias al panorama favorable que presentaba el IAA en esos años en contraste con la escasa actividad de la ANBA: el apoyo de entes estatales, la reciente cooperación de la Municipalidad de Buenos Aires y, vinculadas con esto, dos áreas de trabajo definidas y con trabajos avanzados, la arquitectura urbana y rural de los siglos XIX y XX.

La incorporación del arquitecto se hizo efectiva en el mes de septiembre de 1963. De acuerdo a la información volcada en las actas de la entidad, en octubre se agregó a la comisión de publicaciones, que en ese momento, por petición de los académicos Ginastera y Williams, se sometía a una actualización de sus integrantes y de sus proyectos a largo plazo.[621] En la siguiente reunión se acordó continuar la serie de los *Documentos de Arte Argentino* con la arquitectura civil como principal temática, cuyo primer ejemplar sería el dedicado a las estancias. En el mismo encuentro se registra que el material para dicho ejemplar sería reunido por Buschiazzo,[622] y para la planificación del tomo y la elección de las imágenes se incorporó a Gazaneo,[623] quien como ya mencionamos investigaba este tema junto a Scarone. Vemos que, de este modo, comenzaba a concretarse el propósito de Buschiazzo de establecer ese "puente" entre la ANBA y su Instituto.

La serie de los *Documentos de Arte Argentino* había detenido su aparición en 1947 con el ejemplar dedicado a la Catedral de Buenos Aires, cuyo prólogo escribió Torre Revello.[624] La decisión de continuar

620 Buschiazzo (1963 a). Véase el documento completo transcripto en anexo al final de este capítulo.
621 ANBA (1963 a).
622 ANBA (1963 b).
623 ANBA (1964): 239.
624 ANBA (1947 b).

este proyecto, después de casi veinte años de haberse interrumpido, no resulta casual. Justamente, significaba recuperar una tradición institucional muy precisa dedicada a la difusión del patrimonio, y sobre la que el IAA había formulado una crítica metodológica que involucraba a varios volúmenes y figuras del organismo. Al margen de la predisposición entusiasta de Buschiazzo para concretar un intercambio académico, también entraría en juego su autoridad proveniente del campo científico que le permitía ocupar una posición de liderazgo dentro de la ANBA. Aun así, es necesario anotar que en las memorias de la ANBA de los años cincuenta ya figuraba la intención de continuar la colección de los *Documentos de Arte Argentino* con dos nuevos ejemplares, "uno de ellos dedicado a la arquitectura civil del viejo Buenos Aires y el otro a las primitivas Estancias Argentinas",[625] aunque se desconoce si existía desde ese entonces intención alguna de convocar al IAA que, por otra parte, recién comenzaba a explorar dichos temas en aquellos años. Aun así, resulta llamativa la coincidencia de ambos organismos en estos intereses.

El relevante papel de Buschiazzo en el área de publicaciones se vio acompañado por otro tipo de actividades en las cuales tuvo un rol activo **(Figura 4.3)**. Un ejemplo es la conferencia Zurbarán y su proyección americana brindada por el historiador español Juan Contreras y López de Ayala, Marqués de Loyoza, la cual estuvo organizada en conjunto por el IAA y la ANBA y en la que Buschiazzo ofició como presentador.[626] Aunque no se conocen más detalles sobre cuándo y cómo se gestó esta actividad, es probable que haya surgido del mismo Buschiazzo, debido a que con anterioridad había expresado su afinidad con el Marqués a raíz de la visita de este al país en 1951. De hecho, habían planeado juntos un proyecto de intercambio cultural con el fin de que el arquitecto consiguiera viajar a España con sus gastos pagos para dictar conferencias, y que el Marqués retornara a Buenos Aires

625 ANBA (1956 a): 13.
626 ANBA (1967).

en las mismas condiciones para brindar cursos en la UBA.[627] Por otro lado, y durante el mismo año en que fuera elegido como académico de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, Buschiazzo propuso junto a Braun Menéndez la candidatura de Angulo Íñiguez como académico correspondiente en España. Su petición, que fue realizada en primera instancia mediante una carta dirigida al Presidente de la entidad, Jorge Soto Acebal, añadía una reflexión sobre lo tardío que estaba resultando este reconocimiento y sobre la posibilidad de hacer justicia a los méritos que presentaba el historiador: "pues hace rato que a nuestro juicio, debería habérsele distinguido con una designación que nos honra tanto como al propio candidato".[628]

Figura 4.3: En el Palacio Errázuriz, durante el acto de incorporación del doctor Bonifacio del Carril a la Academia Nacional de Bellas Artes. Momento en que el académico Mario J. Buschiazzo pronuncia el discurso de recepción. Fuente: AGN, Departamento de Documentos Fotográficos, 02-09-1965.

627 Buschiazzo (1951 a).

628 ANBA (1965 b): 280. En la misma sesión, propuso los nombres de Bonifacio del Carril y del escritor español Eduardo González Lanussa.

Esta intervención, además de tener un sesgo autorreferencial por lo tardío de su propia incorporación, describe la necesidad de alterar una organización institucional en la que hasta ese momento había regido la figura de Noel como voz de autoridad que orientaba las principales decisiones del organismo. A su vez, señala un claro reconocimiento de su parte a la ANBA como espacio de consagración intelectual, en una posición alejada de los reparos que había elaborado años atrás desde las páginas de *Anales*.

4.3 La Universidad y la Academia

Mientras que Buschiazzo consolidaba su posición dentro de la Universidad y respaldaba la profesionalización de su grupo de trabajo, se produjo su incorporación a la ANBA. Esto significó, como se ha sostenido, un punto de inflexión para la historia del IAA y motiva la siguiente aclaración: no consideramos que el escenario post 1955, tal como sostenía enfáticamente su Director, haya constituido por sí mismo un cambio de época en un sentido global para el IAA. Creemos que su referencia sólo resulta válida para su funcionamiento dentro de la UBA, pero no comprende el intercambio con otras instituciones por fuera de esta. Sin embargo, la modernización de la educación superior y la rápida adecuación de esta que llevó adelante el IAA, constituyó una transición importante que favoreció a largo plazo la consolidación de los estudios artísticos y la emergencia de perfiles especializados que, por otra parte, ya habían comenzado a funcionar desde sus inicios y se enunciaban de manera explícita en las primeras publicaciones.

Los libros que fueron producto de las investigaciones sobre Arquitectura Argentina se desarrollaron, entonces, de manera paralela entre el IAA y la ANBA. A través de la ANBA, se editaron tres volúmenes: el primero fue *Estancias*,[629] cuyo primer tomo apareció en 1965; el se-

629 ANBA (1965).

gundo, del mismo año, fue *Art Nouveau en Buenos Aires*[630] y el último fue la segunda parte de *Estancias* que se publicó en 1969.[631] Mientras tanto, el Instituto editaba otros trabajos: el primero de ellos, y muy significativo de esta etapa ya que provino de un subsidio de un millón de pesos recibido de la Municipalidad de Buenos Aires,[632] fue *Arquitectura del Estado de Buenos Aires. 1853-1862*,[633] y el siguiente, *La arquitectura en Buenos Aires (1850-1880)*,[634] ambos de autoría grupal.[635] Unidos a estas temáticas pero profundizando en otros aspectos, se publicaron dos textos sobre *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires*, dedicados a los períodos 1800-1900 y 1900-1940, cuyos autores fueron José Xavier Martini y José María Peña.[636]

El primer libro del IAA sobre arquitectura del siglo XIX comenzaba con la afirmación "La historia social de la Argentina es, en gran parte, la del desarrollo de la Ciudad de Buenos Aires", auspiciando así un horizonte metodológico novedoso.[637] Aunque esta perspectiva, que se estaba instalando desde hacía unos años en la FFyL desde la cátedra de Historia Social creada en 1957 por José Luis Romero,[638] no alcanza en este caso una profundización teórica y funciona como un preámbulo que marca el interés por la ligazón de la arquitectura con el medio urbano, económico y social. Continúa con una parte que otorgaba una breve contextualización del período de transición comprendido

630 ANBA (1965 a).
631 ANBA (1969).
632 Buschiazzo (1964): 13.
633 Buschiazzo, Braun Menéndez y Pando (1965).
634 Buschiazzo, Braun Menéndez y Pando (1965 a). Este libro se reeditó en el año 1972 a través del municipio y se incluyó en la colección *Cuadernos de Buenos Aires*.
635 Buschiazzo los consignaba en su *curriculum vitae* como escritos conjuntamente con Ricardo Braun Menéndez y Horacio Pando, y con dicha autoría aparece en el listado de libros en el IAA, aunque las publicaciones no reflejen esta información, véase Buschiazzo (s/f): 19.
636 Martini y Peña (1966); Martini y Peña (1966 a).
637 Buschiazzo, Braun Menéndez y Pando (1965).
638 En principio, esta cátedra formó parte de la carrera de Sociología para luego integrarse, desde 1959, al plan de estudios de la carrera de Historia, desde donde favoreció la actualización historiográfica de la disciplina, véase Devoto y Pagano (2009).

entre “la larga tiranía de Rosas” y la presidencia de Bartolomé Mitre en 1862 luego de la Batalla de Pavón y el fin de la Confederación Argentina. El análisis, breve y a modo de síntesis, de la Revolución Industrial como contexto paralelo al analizado en el libro y el impacto funcional y material que tuvo en la arquitectura europea, actúa como marco de referencia comparativo aunque no se articula del todo con el segmento siguiente, dedicado específicamente a analizar “la gran transformación de Buenos Aires”.

Dicha sección recupera, luego de una descripción geográfica del emplazamiento de la ciudad, a las principales figuras que habían actuado en el país como “generación de constructores y pioneros de primer rango”, representada por las figuras de Pellegrini, Pueyrredón y Senillosa. Sigue una caracterización de los primeros edificios construidos en torno a la plaza mayor, los principales materiales y elementos decorativos utilizados y la temprana expansión urbana. Como si se tratara de una sección separada se presenta una selección de edificios –El caserón de Rosas, que no pertenecía estrictamente al período analizado en la obra, la quinta de Miguel de Azcuénaga, la Aduana Nueva, el Teatro Colón, la Legislatura Nacional y la Casa de Gobierno– y al final, abundante material gráfico distribuido en índices diferenciados, uno para fotografías y otro para plantas, cortes y elevaciones, donde se indica el repositorio de cada fuente.

La presentación no se ajusta al formato tradicional de libro, sino que la información reunida se ubica aparte, en una carpeta[639] donde se incluyen los planos en escala, algunos de ellos desplegables, y las fotografías **(Figuras 4.4 y 4.5)**. Pareciera que con esta disposición más dinámica la tarea de relevamiento gráfico realizada por el IAA se proyectaba a un tipo de lector que podía utilizar este material para su formación o en actividades de investigación. En tal sentido, aunque en los programas de Historia de la Arquitectura III inmediatamente pos-

639 En el prólogo al título posterior relacionado con esta serie, *La arquitectura en Buenos Aires (1850-1880)*, se hace referencia a este libro como una “carpeta de planos de los edificios del Estado de Buenos Aires” y se acentúa su carácter “técnico”, véase Buschiazzo, Braun Menéndez y Pando (1965 a): 7

teriores a 1965 no aparece este libro en la bibliografía indicada a los estudiantes, los temas pautados en los programas curriculares sobre Arquitectura Argentina resultaban muy cercanos a los que elaboraba el libro: "Siglo XIX. La Independencia y la desintegración de la estructura colonial. El poscolonialismo: Senillosa. El neoclasicismo: Catelin, C. E Pellegrini. La obra de Pueyrredón. El país después de Caseros (…)".[640] A la sincronía dada entre la planificación de los contenidos para la enseñanza y la producción de material especializado que provenía de los propios equipos de investigación desarrollados por el Departamento de Historia, se sumaba también la iniciativa de difundir las fotografías recogidas por los proyectos, por medio de un tipo de edición que facilitaba su acceso por parte de estudiantes e investigadores.[641]

En el primer tomo de *Estancias,* el prólogo del Presidente de la ANBA, Soto Acebal, refiere en concreto a la prosecución de la serie de los *Documentos de Arte Argentino* con estudios dedicados a la arquitectura rural y al valor de esta como constitutiva de los primeros núcleos de trabajo y de producción, pero no hace mención al origen de la investigación contenida en el libro ni a la asociación con el IAA. Recién en el colofón del volumen se explica la procedencia del material seleccionado, así como de los subsidios que habían hecho posible la pesquisa.[642] Aunque continuaba el proyecto editorial más importante

640 FAU (1967): 1.

641 Como informaba Buschiazzo en su informe ya citado, "Particularmente importante es el archivo fotográfico, que consta de 12.000 negativos; su copias se facilitan al público a precio de costo y en repetidas oportunidades se han facilitado copias a Universidades e Institutos extranjeros, espacialmente de Estados Unidos y Alemania", véase Buschiazzo (1964): 12.

642 "En este primer número de la serie 'Estancias' de los 'Documentos de Arte Argentino' publicado por la ANBA, han prestado su colaboración, además del arquitecto Jorge Gazaneo, los arquitectos Mabel M. Scarone y Alfredo J. Sartorio. El material empleado ha sido recogido por la investigación 'Estancias argentinas' patrocinado por la Comisión Administradora del Fondo de Promoción de la Tecnología Agropecuaria (CAFPTA) y el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos aires que dirige el arquitecto Mario J. Buschiazzo. Actuaron como fotógrafos el arquitecto Héctor Merino y el señor Virgilio Rosatti", véase ANBA (1965): colofón. Al menos respecto del primer tomo, podríamos decir que la fusión entre el IAA y la ANBA resultaba provechosa, ya que debido a su "rotundo éxito", el ejemplar se agotó

de la ANBA, *Estancias* irrumpió con una presentación que alteraba la tradición visual de los cuadernos aparecidos entre 1939 y 1947. No se trataba sólo de un nuevo diseño de tapa, sino de una planificación motivada por un aspecto clave que difería de los cuadernos anteriores: la elaboración de un prólogo por parte de un experto en el tema, que había participado del trabajo de campo y había obtenido el material de manera directa. En síntesis, se trataba del fruto de una investigación de origen universitario, distinta de las producciones en su mayoría ensayísticas de los cuadernos anteriores.[643]

El texto central a cargo de Gazaneo en *Estancias* se orienta a reconocer las vicisitudes económicas y sociales que habían facilitado el desarrollo de la estancia como asentamiento arquitectónico estable y su lugar como núcleo social desde mediados del siglo XVII con la estancia colonial, y más tarde con el funcionamiento industrial del campo argentino que comenzaba a asentarse en los saladeros. La presentación del tema no pierde de vista características estructurales en la constitución de un modelo que se acomodaba a las realidades del terreno y del clima, así como sus posibilidades de control y defensa. Cabe aclarar que la arquitectura rural conformaba, en aquellos años, un foco de investigación muy definido dentro del IAA bajo el liderazgo de Gazaneo y a Scarone, quienes en paralelo habían publicado *Tres asentamientos rurales*[644] que dieron inicio a la serie *Cuadernos de Arquitectura Argentina*.[645]

---

inmediatamente, véase ANBA (1965 c): s/p. Este documento también informa que en un principio se preveían entre ocho y diez tomos.

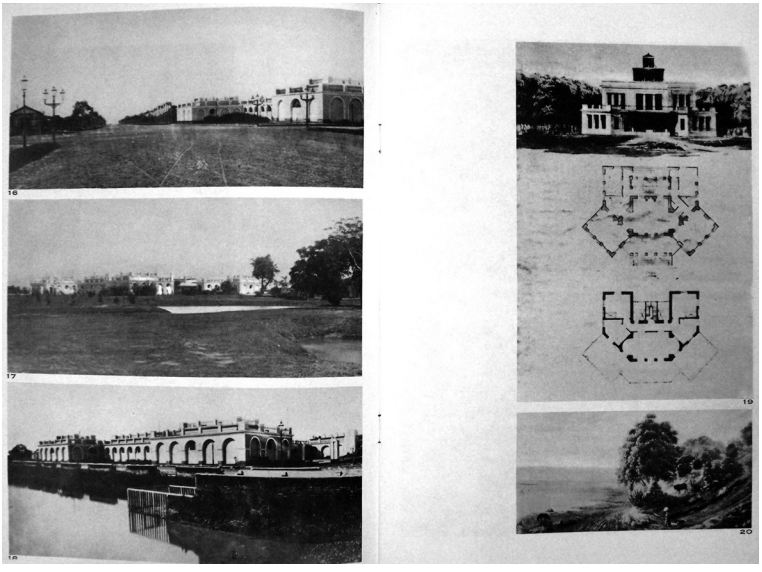
643 En la publicación, las láminas se relacionan directamente con el texto en cuestión, sin permanecer al margen en una sección separada. Se mantenían las traducciones a los idiomas inglés y francés del texto principal con el mismo esquema de columnas y con tipografía más pequeña. La tapa incluía ahora una fotografía central, el título de la colección y el tema del cuaderno, mientras que la autoría del texto principal aparecía al final de este. Es decir que el autor del ensayo no se consideraba el autor del libro, sino que prevalecía la autoría institucional.

644 Gazaneo y Scarone (1965).

645 Serie continuada por los mismos autores a través de dos libros dedicados a la Arquitectura Argentina de la Revolución Industrial, véase Gazaneo y Scarone (1966; 1967).

Figura 4.4: Tapa de *Arquitectura del Estado de Buenos Aires* (1965).

Figura 4.5: Interior de *Arquitectura del Estado de Buenos Aires* (1965).



Dicha temática participaba también de los planes de estudio, donde se ponía foco en la técnica como vía para el estudio de nuevos materiales, de los sistemas constructivos, del impacto de la industria y de otros problemas que envolvían la evolución de la Arquitectura Contemporánea.[646] En *Tres asentamientos rurales*, editado por el IAA, los autores enfatizan la relación entre el desarrollo de la arquitectura rural y "el proceso histórico de nuestra economía", así como la adopción de determinadas pautas de análisis: "para esa acción debemos recobrar del arquitecto anónimo, el respeto por el medio físico y cultural y el profundo reconocimiento de la función a albergar (…)".[647] Como han considerado Aliata y Ballent, este tipo de lecturas congeniaban con las tendencias teóricas contemporáneas de la "arquitectura sin arquitectos",[648] y con la búsqueda de cierta esencialidad en las particularidades locales que se encuadra en lo que llaman "vernaculismo", para el cual la arquitectura rural constituía un "paradigma histórico".[649]

A su vez, algunos límites en la adopción de marcos interpretativos para el enfoque de cuestiones más precisas, se hacen presentes en los libros con autoría de Peña y Martini dedicados a la ornamentación arquitectónica porteña entre los períodos 1800-1900 y 1900-1940. Al abordar el eje arquitectura-ornamentación, los autores llevan a cabo aclaraciones constantes sobre las peculiaridades de un objeto de estudio que encontraba profundas diferencias entre el primero y el segundo tomo, vinculadas a la operatividad del concepto de estilo: "la ornamentación, que en el siglo XIX fue lo medular, si no de la arquitectura lisa y llana, al menos de las formas arquitectónicas, se convirtió, hacia los años posteriores a 1900, en tema de intensas controversias".[650] En este punto, recuperan un conciso estado del arte y toman algunas decisiones sobre la organización de su trabajo; por ejemplo, la adopción del término "estilo" en términos operativos, es decir, con la intención de

646 Véase FAU (1967)
647 Gazaneo y Scarone (1965): 12.
648 En relación con la obra de Bernard Rudofsky (1964).
649 Aliata y Ballent (1990): 190.
650 Martini y Peña (1966): 16.

agrupar edificios sobre la base de sus similitudes formales. Sin embargo, como sucedía en *La arquitectura del Estado de Buenos Aires*, el foco estaba puesto principalmente en el intenso relevamiento fotográfico realizado sobre la ciudad de Buenos Aires:

> Este es un libro de imágenes. El texto constituye un complemento destinado a aumentar la comprensión de las fotografías y ellas mismas no son más que una limitadísima selección de lo que, en realidad, es el verdadero objeto de la publicación: los propios edificios.[651]

El énfasis puesto en la recolección y selección de imágenes marca un momento de profundización en relación con la primera etapa del IAA, y sobre todo con las posiciones metodológicas de Schenone y Ribera en *Anales* acerca de la importancia de las fotografías y el papel activo que debían asumir los historiadores en el registro personal del material gráfico en su conjunto. En este momento, la práctica se hacía extensiva a grupos de trabajo numerosos y constituía un eje fundamental entre las actividades de investigación, paralela a la pesquisa sobre fuentes documentales.

A pesar del rol como formador que Buschiazzo se confería a sí mismo citando a José Enrique Rodó,[652] el proyecto de *Art Nouveau en Buenos Aires* lo condujo a tomar una decisión que lo ponía en entredicho, con el fin de proteger su autoridad como nexo entre la Universidad y la Academia. El Director había anunciado a su equipo de trabajo sobre la visita, a una de las oficinas céntricas del IAA, de un grupo de académicos, refiriéndose a ellos como "los fósiles de la Academia". Producto de esta visita, José María Peña mantuvo un diálogo con Soto Acebal, Presidente de la ANBA, a quien puso en autos sobre el mate-

651 Martini y Peña (1966): 17.

652 "Parafraseando a José Enrique Rodó, puede afirmarse que el profesor que no sabe formar buenos continuadores, no es un buen profesor. Para lograr un equipo eficiente y armónico, el catedrático debe bajar de su pedestal y ceder parcialmente el ejercicio de la clase cuando el candidato se encuentra maduro para ello (…)", Buschiazzo (1964): 6.

rial reunido de ejemplos porteños de *Art Nouveau*. Esta conversación continuó de manera personal[653] y Soto Acebal trasladó a Buschiazzo el interés en proyectar un volumen que abordara el tema con autoría de Peña. El surgimiento de este proyecto a sus espaldas causó el enojo de Buschiazzo con Peña y tuvo como consecuencia su absoluto protagonismo en la edición final del libro: sólo en el colofón se hizo referencia a que "han prestado su colaboración, además del académico arquitecto Mario J. Buschiazzo, los arquitectos José María Peña y José Javier Martini, que tomaron las fotografías (…)".[654]

Su malestar se relacionaba, creemos, con la pérdida de control de su equipo de trabajo frente a un grupo, el de los académicos, o mejor dicho "los fósiles", con los cuales mantenía prejuicios de índole profesional que le habían impedido propiciar un intercambio institucional más profundo. Es que, a pesar de que el ingreso de Buschiazzo a la ANBA había ampliado la perspectiva de ambos organismos, se mantuvo muy marcada la diferencia entre la procedencia de las investigaciones y el material aportado por el IAA, por un lado, y la edición a cargo de la ANBA, por otro. La censura de Buschiazzo recaía, entonces, en el posible intercambio entre Peña y Soto Acebal, que logró eclipsar con un prólogo virtuoso que enlazaba el lugar del *Art Nouveau* en la Historia del Arte de Occidente con los ejemplos más sobresalientes del modernismo bonaerense. De este modo y mediante este volumen, el arquitecto volvía a firmar una publicación de la ANBA ya como miembro formal, luego de su última intervención en el cuaderno dedicado al templo de San Francisco de la Paz.[655]

Aunque su contenido privilegió los estudios sobre Arte Americano del período colonial, *Anales* no se mantuvo totalmente apartada de las investigaciones que comenzaban a producirse en el IAA, por lo que constituyó un espacio menor, paralelo al fructífero impulso editorial de los años sesenta, para la divulgación de estos temas. Al mismo tiempo, esto conllevó que comenzaran a tener un lugar los arquitectos, docen-

653 Cabe agregar que Peña era allegado a la hija de Soto Acebal, véase Peña (2014).
654 ANBA (1965 a): colofón.
655 ANBA (1949).

tes e investigadores que conformaban las cátedras del Departamento, los cuales pudieron compartir este espacio con los historiadores americanistas que solían protagonizar las páginas de la revista. Quien publicó con mayor asiduidad fue De Paula, cuyos textos aparecieron entre los números 13 y 21.[656] En menor medida, también lo hicieron Pando[657] y Nicolini.[658] Buschiazzo no colaboró con *Anales* por el espacio de seis años e incorporó un texto recién en 1966, titulado *Los orígenes del neoclasicismo en Buenos Aires*,[659] y otro al año siguiente sobre la casa del General Pacheco.[660] No obstante, el conjunto de sus colaboraciones estuvo dedicado con exclusividad a la arquitectura americana anterior al siglo XIX.

Ante el volumen de material disponible que generaban las investigaciones resulta llamativo que no se hayan incorporado de forma más fluida artículos relacionados con ellas en *Anales*, a excepción de los trabajos que mencionamos. De hecho, la revista continuó como única publicación anual sin cambios en su diagramación y en sus contenidos principales. Este fenómeno respondía, desde nuestra perspectiva, a la decisión de mantenerla como emblema del cambio historiográfico que había producido el IAA, el cual había colocado a la institución y a su Director como puntos de referencia. Es así que, aunque la reestructuración del IAA en la década de 1980 y la consecuente reaparición de *Anales* implicó nuevos temas para la publicación, particularmente centrados en la Teoría e Historia de la Arquitectura, tipologías y desarrollos urbanísticos,[661] muchos

656 De Paula y Tait (1960); De Paula (1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1966 a, 1968). Según De Paula, el texto en coautoría con Tait había surgido como trabajo práctico cuando este último era alumno de la cátedra de Historia y el único que se dedicaba al período colonial, que luego, desde la década de 1960 se abocó al siglo XIX, véase De Paula (1996-1997): 29.

657 Pando (1964, 1965).

658 Nicolini (1965).

659 Buschiazzo (1966 a).

660 Buschiazzo (1967).

661 Tomamos como referencia lo proyectado como "temas indicativos" para los números 25 (1985), 26 y 27 (1986). Gradualmente estos contenidos adquirieron centralidad, véase IAA (s/f c).

de los convocados para la conformación de un "Consejo de corresponsales" se identificaban con su etapa previa. Entre ellos estuvieron Kubler y Wethey (Estados Unidos), Gasparini (Venezuela) y Francisco Stastny (Perú).[662] Asimismo, el diseño de tapa y el formato de la revista seguían unidos al número inaugural de 1948.[663] Estos detalles nos confirman la intención de señalar una continuidad histórica que permitía conservar la jerarquía que la comunidad científica, en general, y determinada área de estudios, en particular, le habían otorgado.

En síntesis, hasta aquí se observaron los contextos universitarios que permitieron, en un principio, el establecimiento del IAA y la disposición de sus objetivos institucionales y luego, la profundización de prácticas especializadas que se desarrollaron en paralelo a la profesionalización de nuevos investigadores, en relación con el predominio del eje docencia-investigación. Se trata de un eje que, en el período más temprano de institucionalización del IAA, se encontraba centrado en las figuras de Buschiazzo y Schenone, y que luego adquirió impulso extendiéndose a los arquitectos que conformaban los equipos de trabajo, gracias al acceso de estos a los cargos docentes y a su intervención en los proyectos que se desarrollaron a partir de entonces.

Como se vio en los capítulos 2 y 3, el establecimiento de vínculos internacionales y la disposición del IAA dentro de una geografía cultural precisa tuvieron una importancia central desde los orígenes del organismo, lo que se expresó en ejemplos sustantivos, como el número 2 de *Anales* y el intercambio con colegas de diferentes latitudes mantenido a través de la sección de comentarios bibliográficos. Aunque este propósito se conservó inalterable respecto del programa editorial, fue a partir de los años cincuenta cuando se instaló una necesidad paralela

662 Kubler y Gasparini aceptaron la invitación, Wethey había fallecido un año antes, véase IAA (s/f c).

663 Recién en el número 41, del año 2011, se advierte un cambio significativo y una modernización en la edición (tapa, tipografía) que a su vez permitió la difusión electrónica de la revista aunque manteniendo la versión impresa. Este cambio coincidió con la nueva dirección de la entidad a cargo del arquitecto Mario Sabugo, véase Sabugo (2011).

de ganar espacio en ámbitos locales alternativos y de propiciar dentro de ellos el desarrollo de otros proyectos.

El caso de la ANBA resulta el más paradigmático y es el que conduce a considerar la incorporación de Buschiazzo como miembro de esta institución un suceso importante para la historia del IAA. Del mismo modo, el acceso a subsidios, tanto de entidades nacionales como el CONICET como de organizaciones internacionales, confirmaron una intención de apertura que se mantuvo como propósito institucional que aseguraba la actualización académica y motivaba el encuentro con investigadores de distinta procedencia. En tal sentido, enfatizamos la importancia de un programa historiográfico preciso y absolutamente novedoso para la situación de los estudios histórico-artísticos en el país, a causa de la centralidad que en él tuvo el contexto universitario como principal marco de ejecución y legitimación.

Anexo

"Discurso de Mario Buschiazzo en el ingreso a la Academia Nacional de Bellas Artes como miembro de número junto a Ricardo Braun Menéndez". Borrador, AFB, documentos profesionales.

(Aunque este borrador no posee título, confirmamos que se trata del mismo discurso dado que algunos fragmentos aparecen transcriptos en *Recepción en la Academia Nacional de Bellas Artes*, *La Nación*, 26 de septiembre de 1963)

En la vida de casi todas las personas dedicadas a las actividades de tipo intelectual –con mayor o menor justicia, y a veces por la simple gravitación del tiempo– van llegando una serie de distinciones que se escalonan desde la simple ubicación jerárquica hasta los máximos honores, de los cuales indiscutiblemente el mayor es este que hoy nos confiere la Academia Nacional de Bellas Artes al incorporarnos como miembros de Número.

Pero dentro de esta "carrera de los honores", como la llamó Cicerón, cabe distinguir entre aquellos que suponen una distinción cuya trascendencia no va más allá del acicate o el legado testimonial de una vida en claro, y aquellos otros que, además, implican una definición, una postura ante la vida y la sociedad que nos rodea.

Es sabido que, por haberse erigido las antiguas Academias en mentoras de las actividades artísticas, sus actuales sucesoras reciben en herencia ciertos lastres perjudiciales, las más de las veces justificados y hasta injustos. Afortunadamente nuestra Academia está a salvo de esos juicios gracias al prestigio de sus componentes, a la serie magnifica de sus publicaciones –Los Documentos de Arte Argentino, de Arte Sudamericano, las monografías sobre artistas argentinos consagrados– y sobre todo, por contar entre sus miembros con valores cuya posición de permanente actualidad nadie discute. Voy a citar solo dos ejemplos en pro de esta afirmación, concentrándome al campo de la arquitectura:

en 1924 el Arquitecto Alberto Prebisch presentó al Salón Nacional de Bellas Artes un proyecto de ciudad azucarera en Tucumán, que significaba en esa época un alarde de audacia y de visión de futuro. Esto, sumado a su posición dentro del grupo llamado "los martinfierristas" lo situó en una postura de avanzada, no desmentida por toda su obra posterior, perfectamente coherente con aquel punto de partida. Otro ejemplo más reciente es el de los audaces proyectos del Arquitecto Amancio Williams, de gran difusión en el país y en el extragero [sic], que aún no han sido superados por las más temerarias concepciones de nuestros arquitectos jóvenes. No olvidemos que, al reducir la vida a sus componentes básicos quedan siempre de manifiesto los eternos dualismos –materias y espíritu, vida y muerte, alegría y dolor– valores contrapuestos pero también complementarios, son los cuales nada tendría cabal sentido. Frente a los grupos revolucionarios, impetuosos, desbordantes, debe existir el de aquellos que contemplan el panorama desde la cumbre, reposados, maduros, al margen de los rozamientos que trae toda situación de lucha, atentos a separar la simiente del rastrojo, capaces de anticipar un fallo que casi siempre queda confirmado para la posteridad.

He aquí nuestra opción, nuestra encrucijada. Al aceptar esta honrada designación, el arquitecto Braun Menéndez –en cuyo nombre hablo tanto como en el propio– valoramos perfectamente no solo lo que significa como consagración sino también como definición, como responsabilidad ante la sociedad toda, de la cual la Academia no es sino uno de sus miembros.

Pero la aceptación del cargo importa también compromiso, en el sentido de aportar algo, de justificar la jerarquía traduciéndola en realizaciones concretas. La especial circunstancia de actuar preferentemente en las esferas universitarias, facilita nuestra posición al tender un puente entre dos altos organismos cuyas actividades fluyen paralelamente, ambas en el campo de las especulaciones intelectuales, pero sin mayores puntos de contacto. Es frecuente –sobre todo en nuestro país, y acaso por exceso de sentido individualista– que cada institución se convierta en un compartimento estanco trabajando ahincadamente pero con total desvinculación de otros cuerpos similares, cuando por el contrario la unión, el intercambio, los contactos podrían traducirse en ventajas mutuas y en resultados más eficientes. No voy a entrar en mayores detalles, pero puedo anticipar que desde hace tres años, con el apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y el Instituto Nacional Tecnológico Agropecuario estamos realizando en el Instituto de Arte Americano dos trabajos de investigación, uno sobre la Arquitectura Argentina del siglo XIX y otro sobre Estancias y Quintas, concretado ya en un enorme material documental. No cabe mejor oportunidad que ésta para ofrecer a la Academia nuestra colaboración, acaso incorporando parte de ese material a la serie de sus publicaciones, que estarían así prestigiadas por el patrocinio de las dos instituciones de más alto nivel intelectual del país: la Universidad y la Academia. Vendría esto a sumarse a un reciente ejemplo de esta nueva etapa de nuestra vida cultural: me refiero al convenio que acaban de celebrar la Municipalidad de Buenos Aires y la Universidad, para publicar una serie de monografías sobre nuestra ciudad capital. Obvio es decir que el principal gestor de este acuerdo ha sido el arquitecto Prebisch, Intendente Municipal, quien inaugura así lo que podríamos llamar la auténtica era de la cooperación intelectual.

Queda dicho, pues, que al aceptar y agradecer sinceramente, tanto el Arquitecto Braun Menéndez como yo, el alto cargo que se nos ha conferido, lo hacemos con plena conciencia de lo que significa como definición, como responsabilidad, como compromiso a cumplir. Por el honor que involucra, por permitirnos compartir con vosotros los halagos y sinsabores que acompañan siempre las posiciones destacadas, porque entendemos que al ocupar estos sitiales culminan nuestras vidas de dedicación al estudio y al trabajo, Señor Académicos, nuestras más sinceras gracias.

Mario J. Buschiazzo

25-IX-1963

EPÍLOGO

EL IMPACTO DEL IAA EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA. ACTORES E INSTITUCIONES

Un panorama del IAA después de Buschiazzo

La intervención de la UBA durante 1973 ocasionó el cierre temporal del IAA y su sustitución por un Instituto único denominado "de Investigaciones y Proyectos".[664] Años después, fue rehabilitado y puesto bajo la dirección de Gazaneo,[665] quien también había ocupado previamente ese cargo de forma interina, aunque las actividades de investigación y los planes editoriales se encontraron sensiblemente afectados.[666] Dentro de lo que se denominó "la segunda etapa del IAA",[667] comprendida entre la muerte de su Director y el retorno de la democracia, se desarrollaron algunas líneas de investigación, como la labor de arquitectos italianos en la Argentina (De Paula y José Gruneiro), la arquitectura

664 IAA (1973).

665 Landaburu (1975).

666 La intervención tuvo lugar luego de la asunción de Héctor Cámpora a la presidencia en 1973, y un año después se sancionó una nueva Ley Universitaria, en un contexto de efervescencia política y de clima revolucionario que impulsó cambios en la enseñanza, en los planes de estudio y en las estructuras administrativas, véase Buchbinder (2010). Vale aclarar que, al momento, no se han localizado indicios documentales que den cuenta de la situación del IAA ante la intervención de la UBA durante la dictadura de Onganía y de la posición que adoptó Buschiazzo en ese entonces. El testimonio de Horacio Pando nos hace saber de su propia renuncia y de una breve despedida de Buschiazzo en aquellos años, véase Pando (1996-1997).

667 De acuerdo al relato construido por quienes organizaron el IAA entre fines de la década de 1980 y a largo de los años noventa, que postularon una primera etapa desde su fundación en 1946 hasta la muerte de Buschiazzo, una segunda etapa desde 1970 hasta 1984, cuando se inició un tercer ciclo con la dirección de Roberto Fernández, quien fue sustituido en 1987 por Francisco Liernur.

militar en América (Gazaneo y De Paula), los barrios del área metropolitana y las tipologías de la vivienda en Buenos Aires (Scarone y Carlos Pernault), la obra del arquitecto León Dourge (Scarone), la Compañía de Jesús en América (De Paula), y se continuaron las de estancias y tipologías de la vivienda rural (Gazaneo, Stella Casal y Alicia Fernández Boan). También se abordaron otros temas, como la evolución de Puerto Madero, y estudios centrados en tareas de relevamiento y documentación.[668] Sin embargo, este período careció de publicaciones y la ausencia más notoria fue la de *Anales*, que había tenido su última aparición en el número 24 de 1971 y tuvo que esperar hasta 1987 para retomar su periodicidad.

Los dos últimos números de *Anales* actuaron como un preámbulo sobre los cambios historiográficos que comenzaban a proyectarse para los estudios de Arte y Arquitectura, a la vez que aparecía en ellos una definición precisa sobre el protagonismo de Buschiazzo y la función del IAA como "el instrumento de acción que sirvió no sólo como organismo aglutinante para la investigación sistemática, sino, también, para la formación de un grupo de profesores".[669] Al mismo tiempo, pueden pensarse estos dos números a la luz de lo que Gutiérrez consideró como un período de replanteos y de subestimación por parte de historiadores y arquitectos hacia la etapa heurística de la investigación, que había alcanzado amplio desarrollo hasta ese momento y había proporcionado bibliografía especializada al área de estudios.[670]

En ese sentido, el texto de Damián Bayón, titulado *Hacia un nuevo enfoque del Arte Colonial sudamericano*,[671] se presenta como una reflexión novedosa sobre la necesidad de suspender las categorías estilísticas en el análisis de las obras americanas del período colonial, de incorporar una perspectiva abierta a otras disciplinas y de desarrollar una comprensión relacionada con la especificidad de la cultura involu-

668 IAA (s/f d). El informe citado corresponde a la década de 1990 aunque al tratarse de un borrador no presenta una fecha precisa.
669 Gazaneo (1970): 10.
670 Gutiérrez (2004): 35.
671 Bayón (1970).

crada, distinta de la europea.[672] A pesar de la fuerza de sus ideas y del llamado hacia una instancia más interpretativa, pareciera que Bayón desconoce el rol que había tenido el IAA precisamente en dicha área de estudios, ya que no menciona ninguna de las investigaciones desarrolladas en su seno y que conectaron a distintas figuras del extranjero. Quizás estos puntos débiles de su reflexión se debieran a que todavía no podía considerar con una distancia suficiente los avances que habían tenido lugar en la historiografía americana hasta ese entonces.

Siguiendo este tono ensayístico que retomaba la posición de Bayón, en su artículo del número 24, Xavier Martini introduce otras cuestiones centrales como la consideración de una "arquitectura popular" en consonancia con la idea de una "arquitectura sin arquitectos", de acuerdo con los postulados de Rudofsky ya mencionados. De su texto, nos interesa la caracterización que hace de Buschiazzo, al recordarlo como parte de una generación que, superadora del enfoque de espíritu nacionalista conducido por los pioneros Kronfuss, Guido y Noel, se había abocado a la búsqueda de documentación y del "dato positivo".[673] Esta generación "científica", en palabras de Martini, no había podido, a causa de su fijación metodológica tan rigurosa, desarrollar una visión crítica sobre la Arquitectura Colonial argentina, aunque había hecho intentos de ir en esa dirección. Al margen del malestar que causó esta reflexión en Félix Buschiazzo por el lugar donde se lo colocaba a su padre y de las aclaraciones que tuvo que elaborar Martini a raíz de su reclamo,[674] es relevante considerar que dentro del mismo IAA, y de la mano de sus propios integrantes, se comenzaba a enunciar la necesidad de una transformación, lo que al mismo tiempo prolongaba la función de *Anales* como un espacio de discusión metodológica.

La renovación del IAA se hizo efectiva recién con la tercera etapa iniciada en 1984, cuando tuvieron lugar cambios importantes en directa relación con el diseño de subprogramas de investigación –de-

672 Penhos (2011).
673 Martini (1971): 9-12.
674 Martini (1972).

nominados de "historia general", "historia del contexto cultural", "temas y problemas" e "historia urbana"– y con el nuevo impulso dado a las publicaciones. Asimismo, observamos que los nuevos miembros que se incorporaron al organismo se encontraban realizando o habían concluido sus estudios de doctorado, en su mayoría a través de becas de posgrado del CONICET, y contaban con sus propias líneas de trabajo.[675] Esto señala, entonces, el inicio de un panorama propicio para el desarrollo de la investigación luego de la dictadura cívico militar que había intervenido las universidades y el sistema científico en su conjunto, e impuesto una persecución ideológica que concluyó en expulsiones, cesantías, renuncias y desapariciones.[676] En este punto encontramos una coincidencia entre la emergencia de jóvenes profesionales que comenzaban su trayectoria dentro del IAA como becarios durante los años noventa, con el panorama similar que se abría en la FFyL en el mismo período. Aunque volveremos sobre esto unas páginas más adelante, es necesario subrayar que, en paralelo, los estudios orientados a la Historia del Arte, de la Arquitectura y del Urbanismo empezaban a atravesar un proceso de profesionalización que, en el caso del IAA, retomaba y a la vez ampliaba la experiencia de la universidad desarrollista que analizamos en el capítulo anterior.

El punto más importante en la recuperación de la identidad institucional tuvo lugar con la reaparición de *Anales* en 1987, que mantenía el mismo diseño de portada e incorporaba la nueva denominación, ahora con el nombre de Buschiazzo.[677] La presentación del número, a cargo de Francisco Liernur, quien era en ese entonces el Director del Instituto, ponía el acento en la necesidad de mantener el diseño de la revista como un nexo de "continuidad, sedimentación de una tra-

675 Entre ellos, cabe mencionar a Fernando Aliata, Anahí Ballent, Graciela Favelukes, Rodolfo Giunta, Adrián Gorelik, Graciela Silvestri, Margarita Gutman, Claudia Shmidt, Alicia Novick y Daniel Schávelzon, quienes comenzaban a tener una abultada actividad de difusión en revistas de la especialidad y en eventos académicos, véase IAA (s/f e).
676 Hurtado (2010).
677 El IAA pasó a llamarse Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" en el año 1972.

dición académica, búsqueda de raíces, de apoyos en el pasado".[678] Este prólogo carecía de los pronósticos historiográficos y de las definiciones metodológicas presentes en el primer número de 1948; por el contrario, debido a las dificultades que habían caracterizado a la etapa inmediatamente anterior y ante el reconocimiento del contexto de acción, Liernur tomaba una actitud discreta y se comprometía a continuar la publicación con un número ulterior. La incorporación de los investigadores que mencionamos más arriba también confirma un cambio de rumbo en el destino de *Anales*: lejos de la centralidad dada a las investigaciones abocadas al período colonial y de las firmas internacionales de americanistas prestigiosos, se propendía a la difusión de la producción local en desarrollo.[679]

Los especialistas[680] coinciden al mencionar otros espacios para el avance de la Historia de la Arquitectura durante y después del IAA: en el año 1958, y como resultado de las Primeras Reuniones de Docentes de Historia de la Arquitectura llevadas a cabo en la provincia de Tucumán durante 1957, se creó en la Universidad de Córdoba el Instituto Interuniversitario de Especialización en Historia de la Arquitectura (IIDEHA), con el arquitecto italiano Enrico Tedeschi como primer Presidente y conformado por un núcleo de profesores que representaban a las universidades de La Plata, Cuyo, Nordeste y Tucumán, entre los que se encontraban Francisco Bullrich, Marina Waisman y Raúl González Capdevila. Su principal foco de interés residía en el perfeccionamiento del ejercicio de la docencia[681] y había tenido como origen las intervenciones de Tedeschi en la revista *Nuestra Arquitectura*, donde denunciaba una confusión en la enseñanza que residía en el influjo de las Bellas Artes y de las escuelas de Ingeniería, y detectaba problemas

678 Liernur (1987): 6-7.

679 El formato anual se mantuvo hasta el número 26 de 1988, luego se comenzaron a reunir números que agrupaban dos años de producción. A partir del número 41 del año 2011, la revista adoptó la aparición bianual y la edición electrónica de manera ininterrumpida.

680 Tomando como referencia los trabajos de Silvestri (2004) y Gutiérrez (2004).

681 Gutiérrez (2007): 10.

metodológicos y de instrucción docente, por lo que convocaba a concertar encuentros de profesores y conducir la creación de institutos.[682]

Buschiazzo, a pesar de que por esos años se encontraba especialmente abocado a la reforma de sus cátedras, e incluso había concurrido a la reunión de docentes,[683] decidió no formar parte del proyecto. Existieron disidencias de enfoque respecto del abordaje de la "obra arquitectónica" en el desarrollo del encuentro de 1957,[684] y posteriormente esgrimió otros motivos, como su negativa a la centralización de espacios de estudios que se verían limitados de desarrollar sus propias tendencias. Principalmente, se oponía a la propuesta presente en el reglamento del IIDEHA de reunir las publicaciones que se hicieran sobre el tema. En ese sentido, pareciera que Buschiazzo advertía que la incorporación del IAA podía desdibujar la jerarquía que había logrado frente a la emergencia de núcleos gestados desde la periferia:

> (…) de las Universidades del interior sólo la de Tucumán ha editado un libro –precisamente del arq. Tedeschi–, en tanto que el Instituto de Arte Americano ha publicado 11 volúmenes de sus Anales, 8 libros sobre arquitectura (…) Admitir esta centralización equivaldría a transmitir a un nuevo organismo, cuyo resultado esta aun en tela de juicio, toda la labor realizada en doce años de trabajos que han dado al Instituto nuestro un prestigio internacional.[685]

La recuperación del espacio abierto con el IIDEHA, que durante la gestión de Tedeschi (1959-1964) desarrolló una actividad intensa con seminarios de alcance internacional,[686] y luego se encontró sujeto a

682 Véase Malecki (2013). En el capítulo anterior nos referimos al artículo que, durante los mismos años que Tedeschi, presentó Buschiazzo en *Nuestra Arquitectura*.
683 Concurrieron Buschiazzo, Gazaneo y Braun Menéndez.
684 Nicolini (2007): 20. De acuerdo al autor, mientras que para Buschiazzo el trasfondo histórico-sociológico resultaba inseparable del conocimiento cabal de la obra arquitectónica, Tedeschi afirmaba su independencia.
685 Buschiazzo (1958 a).
686 El primer seminario fue dictado por Pevsner en 1960, al año siguiente por Giulio

las sucesivas intervenciones de las universidades nacionales desde la dictadura de Onganía, tuvo lugar gracias al Instituto de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo (IAIHAU), establecido en 1978 al margen del ámbito académico como un espacio de "contención y trabajo común".[687] Este nuevo instituto planeaba reuniones anuales entre miembros que se encontraban apartados de la vida universitaria, y pasó a ocuparse de la edición de la revista *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana* (*DANA*), publicada desde 1973 por Gutiérrez y Alexander en la Universidad del Nordeste. *DANA*, al igual que la revista *Summa*, resultaron dos espacios importantes de circulación de ideas ante la ausencia de *Anales*, aunque sus formatos, a diferencia de esta, no respondían al de un órgano de difusión oficial de una institución universitaria. Aun así, *Summa/historia*, sostenida principalmente por la arquitecta Waisman, ha sido identificada como la principal protagonista de la recomposición del campo historiográfico y de la actualización teórica en torno a nuevos temas de encuadre durante los años setenta. Lo relevante es que, para hacerlo, se sirvió de redes intelectuales establecidas con anterioridad –surgidas del contacto entre miembros el IAA y de la experiencia del IIDEHA– que convergieron en la creación del ya mencionado IAIHAU en la ciudad de Mar del Plata en 1978.[688] De esto se desprende que, mientras el IAA transitaba un momento de parálisis durante los años setenta, por fuera de Buenos Aires se constituían núcleos editoriales y proyectos orientados a la revitalización de la Historia de la Arquitectura.[689]

Silvestri ha detectado otro factor que explicaría la inactividad del IAA en esta etapa, vinculado con la creación de la carrera de Historia de las Artes en la FFyL. Desde su perspectiva, la creación de un nuevo

---

Argan y los dos últimos por Joshua Taylor y Fernando Chueca Goitia en 1963 y 1964, respectivamente, véase Malecki (2013).

687 Gutiérrez (2007): 15.

688 Malecki (2017).

689 Considerando como núcleos las actividades de Waisman en Córdoba (Universidad Católica), de Gutiérrez y Alexander en Resistencia (Universidad del Nordeste) y de Nicolini en la Universidad Nacional de Tucumán, véase Malecki (2017).

núcleo de estudios en 1963 habría restado fuerza institucional al IAA con la actividad de Payró en el IHA, donde, como consecuencia, "la arquitectura se colocaba desligada del mundo artístico o como mero apéndice (…)".[690] Coincidimos con la autora respecto de la escisión producida a largo plazo entre el arte, entendido principalmente como las obras de pintura y escultura, y la arquitectura y el urbanismo en la definición de programas de investigación, aunque las obras arquitectónicas hayan mantenido un peso importante en los programas de estudios de la carrera creada en la FFyL. Sin embargo, en términos de una búsqueda de especialización institucional, esa separación fue perseguida por los involucrados –Buschiazzo y Payró– y se expresaba en el documento citado en el capítulo anterior, donde el arquitecto daba a conocer su puesta en común con el historiador y desligaba al IAA de las investigaciones sobre pintura y escultura, a la vez que acentuaba su trabajo en arquitectura del siglo XIX en el marco de los equipos de investigación que hemos mencionado.

La Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras

El papel del IAA como promotor de la investigación histórico-artística se asentaba en las cátedras de Historia encabezadas por Buschiazzo, pero su funcionamiento se daba dentro de una carrera en la que coexistían otras orientaciones profesionales; sin ir más lejos, durante sus primeros años funcionó dentro de la Facultad de Ciencias Exactas hasta que, finalmente, se creó la Facultad que dejó atrás a la antigua Escuela de Arquitectura. En ese sentido, los estudios artísticos debieron construir una tradición propia recurriendo a modelos afines, basados en los intereses y en las competencias de los propios actores involucrados. Algo similar ocurrió, dentro de la UBA, con la carrera de grado orientada a la formación de docentes e investigadores en Historia del Arte: fue creada a instancias de Payró recién en 1963 y tuvo que hacerse lugar

690 Silvestri (2004): 168.

en una facultad, la FFyL, que contaba con carreras de fuerte tradición humanística, como Historia y Letras, y otras que se habían establecido en el transcurso de esos mismos años, como Sociología.

Sin embargo, la actual carrera de Artes tuvo sus propios antecedentes que se remontan a principios del siglo XX, en los que se articularon dos modalidades: por un lado, la asignatura Historia del Arte, que se dictaba con carácter no obligatorio y con una programación variable, y por otro, los espacios de investigación bajo el influjo de figuras que antecedieron al ingreso de Payró.[691] Antes de avanzar sobre la gestión del crítico desde 1956, cabe referirse a la creación de instituciones que tuvieron lugar en paralelo al dictado de esta materia. Un primer momento tuvo lugar en 1924 con el establecimiento de un Gabinete de Historia del Arte que tenía como propósito "conservar y organizar la colección de diapositivas, calcos, estampas y demás objetos del material didáctico propio de dicha asignatura",[692] bajo la dirección del profesor Jorge Cabral y a partir del impulso del entonces Rector Ricardo Rojas. El origen de la colección existente en aquel Gabinete surgía de una donación efectuada por Carlos Zuberbühler (1863-1916) de un conjunto de documentos gráficos reunidos a lo largo de su vida, y de un grupo de estampas provenientes de la biblioteca de Camilo Morel, que conformaron el núcleo material primario para el dictado de la asignatura. Por este motivo su establecimiento se ha entendido como un factor de consolidación de la cátedra y su organización.[693]

Luego, dieciséis años más tarde, tuvo lugar un segundo momento cuando se creó el IHA, que dejó sin efecto al anterior Gabinete. Este cambio provino de la primera ordenanza sobre institutos científicos de la Facultad con el propósito de definir sus funciones y orientarlas a la investigación y a otras actividades relacionadas (eventos científicos, cursos y conferencias, edición de obras).[694] Este nuevo espacio enfa-

691 Sobre los contenidos de la asignatura con los profesores Morel, Cabral, Becker y Destéfano, véase García y Schwartzman (2015).
692 FFyL (1924): 1.
693 Espantoso Rodríguez (2020).
694 Buchbinder (1997).

tizaba su función como resguardo del material de cátedra, pero añadía una dirección más precisa desde su enfoque temático, dado que proponía "la investigación, en lo plástico, del acervo artístico del país en su producción pre y post colombina y, por extensión, de los países de Hispano-américa y Luso-américa".[695] No obstante, en relación con los contenidos que se privilegiaron en el dictado de la asignatura, el estudio del acervo cultural americano tuvo un lugar menor. A esto se suma que no se ha detectado la concreción de dichas actividades ni el impulso a publicaciones específicas. Resulta difícil, entonces, entender estas iniciativas institucionales como antecedentes del IAA en el ámbito universitario, dado que, por una parte desde sus fundamentos no presentaron una definición metodológica sobre el modo de concretar las investigaciones proyectadas y, por otra, estas no se plantearon en franca conexión con los contenidos de los planes de estudio. Un dato que es necesario agregar refiere a que, al momento, no se han registrado menciones de Buschiazzo sobre estos institutos de la FFyL (ni del Gabinete ni del posterior IHA), lo que indica la escasa repercusión que estos tenían en otras facultades y profesionales del área. Esta situación cambió, como veremos, a partir de la gestión de Payró.

Con su llegada a la FFyL en 1956, Payró se ubicó de forma simultánea como profesor de la cátedra de Historia del Arte, Director del IHA (que en la actualidad lleva su nombre como Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró") y principal impulsor, años más tarde, de la primera carrera universitaria exclusivamente dedicada a la Historia de las Artes en la Argentina.[696] Formado en la Academia de Bellas Artes de Saint-Gilles y en la Real Academia de Bellas Artes, ambas

695 UBA (1940): 267.

696 La carrera de la UBA presentaba un panorama distinto respecto de la carrera de Historia de las Artes Plásticas creada en la Universidad de La Plata en 1961 dentro de la Escuela Superior de Bellas Artes, principalmente debido a que en la estructura curricular de la carrera platense tenía más peso la formación artística por sobre la teórica (como los talleres de grabado, pintura y escultura), mientras que se dictaban sólo cuatro materias de Historia del Arte. Como señalan Panfili y Savloff (2019), esta situación ocasionó reacomodamienos en los planes de estudio y un mayor espacio para las asignaturas teóricas en paralelo a una reducción de los talleres entre las décadas de 1970 y 1980.

en Bruselas, había entrado en contacto directo con la corriente historiográfica del visibilismo representada por Heinrich Wölfflin,[697] que hasta ese momento había circulado en el ámbito local adaptada a los planteos de Guido. Además del ejercicio de la docencia en distintas entidades nacionales e internacionales, había desarrollado una amplia labor como crítico especializado en medios como *La Nación*, *Nosotros*, *Contra* y *Sur,* y se encontraba integrado a las instituciones culturales oficiales: era miembro de número de la ANBA desde 1945, y participaba de la Comisión directiva del Fondo Nacional de las Artes que había sido creado en 1958. Afianzado como una figura de las Bellas Artes en el medio de Buenos Aires, Payró acompañó las preocupaciones fundacionales de los organismos artísticos nacionales –en particular de la ANBA creada en 1936– orientados a la clasificación y difusión de documentos gráficos sobre el patrimonio nacional. Este interés se extendió hacia proyectos editoriales de amplia circulación en el país, como el sostenido por la editorial Códex y la serie *Pinacoteca de los genios*, para la cual se desempeñó como asesor artístico. En paralelo a los libros aparecidos al interior del IHA, Payró mantuvo una inquietud constante en relación con la divulgación de las imágenes y desplegó una acción prolífica que encontró eco en editoriales como Eudeba y Poseidón, claves para el desarrollo y ampliación del público lector entre los años cincuenta y sesenta.[698]

De acuerdo con la información que brindan los programas de estudio elaborados por Payró desde 1956, el dictado de la materia a su cargo mantuvo a la Historia del Arte Universal como principal eje organizador e introdujo el estudio de caso a modo de "jalones" o "modelos" significativos en artistas o estilos determinados. Esta perspectiva estuvo acompañada por un abordaje en paralelo de épocas históricas muy distantes, por lo cual un mismo programa podía reunir, por ejemplo, dos grandes núcleos temáticos: la pintura y la escultura en Europa durante el siglo XIX y la evolución de la arquitectura templaria desde Egipto

697 Andrada y Fara (2020).
698 Andrada y Fara (2013).

hasta el siglo XIX europeo y ejemplos de China, Japón, India y América precolombina.[699]

Cabe aquí una aclaración que podría hacerse extensiva a las propuestas de los otros profesores que se encontraron al frente de esta asignatura: los programas de las distintas carreras carecían, como regla general, de aclaraciones respecto de la organización y justificación de los contenidos como requiere en la actualidad el currículo universitario, por lo que estos documentos no componen por sí mismos una fuente que ilustre de forma íntegra los objetivos de enseñanza diseñados por estos profesores. Sin embargo, haciendo foco en los programas de Payró y en la marcada variabilidad de las temáticas que presentaba año a año, pareciera haber predominado el análisis de las formas artísticas por sobre la consideración de los contextos históricos donde estas tuvieron lugar.

Este aspecto de su labor docente se vincula con el ejercicio de la crítica, desde donde desarrolló su "concepción de una evolución histórica de contrastes"[700] y ponderó, a diferencia de otros críticos contemporáneos como Atilio Chiappori o Alfredo Chiabra Costa (Atalaya), las cuestiones formales para establecer sus valoraciones sobre la producción artística.[701] A su vez, aparece una constante respecto del acontecer de esta materia desde sus inicios: la identificación de los contenidos con las elecciones transitorias de sus profesores titulares, situación que pudo sostenerse gracias a su condición de materia no obligatoria, a la ausencia de una planificación temática que trasluciera un proyecto historiográfico a futuro y, principalmente, a la concepción de un espacio en esa etapa experimental, que funcionaba en paralelo a disciplinas de mayor trayectoria dentro de la FFyL.

699 FFyL (1958). Algunos temas, en particular aquellos dedicados al arte de la Antigüedad eran dictados por el Prof. Pedro Atilio del Soldato, quien actuaba como profesor adjunto de Payró.
700 Wechsler (2003): 168.
701 Andrada y Fara (2020).

La presencia de Payró al frente del IHA ocasionó cambios significativos en relación con la inactividad que había mantenido desde su establecimiento en 1940. Andrada y Fara han reparado en el "nuevo impulso que permitió a alumnos y profesionales el acceso a una mayor cantidad de herramientas de estudio, gracias a la constante actualización de su biblioteca y la ampliación de la colección de láminas y diapositivas (…)".[702] Este aspecto es central, debido a que el IHA comenzaba a constituirse como un espacio dinámico que dejaba atrás su antiguo origen como gabinete. Aunque carecemos de datos exhaustivos sobre las tareas que se realizaban bajo la dirección de Payró, fuentes aisladas nos informan de estudios muy específicos encarados de manera individual por sus miembros y tareas orientadas a la organización y clasificación de fuentes y bibliografía, de colaboración grupal.[703]

Otro cambio relevante a partir de la labor de Payró residió en las publicaciones: por primera vez y desde 1961, el IHA lanzaba su propia colección denominada *Biblioteca de historia del arte. Serie argentina*. Es importante advertir que este momento, a principios de 1960, coincide con la puesta en común con Buschiazzo, vinculada a la definición de áreas de estudio propias para cada instituto, en la FFyL y en Arquitectura. Es así como la selección temática respecto de las disciplinas artísticas a trabajar, parece haber favorecido el inicio de un programa editorial para el IHA y la difusión de sus propios resultados. El primer ejemplar, con autoría de Noemí Gil, estuvo dedicado a la figura del escultor Elías Duteil, el siguiente fue el trabajo de Payró sobre León Pallière, y luego el de Catalina Lago sobre periódicos del siglo XIX.[704] La cronología artística de autoría institucional[705] sobre arte argentino entre los siglos XVI y XVIII y el estudio de Payró dedicado a Pueyrre-

---

702 Andrada y Fara (2020). Los autores han sostenido esta afirmación a partir de las entrevistas que realizaron a quienes durante esos años comenzaban a formarse con Payró y constituyeron su grupo de discípulos más cercano, principalmente Catalina Lago, Susana Fabrici y Noemí Gil (esta última a través de sus testimonios escritos).
703 Payró (1958).
704 Gil (1961); Payró (1961); Lago (1961).
705 IHA (1971).

dón y a Dubourdieu[706] corresponden a una etapa posterior, en la cual la serie estaba dirigida por Ribera, luego de la muerte del Director del IHA. Como puede observarse, a través de esta colección difundieron sus trabajos Gil y Lago como discípulas cercanas a Payró, quienes a su vez dieron cuenta de la "fertilidad de una búsqueda sistemática en archivos y bibliotecas".[707] Sin embargo, este escenario no encontró un desarrollo estable dentro del IHA, y a la falta de regularidad en el área editorial deberíamos añadir un factor aún más importante, que es la carencia de una publicación oficial (boletín o revista) que informara sobre las investigaciones realizadas en este espacio y que expresara sus propósitos. En ese sentido, resulta inevitable el parangón con los *Anales* del IAA como un medio oficial ya consolidado para la difusión de los estudios artísticos, que muestra el tipo de inserción en el campo académico al que aspiraba el IHA, alejado del espíritu fundacional que había caracterizado la empresa de Buschiazzo en los años cuarenta.

En el marco institucional que estamos recuperando, resulta acertada la idea de José Emilio Burucúa respecto de la responsabilidad que tuvieron Buschiazzo y Payró a la hora de conducir la aparición de estudios con solidez científica y de reunir investigaciones que priorizaban el ejercicio documental y la reflexión teórica en torno a las obras de arte.[708] No obstante, es necesario poner el acento en los diferentes perfiles profesionales que ellos sostuvieron como gestores dentro de la universidad. Aunque desarrolló una intensa labor docente y propició la formación de un círculo acotado de seguidores que sería importante para la creación de una carrera universitaria de Historia del Arte, Payró llevó a cabo un avance limitado del eje docencia-investigación, más aún si consideramos que el inicio de su gestión coincidió con un período próspero para la FFyL en materia de innovación de las Ciencias Sociales. Más precisamente, nos referimos a la conformación de equipos de trabajo en torno a un objeto de estudio específico y a la

706 Payró (1971).
707 Burucúa (1990): 156.
708 Burucúa (1999).

transferencia de dichos resultados al ejercicio docente. Mientras tanto, Buschiazzo mantuvo una postura abierta sobre la legitimidad de la Universidad como el único espacio apto para producir un conocimiento especializado, y se adaptó con eficacia a las distintas coyunturas político-educativas, donde desplegó estrategias para favorecer el avance de su instituto proveyéndolo de recursos materiales para investigaciones, de conexiones con el ámbito internacional y de la permanencia de una publicación que consolidaba una orientación metodológica.

No es el propósito de esta interpretación restarle importancia al rol de Payró en el desarrollo de los estudios artísticos ya que, como mencionara Ribera en ocasión de un homenaje póstumo, aquel era consciente de la necesidad de formar investigadores en Historia del Arte involucrados en la Universidad, y "formados en el rigor de los estudios humanísticos".[709] Sin embargo, el objetivo es evaluar su accionar en un contexto mayor, donde Buschiazzo y al IAA estaban desarrollando un importante proceso de profesionalización que condujo, como se ha documentado previamente, a vínculos institucionales efectivos. En ese sentido, la incorporación de Schenone a la carrera creada en 1963 en la FFyL, y su trabajo en conjunto con Ribera constituyen los puntos más significativos de los intercambios a los que se hace referencia, debido, principalmente, a las proyecciones institucionales que ellos motivaron desde su quehacer profesional y merced al fortalecimiento de un perfil especializado para los historiadores de la disciplina.[710]

Académicos, investigadores y formadores

Como se mencionó, la creación de la carrera de Historia de las Artes en la FFyL ocurrió en 1963 y su principal impulsor y coordinador desde los inicios fue Payró,[711] quien contó para esa tarea con la colaboración de

709 Palabras pronunciadas por el Prof. Adolfo Luis Ribera en ocasión de la muerte de Julio Payró. Citado en Szir (2020).

710 Nos acercamos a estos aspectos en García (2020).

711 FFyL (1963 a).

un equipo más amplio, entre los que se encontraban Schenone y Ribera.[712] Su concreción suscitó la participación de figuras especializadas para cada asignatura, lo que no resultó sencillo debido a la carencia de un grupo numeroso de especialistas en Arte con título universitario para ejercer la docencia dentro de la UBA.[713] Dicho panorama ocasionó, al mismo tiempo, que en los años sucesivos los propios graduados se insertaran rápidamente como profesores auxiliares.[714] Ribera y Schenone constituían una excepción, ya que además de reunir los requisitos formales, contaban con experiencia docente y publicaciones especializadas. Ambos se insertaron en la nueva carrera desde sus inicios. Ribera, que ya formaba parte de la carrera de Historia desde 1949, ingresó como profesor en 1964 en la materia Historia de las Artes Plásticas III (Moderna) y luego encabezó la cátedra de Historia del Arte Argentino.[715] Desde el año 1966, Schenone se desempeñó en la FFyL como "profesor asociado interino de Historia del Arte", luego, desde 1969, como "Profesor titular por concurso de Historia de las Artes Plásticas IV"[716] y responsable de Historia del Arte Hispanoamericano, que previamente había funcionado como seminario al igual que el de Arte Argentino.

La carrera se estructuraba en distintas asignaturas divididas en períodos y denominadas Historia de las Artes Plásticas I a VI, que ocupaban desde la Antigüedad hasta el siglo XX. A su vez, se incluyeron materias como Sociología del Arte y Teoría e Historia de la Historiografía, que proponían un espacio propicio para la discusión sobre problemas metodológicos en el estudio de los objetos artísticos y desviaban la atención de los abordajes exclusivamente visibilistas. En estas materias comenzaban a incluirse autores como Pierre Francastel y se enfocaban problemas relacionados con "el arte y las instituciones sociales (…) los intermediarios: el mecenas, el promotor, el crítico",[717] y consideraciones

712 Junto a otras figuras como Ernesto Epstein, José Antonio Gallo, Guillermo Thiele y, años después, Nelly Perazzo, véase Burucúa y Burucúa (2014).
713 Andrada y Fara (2020).
714 Burucúa (2017).
715 Ribera (1987).
716 Schenone (2011).
717 FFyL (1966): 1.

sobre la historiografía y sus orientaciones tradicionales, como ser la periodización histórica.[718] En dicho contexto de introducción de nuevas vertientes historiográficas, los espacios curriculares conducidos por Schenone y Ribera en el área del arte europeo, americano y argentino presentaban una organización tradicional de los contenidos sin el espesor teórico presente en las asignaturas mencionadas ni una fundamentación metodológica, aunque esto último constituía una condición común a todos los programas de aquella época.[719] Aun así, advertimos ya en los programas más tempranos la intención de involucrar una consideración más atenta del contexto cultural, en lugar de un abordaje directo de las obras como objetos aislados de su contexto de producción.

Por ejemplo, en su planteo de Historia de las Artes Plásticas III del año 1966, Ribera introduce una primera sección centrada en autores como Jacob Burckhardt y Johan Huizinga,[720] de los cuales parece recuperar una lectura del humanismo y de la cultura en un sentido general, para luego analizar las obras más relevantes siguiendo un patrón geográfico: el Renacimiento en Italia y fuera de Italia.[721] Del mismo modo, Schenone incluye entre la bibliografía de Historia de las Artes Plásticas IV autores como Arnold Hauser y René Huygue,[722] pero recién en programas más tardíos acompaña estos textos con una definición más precisa de los contenidos: "el concepto de Barroco analizado a través del problema propuesto por estudiosos del siglo XIX y del actual (…) La renovación urbanística de la ciudad de Roma. El concepto de monumento y de monumentalidad".[723]

718 FFyL (1963).

719 Como señala Burucúa, en la primera época de la carrera: "las cuestiones epistemológicas no figuraban demasiado en los cursos de Historia del Arte propiamente dichos. Sí en los de Introducción a la Filosofía, Introducción a las Artes y Estética. Para ser más preciso, íbamos a las clases para ver obras, más que contenidos o enfoques", citado en Penhos y Rodríguez Romero (2020).

720 Las ediciones citadas eran: Burckhardt (1962) y Huizinga (1946).

721 FFyL (1966 a): 68.

722 Ediciones citadas: Hauser (1957); Hauser (1964) y Huygue (1961).

723 FFyL (1980).

Las materias destinadas al arte argentino y americano entre la colonia y el siglo XIX, área de especialidad de ambos profesores, les permitían una mayor especificidad en los temas trabajados así como en la bibliografía seleccionada. En algunos años Schenone trabajó sólo ejemplos de "arte mexicano durante la dominación hispánica"[724] y Ribera diseñó cursos dedicados a "la escultura argentina del siglo XIX".[725] También aparece cierto acento en el estudio de determinadas disciplinas, como la propuesta de Schenone para su seminario de 1976, centrado en la arquitectura española y americana.[726] La consolidación de las materias Historia del Arte Argentino e Historia del Arte Hispanoamericano dentro del currículo tuvo lugar con el plan de estudios que acarreó la intervención de la universidad durante la dictadura militar.[727] Estas asignaturas continuaron con el cambio de plan producido en 1986, aunque pasaron a denominarse Historia del Arte Americano I e Historia del Arte Argentino I, a cargo de Schenone hasta su retiro en el año 2000 y de Ribera hasta su muerte en 1990, respectivamente. Ya en el contexto posdictatorial, se incorporaron las asignaturas Historia del Arte Precolombino, a cargo de Graciela Dragosky, Historia del Arte Americano II, enfocada en el siglo XX y bajo la conducción de Elsa Flores Ballesteros, e Historia del Arte Argentino II, que se ocupaba de finales del siglo XIX y el siglo XX. Como señala Andrea Giunta, este período de afianzamiento de los temas de arte argentino y americano resultó crucial para la profesionalización de la disciplina, dado que posibilitó la emergencia de investigaciones que comenzaban a incluir temáticas más contemporáneas.[728]

724 FFyL (1979).
725 FFyL (1970).
726 FFyL (1976).
727 UBA (1976). En 1986 se implementó un nuevo plan de estudios que implicó también una modificación en la denominación de la carrera Historia de las Artes que pasó a llamarse Artes, e incluyó tres orientaciones diferenciadas: artes combinadas, artes plásticas y música.
728 Giunta (2020). Con anterioridad, Viviana Usubiaga (2009) refirió a los límites que encontraba el estudio del arte argentino hasta el siglo XIX al no introducir el siglo XX.

Entre las décadas de 1980 y 1990, en paralelo con sus actividades docentes, Ribera y Schenone desarrollaron investigaciones individuales que constituyen una referencia en cuanto a sus aportes historiográficos. En el caso de Schenone, sus trabajos sobre iconografía son un material de consulta fundamental para los estudios sobre arte religioso, un área de interés que ya aparecía, como se señaló, en *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*. De forma posterior, profundizó en las iconografías de la Virgen, los Santos y Jesucristo, lo que derivó en títulos que fueron apareciendo en la década de 1990 y a inicios del siglo XXI,[729] caracterizados por una atención particular en las apropiaciones de los grabados europeos en América. En función de esa práctica, Schenone supo matizar el estricto apego a las fuentes documentales que había caracterizado sus inicios como investigador y desarrolló una lectura más interpretativa de las imágenes mediante un acercamiento que acompañó también su ejercicio docente y la adopción de pautas de análisis como las de Panofsky[730] respecto de la iconología y la iconografía, aunque desde la construcción de un método acorde a sus propias indagaciones cercanas a la historia cultural y al "paradigma indiciario" postulado por Carlo Ginzburg.[731]

Por su parte, Ribera se mantuvo mucho más próximo al registro documental como condición para la escritura de una Historia del Arte con un particular foco en el siglo XIX. En 1982 publicó *El retrato en Buenos Aires*,[732] donde plasma una recuperación exhaustiva de documentación (epístolas, catálogos de museos, archivos eclesiásticos, actas capitulares) y de registros hemerográficos para recomponer el desarrollo de ese género entre el período virreinal y republicano, que en su periodización concluía con la muerte de Prilidiano Pueyrredón en 1870. Este límite cronológico, contribuye en el libro a configurar una mirada selectiva sobre un panteón de artistas faro y obras célebres del arte local,

729 Schenone (1992, 1998, 2008).
730 Panofsky (1939).
731 Penhos y Rodríguez Romero (2020).
732 Ribera (1982).

como el retrato de Manuela Rosas[733] del mencionado pintor argentino, al que ubicaba de manera explícita en un "lugar de privilegio".[734] Pero, al mismo tiempo, informa sobre la presencia de personajes anónimos que habían producido imágenes al margen de los formatos más consagrados, como es el caso de la miniatura. Esta tendencia, que permitió la conformación de un archivo de trabajo cuantioso,[735] continuaba la preocupación temprana que compartió con Schenone de rescatar los nombres de aquellos artífices activos desde la colonia, y que ambos pudieron desarrollar en los estudios considerados.

El método de acercamiento centrado en las fuentes históricas, propio de los años formativos de Ribera y ya afianzado en *El retrato en Buenos Aires*, se acompaña con un solvente escrutinio de los aspectos técnicos y materiales de las imágenes seleccionadas, gracias al cual el autor saca conclusiones acerca de la autenticidad de dichas imágenes y reafirma su experticia frente al lector. La opción por una perspectiva teórica que articule sus ideas no aparece en el libro de manera explícita, aunque no podemos desatender el influjo de la Historia Social del Arte como marco para los sucesos que documenta.[736] En efecto, la segunda parte del libro comienza con un capítulo titulado *El cambio del gusto en el siglo XIX y los requerimientos del comitente*, donde analiza los intereses del público como principal factor para la definición de prácticas artísticas. Estas cuestiones, alejadas de la estricta perspectiva documental de Ribera, permiten que el libro tome una orientación afín a los aportes de Francis Klingender, Arnold Hauser y Frederick Antal publicados durante la posguerra y focalizados en una relación determinante entre artista y comitente.[737] Del mismo modo, su consideración sobre el retrato burgués y sobre la búsqueda de semejanza por parte de los pintores locales toca aspectos cercanos a los

733 Óleo sobre tela, 199 × 166 cm, 1851, Museo Nacional de Bellas Artes.
734 Ribera (1982): 338.
735 Actualmente, en catalogación en la ANBA.
736 Realizamos un análisis breve de este libro en García (2017).
737 Aspecto de mayor relevancia en Antal (1947), véase Castelnuovo (1988): 33-57.

de Pierre Francastel en su libro de 1978.[738] Como se ha mencionado, Francastel era un autor que en ese momento era leído e incorporado en los programas por otros profesores de la FFyL.

El interés de Ribera por este tema de investigación se plasmó en algunos de los planes de estudio de la materia a su cargo, en los que incluía el retrato pictórico como una parte especial del programa pero sumaba, a diferencia de los períodos que priorizaba en su libro, el desarrollo del género en el siglo XX y la "nueva concepción del retrato en la pintura local contemporánea".[739] Esta orientación más amplia, que aspiraba a una lectura histórica inclusiva del Arte Moderno, se expresó también en la exposición organizada por el autor en el Museo Fernández Blanco en 1984, en la que, junto a anónimos del siglo XVIII y a artistas del XIX, se veían obras de Ernesto Deira, Sara Facio y Carlos Alonso.[740] En este punto, se puede observar cómo, a su manera, en los programas de la década de 1980 Ribera propició un acercamiento a temáticas más recientes, aunque siempre desde una perspectiva cronológica y, en este caso, ceñida al estudio de un género en particular.

Además del espacio estrictamente universitario, es importante insistir en la vinculación de Ribera y Schenone con otros ámbitos de la cultura dentro de los cuales mantuvieron su rigor y compromiso metodológico con la Historia del Arte como disciplina. El acceso de ambos a la ANBA –Schenone en 1968 y Ribera en 1973– resulta central ya que, como señalamos en el capítulo anterior, con la inserción de Buschiazzo en los años sesenta se había iniciado una primera introducción de los investigadores con perfil universitario en los espacios de las Bellas Artes, lo que paulatinamente se fue afianzando con la gestión de estas figuras en proyectos decisivos de la entidad. Ambos lideraron comisiones importantes[741] y tuvieron una injerencia directa en las líneas editoriales que se desarrollaron a partir de su ingreso: en el año 1977,

738 Francastel (1978).
739 FFyL (1985).
740 Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco" (1984).
741 En un principio, Schenone ocupaba la Comisión de Conservación de Monumentos y Colecciones Artísticas y Ribera la de Museos de Bellas Artes, véase ANBA (1974).

por ejemplo, se les adjudicó la dirección de la reedición de la serie *Documentos de Arte Argentino*: "agrupando y actualizando los temas tratados de la edición original y ampliándolos en lo que corresponda".[742]

Aunque este plan no se realizó tal como fue planteado, resulta significativo que los académicos encargados hayan sido los mismos que, casi tres décadas antes, habían puesto bajo su escrutinio especializado varios de los cuadernos que conformaban esta colección, llevando a cabo un cuestionamiento del proceder metodológico de la ANBA. Del mismo modo, dicho proyecto comulgaba con el de Buschiazzo, concretado años antes, de continuar la colección de los *Documentos de Arte Argentino* con las investigaciones surgidas en el seno del IAA. En ese sentido, no se descarta que esta reedición haya sido motivada por los propios Ribera y Schenone o que, surgida la idea en el seno de la ANBA, se hayan postulado para conducirla.

A su vez, desde los años setenta funcionaron otros dos planes de publicaciones que tuvieron a Ribera y Schenone como protagonistas: en 1974 ya se encontraba definido el proyecto *Historia General del Arte en la Argentina* y su primer tomo preparado para la imprenta, motivo por el cual se solicitó el patrocinio oficial para la edición del volumen, que finalmente apareció en 1982. Poco después de su ingreso a la ANBA, Ribera expuso junto a Schenone sobre la necesidad de encarar acciones concretas orientadas a la organización del acervo artístico nacional, propuesta que fue recuperada varios años después:

742 ANBA (1977): 4. Cabe agregar que existió un proyecto de reimpresión de los tomos aparecidos con el apoyo de la Subsecretaría de Cultura, siguiendo la línea de los cuadernos anteriores pero "con un sentido más actual", véase ANBA (1968): 14. Hasta donde se ha documentado, la Subsecretaría estaba realizando la reimpresión del cuaderno I dedicado a la Iglesia de Yavi, pero al momento no hemos dado con dicho volumen, véase ANBA (1969): 13. Sí se identificó un proyecto más contemporáneo a los primeros cuadernos, acompañado con fotografías de Hans Mann e incluido dentro de la serie *Cuadernos culturales* que editaba el Ministerio de Educación de la Nación. Su primer número, aparecido en 1949, trató sobre la Quebrada de Humahuaca. Sin embargo, este material no menciona vínculo alguno con la ANBA, aunque las temáticas sean muy similares, véase Subsecretaría de Cultura de la República Argentina (1949).

> Se resolvió reiterar al señor Secretario de Estado de Cultura de la Nación [sic] la proposición formulada por los señores Académicos Adolfo Ribera y Héctor Schenone que la Academia hizo suya en la sesión del 6 de diciembre de 1973. Se trata de un anteproyecto para la creación de un Centro de Relevamiento del Patrimonio Artístico Nacional. Considerando que es impostergable la realización de un censo del Patrimonio Artístico Nacional, como etapa previa de un catálogo técnico o inventario general del mismo se resolvió elevar nota a la Secretaría de Estado de Cultura solicitando una partida de fondos para ese fin.[743]

El censo al que refiere el documento comenzó a editarse inmediatamente después, en 1979, a través de la serie *Patrimonio Artístico Nacional*, que tuvo como resultado nueve volúmenes dedicados a distintas provincias argentinas, de los cuales cuatro se centraron en la Ciudad de Buenos Aires[744] y constituyen, junto a la colección de *Historia General del Arte en la Argentina*, proyectos pioneros en encarar un proyecto de alcance federal y alterar la concepción de Buenos Aires como principal centro artístico del país.[745] Sin embargo, su concepción todavía resultaba cercana a la actitud de recuperación de los "tesoros artísticos" que había orientado la serie de los *Documentos de Arte Argentino* surgida en 1936. El primer volumen de *Historia General del Arte en la Argentina* también tuvo a Schenone y Ribera como protagonistas. El tomo inaugural, titulado *Desde los comienzos hasta fines del siglo XVIII*,[746] contenía dos capítulos sobre arte y música precolombina, con las autorías de Julián Cáceres Freyre y Milcíades y Emilia Vignatti, respectivamente, para luego centrarse en otros dos capítulos elaborados por Buschiazzo (arquitectura colonial)[747] y Schenone (retablos y púlpitos e imaginería).

743 ANBA (1978): 3.
744 Los primeros tomos fueron: Ribera, Schenone y Barbieri (1982); Schenone, Gori y Barbieri (1988); Schenone, Gori y Barbieri (1991).
745 Baldasarre y Dolinko (2011).
746 ANBA (1982).
747 Texto póstumo.

El siguiente tomo, que mantenía el mismo límite cronológico, incluía las disciplinas no desarrolladas en el anterior, como la pintura, a cargo de Schenone, el grabado, la platería y el mobiliario a cargo de Ribera, y la música, a cargo de Francisco Court Lange.[748] Con el tomo tercero se iniciaba el siglo XIX, y en este caso presentaba el aporte de Ribera sobre pintura del período, y el de Bonifacio del Carril sobre grabado y litografía,[749] que continuó en el cuarto tomo con Gutiérrez, quien desarrolló la parte de arquitectura, y nuevamente Ribera a cargo del mobiliario, la escultura y la orfebrería.[750] De estos primeros volúmenes, Burucúa ha rescatado aspectos precisos de los aportes realizados por Schenone y Ribera autores, principalmente, el hecho de que establezcan "sobre fundamentos formales y documentales, las líneas de transmisión de técnicas e imágenes, los procesos de filiación estética que no son sino el aspecto icónico-sensible de la aculturación".[751]

En relación con las ideas de Burucúa, lo que se confirma es que con *Historia General del Arte en la Argentina* se estaba produciendo una transferencia de la posición metodológica planteada por ambos historiadores desde sus inicios como investigadores universitarios, hacia una institución oficial y sus proyectos de divulgación cultural. Tal como enunciaban en el texto que habían publicado en 1948 sobre los imagineros rioplatenses: "(…) la labor será menos deslumbrante pero más sólida, de modo tal que pueda fundamentar con base firme estudios posteriores",[752] por lo que su contribución dentro de la ANBA parecía ajustarse a ese propósito, el de construir un conocimiento desde bases firmes al interior de una Historia del Arte general y abarcativa, pero que a su vez podía aportar marcos de referencia que actúen como puntos de partida para estudios sucesivos.

748 ANBA (1983).
749 ANBA (1984).
750 ANBA (1986). Desde el volumen 5, se incorporaron nuevos autores y se comenzaron a incluir otras áreas como la fotografía.
751 Burucúa (1990): 162.
752 Ribera y Schenone (1948 a): 23.

La preocupación de Schenone y Ribera en el resguardo y estudio del acervo artístico, así como su divulgación en formatos adecuados, no se limitó al plano puramente editorial: como expresaba la fuente que citamos más arriba, apelaban a la formación de un "centro de relevamiento", es decir, a un espacio dedicado de lleno al desarrollo de este tipo de acciones. Dicho propósito pudo concretarse años más tarde, cuando la Fundación Antorchas, creada en 1985, pasó a financiar el inventario de bienes artísticos que realizaba la ANBA y surgió el interés entre ambas entidades por ir más allá del relevamiento y la divulgación para encarar acciones de restauración sobre las piezas que registraban –en su mayoría, pintura del período colonial–, lo que condujo a la creación del Taller de Restauro de Arte (TAREA).[753] Schenone y Ribera fueron los primeros historiadores del arte en conformarlo[754] y ocuparon el lugar de vocales dentro de la organización administrativa, lo que supuso una nueva injerencia de la disciplina con otras provenientes de las Ciencias Exactas, como la Química y la Física, y los recursos técnicos de los profesionales de la restauración y de la conservación. Esta experiencia institucional proveyó a los estudios artísticos una línea precisa en el desarrollo de los cruces interdisciplinares. En esa dirección y años después, la investigación de la historiadora del arte Gabriela Siracusano sobre el color en la pintura andina en la yuxtaposición de las variantes materiales y simbólicas tuvo como punto de partida su acercamiento a las obras que se encontraban bajo estudio en TAREA.[755]

Aquí se abre una etapa muy rica para la historiografía argentina y su profesionalización universitaria que debería ser objeto de futuras investigaciones, vinculadas con la renovación metodológica de los estudios artísticos dentro de la FFyL en el contexto posdictatorial y en la que tuvo particular importancia, entre otros factores, la creación de la Se-

753 TAREA comenzó a funcionar en 1987 y como consecuencia del cierre de la Fundación Antorchas en el año 2005, pasó a formar parte de la Universidad Nacional de San Martín como Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural.
754 La presidencia de TAREA se encontraba a cargo de la Fundación Antorchas y la vicepresidencia a cargo de la ANBA, véase Burucúa, Bustillo y de las Carreras (2000).
755 Nimio (2016).

cretaría de Ciencia y Técnica en la UBA durante 1986. Este organismo instrumentaba un "Programa de Formación de Recursos Humanos en Ciencia y Tecnología"[756] que consistía en el otorgamiento de estipendios para estudiantes y graduados en las categorías de iniciación y perfeccionamiento, y favoreció a largo plazo la producción de tesis doctorales vinculadas a distintos momentos y problemas del Arte Argentino y Americano.[757] Estos aportes materializaron avances significativos que tuvieron como eje metodológico el abordaje interdisciplinar y el trasfondo teórico de la Historia Cultural,[758] y a su vez constituyeron un paréntesis respecto de un esquema historiográfico que venía privilegiando determinados objetos de estudio del ámbito de las Bellas Artes, para adentrarse en un conjunto de imágenes mucho más amplio que excedía las producciones consagradas o consideradas de un particular valor artístico. Esta perspectiva entraba en consonancia con otras líneas de investigación en Humanidades que habían comenzado a emerger desde el retorno democrático, como el estudio de Beatriz Sarlo sobre la novela de folletín y su relectura del campo literario a principios del siglo XX. Allí la autora declaraba:

> Cuando hablamos de literatura, realizamos, por lo general en silencio, una selección en la masa enorme de los textos. Afuera caen los miles de páginas que la historia, las modas, el gusto y sus instituciones no han incorporado a sus sistemas.[759]

---

756 Beyreuther y Matuz (2015): 365.

757 Junto a la tesis de Siracusano antes mencionada y publicada en Siracusano (2005), cabe agregar los libros, también producto de tesis doctorales desarrolladas en la FFyL, de Laura Malosetti (2001); Andrea Giunta (2001) y Marta Penhos (2005). Al respecto, véase también Penhos y Szir (2020) y García y Szir (2017).

758 En particular, de los planteos de Roger Chartier en torno al concepto de representación para analizar el mundo de las imágenes y de las producciones culturales en general, a partir del análisis de las formas en que la realidad es pensada y concebida, véase Schwartzman (2014).

759 Sarlo (2011).

A los fines de este libro, cabe subrayar que con su incorporación al IHA desde la década de 1970, Schenone fortaleció la apertura iniciada por Payró hacia docentes, investigadores y alumnos, y estimuló el armado de proyectos de investigación, lo que constituyó un nuevo anclaje institucional en el contexto del desarrollo académico de la UBA. No podemos dejar de vincular, entonces, su liderazgo en el IHA en relación con el impulso a la investigación que había sostenido Buschiazzo desde el IAA, también durante un período prolongado: Schenone contaba con una trayectoria previa de gestión universitaria y con una experiencia centrada en la participación en equipos de trabajo, en el acceso a becas y subsidios y en la ejecución de proyectos editoriales. En ese sentido, sus años en el IAA junto a Buschiazzo no contribuyeron sólo a definir una perspectiva metodológica, sino también a materializarla para construir conocimiento objetivo y conducir su difusión en el seno de ámbitos especializados: intereses similares a aquellos que promovían desde las páginas de *Anales* en la década de 1940.

Comentarios finales

El núcleo de esta investigación se concentró en el IAA y en la figura de Mario Buschiazzo como principal responsable en promover un cambio de dirección para los estudios artísticos en la Argentina. El primer capítulo permitió confirmar que el proyecto del Instituto tuvo como antecedente la posición que el arquitecto adoptó dentro del contexto historiográfico local y el entramado de relaciones con el ámbito internacional que lo conectó con especialistas de distinta procedencia. Se sabía, gracias a trabajos anteriores, de la profunda motivación que la existencia de los institutos universitarios liderados por Angulo Íñiguez y Toussaint en España y México significó para Buschiazzo, pero se amplió el conocimiento sobre estas referencias al reponer el contexto específico en el cual él comenzó a insertarse en el ámbito de los historiadores consagrados. Más precisamente, reparamos en la importancia del II Congreso Internacional de Historia de América, en la

efímera pero significativa experiencia del Instituto Americano de Arte, y en el tipo de acercamiento que Buschiazzo estableció con los espacios oficiales dedicados al patrimonio, donde se ubicó como experto en restauración y demostró sus aptitudes de historiador especializado en arte y arquitectura. Fue allí también donde comenzó a enunciar las posiciones metodológicas a las que aspiraba, a la vez que definió su cátedra de Historia de la Arquitectura en la UBA como un reducto para la introducción de contenidos conectados con el área de estudio de su especialidad.

El examen de su expansión en el ámbito internacional reforzó la idea sobre el perfil que Buschiazzo buscaba proyectar hacia el campo académico, más precisamente durante el viaje a los Estados Unidos en 1941. Además de concretar vínculos con figuras influyentes, que a largo plazo tuvieron un impacto en los proyectos del IAA, supo ubicarse como un especialista de la cultura artística americana y como un conocedor sutil de los aportes historiográficos realizados hasta ese entonces, de las falencias de estos y de la definición de una perspectiva a futuro que perfeccionara la historiografía artística a nivel intercontinental. Al margen, entonces, de los contextos universitarios y de las decisiones políticas que condujeron a la creación del IAA, los recorridos previos de Buschiazzo y las posiciones estratégicas que mantuvo, establecieron los cimientos disciplinares de un espacio dedicado a la investigación humanística en pleno proceso de su crecimiento profesional.

A partir del segundo capítulo se analizaron distintos momentos del IAA en relación con el diseño y la ejecución de su proyecto historiográfico: se puso de relieve la importancia de los programas editoriales como principales vehículos de los discursos institucionales y de los enfoques metodológicos de sus protagonistas. Se identificaron, a su vez, las prácticas que se priorizaron desde los inicios y que se profundizaron en las décadas siguientes: el acopio de material fotográfico y documental, el trabajo de campo para el registro *in situ*, la actualización bibliográfica, las traducciones y, en un período más avanzado, el armado de equipos de investigación y la incorporación de profesionales en formación. Desde un principio, el IAA buscó definirse como un espacio

renovador, diferenciarse de otras instituciones alejadas del ámbito de la Universidad, y consolidar un conjunto estable de publicaciones. En ese sentido, *Anales* constituyó un aparato complejo que no se limitó a publicar artículos, sino que sus dos secciones y su propio diseño editorial se enfocaron en una búsqueda de claridad y rigurosidad propia del ámbito científico. Así, por primera vez, se planteaba un escenario muy distinto al de las instituciones dedicadas al estudio del arte americano activas hasta ese momento, y fueron principalmente Buschiazzo, Schenone y Ribera quienes actuaron como portavoces de este giro historiográfico. Aunque en la primera etapa el IAA aún contaba con recursos reducidos para realizar las actividades que mencionamos, en comparación con los fondos de los organismos oficiales no universitarios, se señaló cómo su propio origen dentro de la UBA resultaba lo suficientemente poderoso como fuente de legitimidad para detentar un lugar pionero dentro del campo intelectual.

En el capítulo siguiente presentamos un recorrido específico para indagar en aquello que constituyó el proyecto más importante del IAA: el de actuar como un espacio de recepción de investigaciones centradas en el arte del período colonial. Aquí se han observado distintas variables que adquirieron protagonismo. En primer lugar, las publicaciones. Prontamente, *Anales* contó con colaboraciones de autores prestigiosos y especializó cada vez más su área de estudios, mientras que en paralelo el IAA editaba libros de carácter monográfico dedicados al área geográfica de Sudamérica. Unido a esto, una segunda variable fue la incorporación de investigadores extranjeros y la vinculación con entes culturales internacionales para los planes editoriales mencionados, que nuevamente se enlazaron con la trayectoria de Buschiazzo previa al IAA.

Un tercer punto reside, tal como se ha indicado en el capítulo en cuestión, en el establecimiento de redes de crítica a través de las *Notas bibliográficas* de *Anales*. La revista ocupó un lugar central, al concentrar en ella las traducciones, los artículos de investigación y la crítica bibliográfica como una práctica que exponía el alto nivel de especialización que circulaba dentro del Instituto. En síntesis, el IAA

priorizó un objeto de estudio que le permitió establecer un espacio propio en el ámbito local, y al mismo tiempo obtener un reconocimiento en el exterior. Esto ocasionó que funcionara como modelo, tal como indicamos en el capítulo cuarto, para experiencias institucionales que tuvieron lugar en otros países sudamericanos. Al margen de los diferentes contextos universitarios y del grado de desarrollo que alcanzaron, lo observamos para los casos de Venezuela, Colombia y Bolivia.

No obstante la importancia del arte del período colonial en sus distintas expresiones (principalmente la arquitectura, la imaginería y la pintura), se subrayó la apertura hacia otras áreas de estudio y su impacto dentro de la organización del IAA desde la década de 1950. Hemos demostrado cómo el abordaje de la Arquitectura Argentina de los siglos XIX y XX implicó transformaciones profundas, siendo las más relevantes el contacto del IAA con diferentes entidades y el acceso a fondos que permitieron desarrollar investigaciones de gran alcance y concretar una serie de publicaciones relativas a ellas. En el análisis de este período tan fructífero en términos de decisiones institucionales, se presentaron dos ideas centrales: por un lado, que durante este ciclo el IAA progresó junto a otras disciplinas de las Ciencias Sociales que en ese entonces estaban consolidando su posición dentro de la UBA, como la Sociología. A su vez, los trabajos sobre estancias argentinas, por ejemplo, mostraban preocupaciones que trascendían el problema del registro documental y avanzaban sobre las relaciones entre Arquitectura, Historia Social y Economía. Del mismo modo, se identificó el interés de Buschiazzo por propiciar cruces interdisciplinares, aunque ese desarrollo se interrumpió después de su muerte, y fue recuperado en una nueva etapa del organismo luego del retorno de la democracia. Por otro lado, se comprendió que el IAA fue un espacio dinámico en el que convivieron distintas líneas de aproximación a los problemas del arte y de la arquitectura, y se estudiaron objetos de estudio variables de acuerdo con los intereses de quienes protagonizaron su vida institucional. De cara a este dinamismo, la revista *Anales* se mantuvo como un frente estable, el bastión que nucleó el proyecto historiográfico del IAA desde sus comienzos y permitió la entrada de los estudios artísticos en

el ámbito universitario. En este sentido se entiende la conservación del interés por el Arte Colonial a pesar de los cambios suscitados entre fines de la década de 1950 y principios de la de 1960.

La cuestión de la especificidad disciplinar que el IAA consiguió definir para los estudios de Arte y Arquitectura constituyó el interés central de este trabajo y fue la principal hipótesis que guio la investigación. Como se detectó en el primer capítulo, varios años antes de la creación del IAA Buschiazzo planteó la necesidad de enfoques rigurosos distintos a los que reinaban en el ámbito de la cultura desde principios de siglo, bajo la influencia de figuras de prestigio. El trabajo en archivos fue su principal preocupación, que tomó la forma de una declaración de principios una vez iniciadas las publicaciones de su Instituto: primero en *Bibliografía de Arte Colonial argentino*, luego en *Anales*. Esta posición centrada en la precisión de los datos se acompañó de una intención de disminuir los discursos "románticos" más cercanos a la divulgación, lograr una descripción cabal del objeto de estudio bajo una mirada calificada, y presentar esos resultados en un formato de calidad uniforme. Bajo estas condiciones, el IAA y su círculo entendían que se estaba haciendo una Historia del Arte y de la Arquitectura de manera científica. El cambio que se produjo estuvo directamente relacionado con una definición del rol de las instituciones culturales argentinas, en cuyo marco el principal blanco de cuestionamientos fue la ANBA, y con la posibilidad de producir un conocimiento especializado al amparo del ámbito universitario. La especialización profesional, entonces, fue un factor decisivo en la consolidación disciplinar de la historiografía artística argentina, y este análisis confirmó que no fue sino a partir de la experiencia del IAA que tuvo lugar dentro de la Universidad.

En esta última parte se examinó en qué medida esa etapa capital que constituyó el IAA para los estudios artísticos se hizo extensiva a otros proyectos universitarios a largo plazo. En esa dirección, se consideraron los siguientes factores: la creación de la carrera de Historia de las Artes en la FFyL bajo el liderazgo de Payró, y la labor de Schenone y Ribera dentro y fuera de la UBA. La opción de este recorrido se basó en la evidencia de que Buschiazzo y Payró eran conscientes de las ex-

pectativas y del alcance disciplinar de sus propios espacios, y en que el intercambio interfacultades comenzaba a fortalecer la circulación del conocimiento: el ingreso de Schenone como profesor en la FFyL desde los años sesenta y el sólido vínculo que estableció con Ribera en las cátedras de Arte Americano y Argentino resultaron aspectos decisivos para comprender esta cuestión. Con el correr de los años, el binomio de términos "Arte Americano", que componía la denominación del instituto dirigido por Buschiazzo, adquirió espacios curriculares dentro de la FFyL en materias específicas y, en consecuencia, el vínculo entre docencia e investigación, otro eje que atravesó distintas etapas de este trabajo, logró afianzarse y estimuló la emergencia de especialistas en cada área, una vez establecida la carrera y también en el IHA, actual Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró".

Actualmente, es posible identificar quiénes son los historiadores del arte y los equipos de trabajo que se dedican al Arte Contemporáneo, los que adoptan una perspectiva de género, los que se concentran en las relaciones entre Arte y Antropología, los que abordan el siglo XIX, el coleccionismo o el mercado del arte, la cultura gráfica o las materialidades, por mencionar algunos ejemplos de la multiplicidad de enfoques y de la riqueza transdisciplinar que adquirieron los estudios visuales en las últimas décadas. Dicha especialización habla de un nivel de profesionalización que se vio favorecido, como se revisó brevemente, por una apertura de espacios de formación que tuvieron como núcleo la FFyL, pero como principal antecedente, la experiencia del IAA. El Instituto defendió modos de hacer propios del historiador del arte, poniendo en valor su papel en el estudio del patrimonio cultural y constituyendo circuitos concretos desde donde ejercer la profesión. Es en esos puntos donde encontramos la continuidad de una tradición institucional surgida en la década de 1940. El "mapa mental" al que aludía Gombrich[760] para comprender los conocimientos y habilidades propios de los historiadores del arte, adquirió un estatus científico dentro de la universidad argentina con la creación del IAA y logró complejizarse en las décadas siguientes gracias al diálogo con otras disciplinas.

760 Gombrich (1981): 158.

Este libro abordó apenas una parte de un importante panorama disponible para los estudios de historia de la historiografía artística en América Latina, de sus instituciones, de sus proyectos estatales, de sus intereses profesionales, y de las variables metodológicas que han recorrido el siglo XX. Se mantienen abiertas varias líneas de análisis que podrían vincularse con los espacios que supieron forjarse más allá de la UBA en ámbitos muy importantes para el desarrollo de la educación superior en la Argentina. En ese sentido cabe mencionar al Instituto de Historia del Arte establecido desde 1956 en la Universidad de Cuyo bajo la dirección de Carlos Massini Correas y al Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Universidad de La Plata liderado desde los años setenta por Ángel Nessi, los cuales podrían aportar nuevas lecturas sobre las perspectivas disciplinares y las trayectorias profesionales que se fueron diseñando en cada caso.

BIBLIOGRAFÍA, FUENTES Y ARCHIVOS

Bibliografía

- Abbad Ríos, F. (1950). El maestro románico de Agüero. *Anales IAA-FAU-UBA*, *3*, 15-25.
- Academia Nacional de Bellas Artes (1939 b). *Documentos de Arte Argentino. La iglesia de Yavi*, cuaderno I. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1942). *Documentos de Arte Argentino. La iglesia de la Compañía de Córdoba*, cuaderno XII. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1942 a). *Documentos de Arte Argentino. Por los valles de Catamarca*, cuaderno VII. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1946). *Documentos de Arte Argentino. Las misiones guaraníes. Arquitectura*, cuaderno XX. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1947). *Documentos de Arte Argentino. El templo de San Ignacio,* cuaderno XXII. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1947 a). *Documentos de Arte* Argentino*. Los templos de San Francisco y Santo Domingo,* cuaderno XXIII. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1947 b). *Documentos de Arte Argentino. La Catedral*, cuaderno XXV. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1949). *Documentos de Arte Colonial Sudamericano. El templo de San Francisco de La Paz*, cuaderno VI. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1965). *Documentos de Arte Argentino. Estancias*, cuaderno XXVI. Tomo I. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1965 a). *Art Nouveau en Buenos Aires*, cuaderno XXVII. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1969). *Documentos de Arte Argentino. Estancias.* Tomo II. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1982). *Historia General del Arte en la Argentina. Desde los comienzos hasta fines del siglo XVIII*, Vol. I. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1983). *Historia General del Arte en la Argentina. Desde los comienzos hasta fines del siglo XVIII*, Vol. II. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1984). *Historia General del Arte en la Argentina. Siglo XIX hasta 1876*, Vol. III. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1986). *Historia General del Arte en la Argentina. Siglo XIX hasta 1876*, Vol. IV. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- Adagio, N. (2017). "Una vez más la FAU-UBA. La renovación curricular del decano Montagna (1949-1952)". En *Actas del VII Encuentro de docentes e investigadores*

de historia del diseño, la arquitectura y la ciudad. Rosario, Argentina: Universidad Nacional de Rosario.

- Alexander, R. (1997-1996). Mario Buschiazzo: la audacia de un compromiso con América. *Anales IAA-FADU-UBA, 31-32*, 79-86.
- Alexander González, R. (2011). *Designing Pan-America. US Architectural Visions for the Western Hemisphere*. Austin, Estados Unidos: University of Texas Press.
- Alexander, R. y Cervera, J. E. (1967). *Philip Johnson*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- Aliata, F. y Ballent, A. (1990). Crítica e historia: dos modelos alternativos frente a la Arquitectura Contemporánea. En N. Guglielmini (Coord.). *Historiografía argentina 1958-1988: una evaluación crítica de la producción histórica nacional*. (pp. 186-193). Buenos Aires, Argentina: Comité Argentino de Ciencias Históricas.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1983). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Argentina: CEAL.
- Andrada, J. y Fara, C. (2013). La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como gestor de lo visual. En L. Malosetti Costa y M. Gené (Comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura visual argentina*. (pp. 255-277). Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- ---------- (2020). Julio E. Payró: el camino hacia la profesionalización en la Historia del Arte. En M. Penhos y S. Szir (Dir.), *Una historia para el arte en la UBA*. (pp. 93-105). Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.
- Angulo Íñiguez, D. (1945). Prólogo. En D. Angulo Íñiguez y E. Marco Dorta. *Historia del Arte Hispanoamericano*. (pp. VII-IX). Barcelona, España: Salvat.
- ---------- (1949). Pereyns y Martin de Vos: el retablo de Huejotzingo. *Anales IAA-FAU-UBA, 2,* 25-27.
- Angulo Íñiguez, D. y Marco Dorta, E. (1945). *Historia del Arte Hispanoamericano*. Barcelona, España: Salvat.
- Angulo Íñiguez, D., Marco Dorta, E. y Buschiazzo, M. (1950). *Historia del Arte Hispanoamericano*. Tomo II. Barcelona, España: Salvat.
- Antal, F. (1947). *Florentine Painting and Its Social Background*. Londres, Inglaterra: Kegan Paul.
- Asencio, M. (1960). *Paul Rudolph*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- Arze, S., Barragán, R. y Medinaceli, X. (1998). A través de las imágenes. Entrevista a Teresa Gisbert. *Revista de la Coordinadora de Historia*, número homenaje, *2*, 29-38.
- Baldasarre, M. y Dolinko, S. (2011). Itinerarios de la imagen. Acerca de las historias de las artes visuales en la Argentina. *Papeles de Trabajo*, Año 4, 7, 129-141.
- Ballent, A. (1993). "Los arquitectos y el peronismo. Relaciones entre técnica y política. Buenos Aires, 1946-1955". En *Seminario de Crítica del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" N.° 41*. Consultado el 02-10-2017 en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0041.pdf>.
- ---------- (2003). "Monumentos, turismo e historia: imágenes del noroeste en la arquitectura promovida por el estado, 1935-1945". En *Jornadas Perspectivas Históricas sobre el estado argentino*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, (ponencia inédita).
- Ballent, A. y Gorelik, A. (2001). País urbano o país rural: la modernización territorial y

su crisis. En A. Cattaruzza (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política*. (pp. 143-200). Tomo VII. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

- Baña de Schorr, B. (2009). Ciencia y universidad en el primer peronismo. *La Ménsula*, Año 3, *9*, 1-5.
- Bayón, D. (1970). Hacia un nuevo enfoque del Arte Colonial sudamericano. *Anales IAA-FAU-UBA, 23*, 13-27.
- Belting, H. (1987). *The End of the History of Art*? Chicago-Londres: University of Chicago Press.
- Berjman, S. y Wechsler, D. (1995). Martín Noel en las instituciones de Bellas Artes. En R. Gutiérrez, M. Gutman y V. Pérez Escolano (Dir.), *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. (pp. 223-235). Sevilla, España: Junta de Andalucía.
- Berlin, H. (1958). Sebastián de Arteaga, pintor de la Inquisición. *Anales IAA-FAU-UBA, 11*, 53-55.
- Bermúdez, E. (2018). Sobre el IIE. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, Vol. 22, *35*, 7-10.
- Beyreuther, V. y Matuz, P. (2015). Política científica en la Universidad de Buenos Aires desde la vuelta a la democracia: la Secretaría de Ciencia y Tecnología. En S. Lago Martínez y N. Correa (Coord.), *Congreso Pre Alas BA 2015. Desafíos y dilemas de la Universidad y la Ciencia en América Latina y el Caribe en el siglo XXI*. (pp. 365-376). Buenos Aires, Argentina: Teseo.
- Blanco, A. (2006). *Razón y modernidad. Gino Germani y la sociología en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Blasco, M. (2009). *El Museo Histórico y Colonial de la Provincia de Buenos Aires (Luján), 1918-1938. Serie Tesis del Ravignani*, N.° 6. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani".
- ---------- (2017). Productos culturales conmemorativos. La azarosa construcción de la Casa Histórica de la Independencia durante la década de 1940. *Anuario IEHS*, *32*, 51-73.
- Blois, J. (2008). "La reorganización de la carrera de Sociología en la Universidad de Buenos Aires tras la vuelta de la democracia". En *I Jornadas de Historia de la Universidad Argentina*. Santa Fe, Argentina: Universidad del Litoral. Consultado el 03-10-2018 en <http://jornadas.sociologia.sociales.uba.ar/documentos/Blois.pdf>.
- Bonta, J. P. (1963). *Eladio Dieste*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- Bourdieu, P. (1967). Campo intelectual y proyecto creador. En J. Pouillon y otros (Coautor), *Problemas del estructuralismo*. (pp. 135-182). México, México: Siglo XXI.
- ---------- (1988). *Cosas dichas*. Barcelona, España: Gedisa.
- ---------- (2008). *Homo academicus*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Braun Menéndez, R. (1962). *Bresciani, Valdéz, Castillo, Huidobro.* Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- Buchbinder, P. (1996). Vínculos privados, instituciones públicas y reglas profesionales en los orígenes de la historiografía argentina. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, tercera serie, *13*, 59-82.
- ---------- (1997). *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.
- ---------- (2010). *Historia de las universidades argentinas*. Buenos Aires,

Argentina: Sudamericana.
- Burckhardt, J. (1962). *La cultura del Renacimiento en Italia*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Burucúa, J. E. (1990). Academia y antiacademia en la historiografía artística argentina. En N. Guglielmini (Coord.). *Historiografía Argentina (1958-1988). Una evaluación crítica de la producción histórica argentina*. (pp. 155-163). Buenos Aires, Argentina: Comité Argentino de Ciencias Históricas.
- ---------- (1999). Prólogo. En J. E. Burucúa (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. (pp. 23-38). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- ---------- (2007). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlos Ginzburg*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Burucúa, J. y Burucúa, L. (2014). Héctor Schenone, in memoriam. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte, 5,* 141-146.
- Burucúa, J., Bustillo, A. y De las Carreras, M. (2000). *TAREA de diez años*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Fundación Antorchas.
- Burucúa, J. y Telesca, A. (1996). El arte y los historiadores. En *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina*. (pp. 225-238). Buenos Aires, Argentina: ANH.
- Buschiazzo, F. (1961). *Félix Candela.* Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- Buschiazzo, M. (1932). *Beethoven*. Adrogué: Colegio Nacional "Almirante Brown".
- ---------- (1936). *La arquitectura colonial de Cuzco*. Buenos Aires, Argentina: edición del autor.
- ---------- (1940). La destrucción de nuestros monumentos históricos. *Revista de Arquitectura*, *230*, 65-71.
- ---------- (1940 a). *La arquitectura colonial en Hispanoamérica*. Buenos Aires, Argentina: Sociedad Central de Arquitectos.
- ---------- (1941). Indigenous influence in Spanish Colonial Art. *Bulletin of the Pan American Union*, Vol. LXXV, *5*, 257-265.
- ---------- (1941 a). La restauración de la ciudad de Williamsburg. *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, 3*, 219-227.
- ---------- (1942). Arquitectura religiosa popular en la Argentina. *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos,* IV, *4*, 211-236.
- ---------- (1944). *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana*. Buenos Aires, Argentina: Kraft.
- ---------- (1945). *De la cabaña al rascacielos*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- ---------- (1946). Prólogo. En G. Furlong, *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica*. (pp. 7-11). Buenos Aires, Argentina: Huarpes.
- ---------- (1947). *Bibliografía de Arte Colonial argentino*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- ---------- (1948). Un interesante expediente arquitectónico del siglo XVIII. *Anales IAA-FAU-UBA, 1*, 49-54.
- ---------- (1949). Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Arte. Documentos de Arte Colonial Sudamericano, Cuaderno IV, *El arte religioso y*

santuario de Chuquisaca; XLVIII pp. + 170 láminas + (4) pp., Buenos Aires, 1948. Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes*, Documentos de Arte Colonial Sudamericano*, Cuaderno V, *Rutas históricas de la arquitectura virreinal altoperuana*; 1 mapa + XLVI pp. + 142 láminas + (4) pp. Buenos Aires, 1948. *Anales IAA-FAU-UBA, 2*, 131-132.

- ---------- (1949 a). George Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, 2 vol.- XXVI + 230 pp. + 1 plano (105 ill.); XVIII + 346 pp. (363 ill.), New Haven, 1948. – Edición Yale University Press, New Haven, Connecticut. *Anales IAA-FAU-UBA, 2*, 129-131.
- ---------- (1949 b). Prólogo. En K. Conant, *Arquitectura moderna de los Estados Unidos*. (pp. 7-9). Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- ---------- (1950). La arquitectura de los siglos XVI y VXII en el Brasil. En D. Angulo Íñiguez, E. Marco Dorta y M. Buschiazzo, *Historia del Arte Hispanoamericano*. Tomo II. (pp. 219-256). Barcelona, España: Salvat.
- ---------- (1950 a). A propósito de una nota bibliográfica. *Anales IAA-FAU-UBA, 3*, 112-114.
- ---------- (1950 b). *Harold E. Wethey: Colonial Architecture and Sculpture in Peru. Cambrigde, Harvard University Press, 1949. XVIII, 330 ps., 220 pp. con 365 ilustraciones. Anales IAA-FAU-UBA*, *3*, 114-116.
- ---------- (1950 c). Prólogo. En J. Giuria, *La arquitectura en el Paraguay*. (pp. 11-14). Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- ---------- (1951). *Pál Kelemen: Baroque and Rococó in Latin America. XVI pp. + 302 pp. + 192 pp. de ill., in- 4°, The MacMillan Company, New York, 1951. Anales IAA-FAU-UBA*, *4*, 101-102.
- ---------- (1956). Manuel Toussaint y Ritter (1890-1955). *Anales IAA-FAU-UBA*, *9*, 9-11.
- ---------- (1958). *S.O.M*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- ---------- (1959). *Argentina, monumentos históricos y arqueológicos*. México, México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- ---------- (1961). *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- ---------- (1962). El Instituto de Arte Americano e Investigaciones de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, V época, Año VII, *2*, 318-322.
- ---------- (1965). La restauración de Monumentos Históricos en la República Argentina. *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, XXXVIII, primera sección, 81-94.
- ---------- (1966). "El problema del arte mestizo: contribución a su esclarecimiento". En *XXXVI Congreso Internacional de Americanistas*, separata del volumen 4. (pp. 299-244). Sevilla, España: ECESA.
- ---------- (1966 a). Los orígenes del neoclasicismo en Buenos Aires. *Anales IAA-FAU-UBA*, *19*, 27-38.
- ---------- (1967). La casa del General Pacheco. *Anales IAA-FAU-UBA, 20*, 87-90.
- ---------- (1969). El problema del arte mestizo. *Anales IAA-FAU-UBA*, *22*, 119-139.
- Buschiazzo, M., Braun Menéndez, R. y Pando, H. (1965). *Arquitectura del Estado de*

Buenos Aires. 1853-1862. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.

- ---------- (1965 a). *La arquitectura en Buenos Aires (1850-1880)*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires-Municipalidad de la Ciudad Buenos Aires.
- Castelnuovo, E. (1988). *Arte, industria y revolución. Temas de historia social del arte*. Barcelona, España: Nexos.
- Cattaruzza, A. (2001). Descifrando pasados: debates y representaciones de la historia nacional. En A. Cattaruzza (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política*. Tomo VII. (pp. 429-476). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas (1964). Encuesta sobre la significación de la arquitectura barroca hispanoamericana. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, *1*, 9-42.
- Chartier, R. (1993). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid, España: Alianza.
- ---------- (1996). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona, España: Gedisa.
- ---------- (2006). *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Cirvini, S. (2012). El ejercicio profesional de la arquitectura en el primer peronismo (1943-1955). Una relación comprometida entre el conflicto y la negociación. *E. I. A. L.*, Vol. 23, *1*, 113-136.
- Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos (1939). Decreto del Poder Ejecutivo de la Nación por el que se crea la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos. *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos*, *1*, 5-9.
- ---------- (1939 a). Informe del arquitecto Mario Buschiazzo, sobre monumentos históricos de Salta y Jujuy. *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos*, *1*, 145-149.
- ---------- (1941). Ley N.° 12.665 sobre sobre Museos, Monumentos, Lugares y Documentos Históricos y sus antecedentes. *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos*, *3*, 229-234.
- Comastri, H. (2015). *La política científica en el primer peronismo. Discursos e imaginarios sociales (1946-1955)*. (Tesis doctoral inédita). Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Conant, K. (1949). *Arquitectura Moderna en los Estados Unidos*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FADU-UBA.
- Connell-Smith, G. (1977). *Los Estados Unidos y la América Latina*. México, México: FCE.
- Cornejo Bouroncle, J. (1960). *Derroteros de Arte Cuzqueño: datos para una Historia del Arte en el Perú*. Cuzco, Perú: Garcilaso.
- Corradine Angulo, A. (1998). Orígenes del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, *5*, 325-326.

- Cramer, C. y Prutsch, U. (2006). Nelson Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-1946) and Record Group 229. *Hispanic American Historical Review*, Vol. 86, *4*, 785-806.
- Cravino, A. (2012). *Enseñanza de arquitectura. Una aproximación histórica. 1901-1955. La inercia del modelo Beaux arts*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko-Sociedad Central de Arquitectos.
- D. A. I. [Diego Angulo Iñíguez] (1949). Crónica. El Instituto de Arte Americano de la Universidad de Buenos Aires. *Archivo Español de Arte, 88*, 373-374.
- ---------- (1949 a). Buschiazzo (Mario): Bibliografía de Arte Colonial argentino, Buenos Aires, 1947, 150 p. *Archivo Español de Arte*, *88*, 361.
- De Certeau, M. (2006). *La escritura de la historia*. México, México: Universidad Iberoamericana.
- De Gandía, E. (1973). Homenaje a la memoria del Académico Martín S. Noel en el décimo Aniversario de su fallecimiento. *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, XLV, 291-298.
- De Mesa, J. (1969). Presentación. *Arte y Arqueología, Revista del Instituto de Investigaciones Artísticas, Facultad de Arquitectura, Universidad Mayor de San Andrés*, *1*, 10.
- De Mesa, J. y Gisbert, T. (1952). Un pintor colonial boliviano: Melchor Pérez Holguín. *Arte en América y Filipinas*, cuaderno 4, tomo II, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 149-216.
- ---------- (1954). La iglesia de las Carmelitas de Cochabamba. *Anales IAA-FAU-UBA*, *7*, 7-11.
- ---------- (1955). El pintor Diego Quispe Tito. *Anales IAA-FAU-UBA, 8*, 115-122.
- ---------- (1956). *Holguín y la pintura altoperuana del Virreinato*. La Paz, Bolivia: Biblioteca Paceña-Alcaldía Municipal.
- ---------- (1957). Nuevas obras y nuevos maestros en la pintura del Alto Perú. *Anales IAA-FAU-UBA*, *10*, 9-46.
- ---------- (1958). La escultura en la Audiencia de Charcas. *Anales IAA-FAU-UBA*, *11*, 43-52.
- ---------- (1959). El renacimiento en la Audiencia de Charcas: Hernández Galván y el maestro de Ancoraimes. *Anales IAA-FAU-UBA, 12*, 52-74.
- ---------- (1960). El pintor Juan Bautista Daniel. *Anales IAA-FAU-UBA*, *13*, 91-96.
- ---------- (1961). Otras obras de Juan Bautista Daniel en Bolivia. *Anales IAA-FAU-UBA*, *14*, 97-98.
- ---------- (1962). *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA
- ---------- (1962 a). La arquitectura 'mestiza' en el Collao: la obra de Diego Choque y Malco Maita. *Anales IAA-FAU-UBA*, *15*, 53-65.
- ---------- (1962 b). La capilla abierta de Copacabana. *Anales IAA-FAU-UBA, 15*, 103-108.
- ---------- (1963). El edificio circular de Capuchinas, en Antigua, Guatemala. *Anales IAA-FAU-UBA*, *16*, 13-27.
- ---------- (1963 a). *Gaspar de la Cueva*. Serie escultores, Biblioteca de

Arte y Cultura Boliviana. La Paz, Bolivia: Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República.
- ---------- (1964). Seis cuadros inéditos de Valdés Leal en Lima. *Anales IAA-FAU-UBA*, *17*, 74-78.
- ---------- (1965). El pintor Angelino Medoro y su obra en Sud América. *Anales IAA-FAU-UBA*, *18*, 23-47.
- ---------- (1965 a). Nuevas obras de Olguín y sus discípulos. *Anales IAA-FAU-UBA*, *18*, 122-124.
- ---------- (1966). Arte precolombino en Bolivia. *Anales IAA-FAU-UBA*, *19*, 45-70.
- ---------- (1968). Felipe Bertrés, un arquitecto neoclásico en Bolivia. *Anales IAA-FAU-UBA*, *21*, 90-109.
- ---------- (1970). Martín de Vos en América. *Anales IAA-FAU-UBA*, *23*, 36-48.
- ---------- (1971). Angelino Medoro, escultor. *Anales IAA-FAU-UBA*, *24*, 73-89.
- De Nordenflycht, J. (2013). *Historiografía de la arquitectura durante el período virreinal en América del Sur. Discursos, textos y contextos*. (Tesis doctoral inédita). Granada, España: Universidad de Granada.
- ---------- (2015). Arte hispanoamericano: narrativas fundacionales de Angulo, Marco y Buschiazzo. En R. Gutiérrez, W. Rincón García y F. Vela Cossío (Coords.), *Una empresa memorable de España hacia América. La edición de Angulo Íñiguez, Marco Dorta y Mario Buschiazzo sobre el arte americano (1945-1956)*. (pp. 127-138). Madrid, España: Rueda.
- De Paula, A. (1961). La iglesia Catedral de Lomas de Zamora y la Iglesia Matriz de Almirante Brown. *Anales* IAA-FAU-UBA, *14*, 99-109.
- ---------- (1962). Templos rioplatenses no católicos. *Anales IAA-FAU-UBA*, *15*, 42-52.
- ---------- (1963). Templos rioplatenses no católicos. *Anales IAA-FAU-UBA*, *16*, 69-85.
- ---------- (1964). Templos rioplatenses no católicos. *Anales IAA-FAU-UBA*, *17*, 36-50.
- ---------- (1966). Don Felipe Senillosa. *Anales IAA-FAU-UBA*, *18*, 48-90.
- ---------- (1966 a). Una modificación del diseño urbano porteño proyectada en 1875. *Anales IAA-FAU-UBA*, *19*, 71-78.
- ---------- (1968). El arquitecto Richard Adams y la Colonia Escocesa de Santa Catalina. *Anales IAA-FAU-UBA*, *21*, 31-57.
- ---------- (1996-1997). Mario J. Buschiazzo y el Instituto de Arte Americano. *Anales IAA-FADU-UBA*, *31-32*, 15-71.
- De Paula, A. y Tait, V. (1960). La Capilla de Ejercicios Espirituales del Colegio de Belén, en Buenos Aires. *Anales IAA-FAU-UBA*, *13*, 83-90.
- Degiovanni, F. (2015). Una disciplina de guerra: Pedro Henríquez Ureña y el latinoamericanismo. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XLI, *82*, 135-160.
- Del Pomar, C. (1922). *Historia crítica de la pintura en el Cuzco*. Cuzco, Perú: Universidad del Cuzco.

- Devés Valdés, E. (2007). *Redes intelectuales en América Latina. Hacia la constitución de una comunidad intelectual*. Santiago de Chile, Chile: Instituto de Estudios Avanzados.
- Devoto, F. y Pagano, N. (2009). *Historia de la historiografía argentina*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana
- Díaz y de Ovando, C. (1992). Manuel Toussaint. Historiador y artífice. *Manuel Toussaint. Su proyección en la Historia del Arte mexicano*. México, México: IIE-UNAM, 15-27.
- Díaz y de Ovando, C. y Barragán Martínez, E. (2010). Origen y genealogía. En H. Arciniega Pascual y A. Pascual Soto (Coord.), *El Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Una memoria de 75 años. 1935-2010*. (pp. 39-53). México, México: IIE-UNAM.
- Domínguez Martínez, R. (2007). *Panorama general de la investigación en institutos y centros de humanidades en la Universidad Nacional durante el siglo XX*. México, México: UNAM.
- Dony, P. (1957). Visita a San Agustín de Salamanca, Guanajuato. *Anales IAA-FAU-UBA, 10*, 78-83.
- El Director (1948). Prólogo. *Anales IAA-FAU-UBA*, *1*, 7-8.
- El Director (1954). Presentación, en Nikolaus Pevsner. *Cánones de la crítica*. Cuadernos del Instituto de Arte Americano, 1. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- El Director (1955). Nuestra contribución. *Cinco proyectos de Amancio Williams*. Cuadernos del Instituto de Arte Americano. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- Espantoso Rodríguez, T. (2020). La génesis de una disciplina universitaria: la Historia del Arte a principios del siglo XX. En M. Penhos y S. Szir (Dir.), *Una historia para el arte en la UBA*. (pp. 46-61). Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.
- Estudios Históricos (1922). Recepción del arquitecto Martin Noel. Discurso del Doctor Martiniano Leguizamón. Buenos Aires, Argentina: Junta de Historia y Numismática Americana, 3-6.
- Eujanian, A. (1995). Paul Groussac y la crítica historiográfica en el proceso de profesionalización de la disciplina histórica en la Argentina a través de dos debates finiseculares. *Estudios Sociales*, *9*, 37-55.
- Fernández Bravo, A. (2009). Redes latinoamericanas en los años cuarenta: la revista Sur y el mundo tropical. En A. Fernández Bravo y C. Maíz (Eds.), *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina.* (pp. 113-135). Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Fiorucci, F. (2008). Reflexiones sobre la gestión cultural durante el peronismo. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Consultado el 03-06-2018 en <https://journals.openedition.org/nuevomundo/24372>.
- Francastel, P. y Francastel, G. (1978). *El retrato*. Madrid, España: Cátedra.
- Francovich, G. (1980). *Los Mitos profundos de Bolivia*. La Paz, Bolivia: Los Amigos del Libro.
- Furlong, G. (1945). *Mario J. Buschiazzo. Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana, Editorial Guillermo Kraft. Buenos Aires 1944. Boletín de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos*, Año VII, 7, 450-451.
- ---------- (1948). José Custodio de Sá y Faria. Ingeniero, arquitecto y cartógrafo colonial. 1710-1792. *Anales IAA-FAU-UBA*, *1*, 9-48.
- ---------- (1948 a). *Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes.-*

Documentos de Arte Argentino. Cuaderno XX. Las Misiones Guaraníes. Escultura, pintura, grabados y artes menores. Buenos Aires, 1946. Fol. menor – 34 pp. de texto y 70 láminas. Boletín de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos, Año IX, *9*, 343-347.

- ---------- (1948 b). Prólogo. En A. Ribera y H. Schenone, *El arte de la imaginería en el Río de la Plata.* Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- ---------- (1949). Monografías de artistas extranjeros que actuaron en la Argentina. Raymond Quinsac Monvoisin. Su vida y su obra en América. Por Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 1948. Fol. menor, con 52 pp. de texto, 67 láminas y 3 de catálogo. *Anales IAA-FAU-UBA*, *2*, 117-120.
- ---------- (1950). David James, Monvoisin. Emecé Editores. Buenos Aires, 1949. 8vo, 102 pp. + 15 pp. de ilustraciones. *Anales IAA-FAU-UBA*, *3*, 123-124.
- Galante, M. y Pagano, N. (2006). La Nueva Escuela Histórica: una aproximación institucional del Centenario a la década de 1940. En F. Devoto (Comp.), *La historiografía argentina en el siglo XX*. (pp. 65-108). Buenos Aires, Argentina: Editores de América Latina.
- García, C. (2016). "Los fósiles de la Academia". Martín Noel, Mario Buschiazzo y los itinerarios institucionales de la historiografía artística argentina. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, *9*, 54-70.
- ---------- (2017). Adolfo Ribera. En S. Szir y M. García (Eds.), *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la Historia del Arte. Argentina-siglo XX*. (pp. 211-217). Sáenz Peña, Argentina: EDUNTREF.
- ---------- (2017 a). Estrategias institucionales en torno a *Bibliografía de Arte Colonial argentino* de Mario Buschiazzo (1947). *História da Historiografia*, *25*, 10-25.
- ---------- (2020). Recorridos de los estudios histórico-artísticos en la universidad. Prácticas institucionales, perfiles profesionales y vínculos interfacultades. En M. Penhos y S. Szir (Dir.), *Una historia para el arte en la UBA*. (pp. 75-92). Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.
- García, C. y Penhos, M. (2017). "Mestizo... ¿hasta dónde y desde cuándo? Los sentidos del término y su uso en la Historia del Arte". En *VIII Encuentro Internacional sobre Barroco. Mestizajes en diálogo.* (pp. 315-324). La Paz, Bolivia: Fundación Visión Cultural.
- García, C. y Schwartzman, A. (2015). Historia del Arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1915-1986). *Boletín de Arte*, *15*, 51-57.
- García, M. A. y Szir, S. (2017). Introducción. En M. A. García y S. Szir (Eds.), *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la Historia del Arte. Argentina – siglo XX*. (pp. 7-18). Sáenz Peña, Argentina: EDUNTREF.
- Gasparini, G. (1965). Significación de la arquitectura barroca en Hispanoamérica. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, *3*, 45-50.
- ---------- (1966). Las influencias indígenas en la arquitectura barroca colonial de Hispanoamérica. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, *4*, 75-80.
- Gazaneo, J. y Scarone, M. (1956). *Eduardo Catalano*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.

- ---------- (1959). *Lucio Costa*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- ---------- (1965). *Tres asentamientos rurales*. Cuadernos de Arquitectura Argentina N.° 1. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- ---------- (1966). *Arquitectura de la Revolución industrial*. Cuadernos de Arquitectura Argentina N.° 2. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- ---------- (1967). *Revolución industrial y equipamiento urbano*. Cuadernos de Arquitectura Argentina N.° 3. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- Gazaneo, J. (1970). Mario J. Buschiazzo. 1902-1970. *Anales IAA-FAU-UBA*, *23*, 9-11.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Gil, N. (1961). *Elías Duteil*. Biblioteca de Historia del Arte. Serie argentina, 1. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras.
- Girelli, F. y Schávelzon, D. (2013). La reconstrucción gráfica de Yapeyú de Vicente Nadal Mora, un estudio poco conocido (1949). *Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, Vol. 1, *1*, 139-161.
- Gisbert, T. (1980). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Bolivia: Gisbert & Cia.
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- ---------- (2020). 1986: un nuevo plan de estudios. En M. Penhos y S. Szir (Dir.), *Una historia para el arte en la UBA*. (pp. 167-187). Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.
- Giuria, J. (1934-1937). La riqueza arquitectónica de algunas ciudades del Brasil. *Revista de la Sociedad de Amigos de la Arqueología*. Tomo VIII, 5-245.
- ---------- (1949). *Organización estructural de las iglesias coloniales de La Paz, Sucre y Potosí.* Buenos Aires, Argentina: Taladriz.
- ---------- (1949 a). Organización estructural de las iglesias coloniales de La Paz, Sucre y Potosí. *Anales IAA-FAU-UBA, 2*, 79-104.
- ---------- (1950). *La arquitectura en el Paraguay*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- Glozman, M. (2006). Perón y las Academias científicas y culturales. Políticas de intervención y proyectos culturales de estado entre 1944 y 1955. *Question*, 1-6.
- Gombrich, E. (1981). Historia del Arte y ciencias sociales. En *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. (pp. 156-202). Barcelona, España: Gustavo Gilli.
- González Capdevilla, R. (1955). *Amancio Williams*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- González Leandri, R. (1999). *Las profesiones. Entre la vocación y el interés corporativo*. Madrid, España: Catriel.
- González Orosco, R. (2017). *Notas para una historiografía del arte en Bolivia. La obra de José de Mesa y Teresa Gisbert*. La Paz, Bolivia: Letras de Nuevo Tiempo.
- Gorelik, A. y Silvestri, G. (1990). 'Lo nacional' en la historiografía de la arquitectura en la Argentina: el peso de una tradición. En N. Guglielmini (Coord.). *Historiografía argentina 1958-1988: una evaluación crítica de la producción histórica nacional*. (pp. 174-185). Buenos Aires, Argentina: Comité Argentino de Ciencias Históricas.
- Grafton, A. (1998). *Los orígenes trágicos de la erudición*. México, México: FCE.
- Groussac, P. (1916). *Mendoza y Garay. Las dos fundaciones de Buenos Aires 1536-1580*. Buenos Aires, Argentina: Jesús Menéndez.
- Guido, A. (1925). *Fusión Hispano-Indígena en la arquitectura colonial*. Rosario,

Argentina: La casa del libro.
- ---------- (1938). "El estilo mestizo o criollo en el arte de la colonia". En *II Congreso Internacional de Historia de América*. Tomo III. (pp. 475-494). Buenos Aires, Argentina: ANH.
- Gutiérrez, R. (1992). La Cátedra de Arte Hispanoamericano creada en Sevilla en 1929. *Atrio*, *4*, 147-152.
- ---------- (1995). La polémica Noel-Buschiazzo. En R. Gutiérrez, M. Gutman y V. Pérez Escolano (Dir.), *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. (pp. 237-246). Sevilla, España: Junta de Andalucía.
- ---------- (2004). *Historiografía Iberoamericana. Arte y arquitectura (XVI-XVIII)*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Carolina-CEDODAL.
- ---------- (2006). El lado oscuro de la arquitectura. Reflexiones sobre la exclusión profesional en la Argentina. En AA. VV., *Reencuentro con la arquitectura del siglo XX*. (s/p). Buenos Aires, Argentina: Sociedad Central de Arquitectos-CEDODAL.
- ---------- (2007). Encuentros y desencuentros. La historia de la Arquitectura Argentina desde el interior a Buenos Aires. 1957-2000. En R. Gutiérrez y O. Paterlini (Dir.), *Historia de la arquitectura en la Argentina. Reflexiones de medio siglo*. (pp. 7-18). Buenos Aires, Argentina: CEDODAL.
- ---------- (2015). La Historia del Arte hispanoamericano, la formación de redes y los cambios historiográficos de las décadas del 60 y 70 del siglo XX. En R. Gutiérrez, W. Rincón García y F. Vela Cossío (Coords.), *Una empresa memorable de España hacia América. La edición de Angulo Íñiguez, Marco Dorta y Mario Buschiazzo sobre el arte americano (1945-1956)*. (pp. 165-189). Madrid, España: Rueda.
- Gutiérrez, R., Rincón García, W. y Vela Cossío, F. (Coords.) (2015). *Una empresa memorable de España hacia América. La edición de Angulo Íñiguez, Marco Dorta y Mario Buschiazzo sobre el arte americano (1945-1956)*. Madrid, España: Rueda.
- Gutiérrez, R. y Paterlini. O. (Coords.) (2007). *Historia de la arquitectura en la Argentina. Reflexiones de medio siglo*. Buenos Aires, Argentina: CEDODAL.
- H. S. [Héctor Schenone] (1948). Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, Documentos de Arte Argentino, Cuadernos I-XVII. Buenos Aires, 1939-1945. *Anales IAA-FAU-UBA*, *1*, 126-129.
- ---------- (1948 a). Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, Documentos de Arte Argentino, Cuaderno XXII, El Templo de San Ignacio, (10) 41 (3) + LXIV láms. + (12); y Cuaderno XXIV, La Santa Casa de Ejercicios, (10) 27 (3) + LXII + (12)", Buenos Aires, 1947. *Anales IAA-FAU-UBA*, *1*, 132-134.
- Halperín Donghi, T. (1955). La historiografía argentina en la hora de la libertad. *Sur*, *237*, 3-8.
- Harth-Terré, E. (1949). Las tres fundaciones de la catedral del Cuzco. *Anales IAA-FAU-UBA*, *2*, 29-66.
- ---------- (1949 a). *Las tres fundaciones de la catedral del Cuzco*. Buenos Aires, Argentina: Taladriz.
- ---------- (1961). La obra de Francisco Becerra en las Catedrales de Lima y Cuzco. *Anales IAA-FAU-UBA*, *14*, 18-57.
- ---------- (1962). Carta Mestiza. *Punto*, *6*, 6-9.
- Hauser, A. (1957). *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid, España: Guadarrama.
- Herr, C. y Rolón, G. (2018). Registro documental e intervención patrimonial en la

arquitectura religiosa de la provincia de Jujuy. Criterios implementados por la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos (CNMMYLH) durante el período 1938-1946. *Anales IAA-FADU-UBA, 48 (1)*, 31-45.

- Holly, M. (1984). *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca-London: Cornell University Press.
- Huizinga, J. (1946). El problema del Renacimiento. En J. Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos*. México, México: FCE.
- Hurtado, D. (2010). *Organización de las Instituciones Científicas en la Argentina (1933-1996). Una visión panorámica*, Cuadernos ICES 3. Buenos Aires, Argentina: CNEA.
- Iglesia, R. (1966). *Eero Saarinen*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- Imolesi, E. (2014). De la utopía a la historia. La reinvención del pasado en los textos de Guillermo Furlong. *Mélanges de l'École française de Rome- Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, *126-1*, 1-22.
- Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (1954). *Nikolaus Pevsner. Cánones de la crítica*, Cuadernos del Instituto de Arte Americano, 1. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- ---------- (1955). *Cinco proyectos de Amancio Williams*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- ---------- (1987). *Cuadernos de Historia. Boletín interno del área de Historia*, 3. Buenos Aires, Argentina: IAA- FAU-UBA.
- Instituto de Historia del Arte (1971). *Cronología artística: síntesis de lo creado en el campo del arte, en el actual territorio argentino, en los siglos XVI-XVIII*. Biblioteca de Historia del Arte. Serie argentina, 4. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras.
- Junta de Historia y Numismática Americana-Academia Nacional de la Historia (1936-1950). *Historia de la Nación Argentina. Desde los orígenes hasta la organización definitiva en 1862*, 10 volúmenes. Buenos Aires, Argentina: Junta de Historia y Numismática Americana-ANH.
- Krieger, P. (2009). Las primeras dos décadas de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas: la era de Manuel Toussaint. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, *5*, 173-180.
- Kronfuss, J. (1920). *Arquitectura colonial en la Argentina*. Córdoba, Argentina: A. Biffignandi.
- Kubler, G. (1964). Ciudades y cultura en el período colonial de América Latina. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, *1*, 81-90.
- ---------- (1966). Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas medievales y clásicas. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, *4*, 51-61.
- Kultermann, U. (1990). *Historia de la Historia del Arte. El camino de una ciencia*. Madrid, España: Akal.
- La Dirección (1958). Juan Giuria. 1880-1957. *Anales IAA-FAU-UBA*, *11*, 9.
- Lago, C. (1961). *Buenos Aires, 1858: panorama artístico de la ciudad a través de sus diarios*. Biblioteca de Historia del Arte. Serie argentina, 3. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras.
- Lameda Luna, H. (2014). *El Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas.*

Aportes venezolanos a la historiografía de la arquitectura en Latinoamérica. (Tesis de maestría en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo). Venezuela, Caracas: Universidad Central de Venezuela.

- Lampérez y Romea, V. (1922). La arquitectura Hispanoamericana en la época de la Colonización y los Virreinatos. *Raza Española*, *40*, 44-68.
- Lempérière, A. (2005). La cuestión colonial. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Consultado el 20-11-2018 en <http://journals.openedition.org/nuevomundo/437>.
- Liernur, F. (1987). Presentación. *Anales IAA-FADU-UBA*, *25*, 6-7.
- Londoño Niño, R. (2014). "La enseñanza de la historia de la arquitectura en Colombia, a partir de 1936. Matices de una tradición". En *VI Encuentro de Docentes e Investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad "Iván Hernández Larguía"*. Consultado el 15-08-2018 en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/53080>.
- Magaz, M. y Schávelzon, D. (1996-1997). Mario J. Buschiazzo, arquitecto: la obra de los años iniciales. *Anales IAA-FADU-UBA, 31-32*, 91-106.
- Malecki, S. (2013). Historia y crítica. Enrico Tedeschi en la renovación cultural arquitectónica argentina, 1950-1970. *Eadem Utraque Europa*, Año 9, *14*, 137-174.
- ---------- (2017). Summa/historia: disolución y reconstitución en la historiografía de la arquitectura (1970-1978). *Estudios del Hábitat*, Vol. 15, *18*, 2-25.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Malosetti, L., Telesca, A. y Siracusano, G. (1999). "Impacto de la 'moderna' historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la Historia del Arte argentino (1910–1930)". *(In)disciplinas: estética e Historia del Arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. (pp. 395-426). México, México: IIE.
- M. J. B. [Mario Buschiazzo] (1941). George Kubler, *The Religious Architecture of New Mexico*, 232 páginas, 42 grabados y croquis en el texto, 219 láminas en hueco-grabado fuera de texto y 1 mapa, Publicación del Taylor Museum; Colorado Springs, 1940. *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos,* Año III, *3*, 508.
- ---------- (1942). Museo Histórico Provincial*, Exposición de Arte Religioso Retrospectivo, Coronación de la Virgen del Rosario*; Rosario de Santa Fe, 1941, 60 pp. de texto + 122 pp. de ilustraciones + (32) pp. de catálogo. Prólogo de Ángel Marc [sic], texto de Ángel Guido. *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos*, Año IV, *4*, 648.
- M. T. [Manuel Toussaint] (1939). Tres Siglos de Pintura Colonial Mexicana. Editorial Polis. México, 1939. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 1, *4*, 67-70.
- Mansfield, E. (2002). *Art history and its institutions. Foundations of a discipline*. Londres-Nueva York: Routledge.
- ---------- (2007). *Making Art History. A changing discipline and its institutions*. Londres-Nueva York: Routledge.
- Marco Dorta, E. (1949). El palacio de los virreyes de Bogotá. Un proyecto fracasado. *Anales IAA-FAU-UBA*, *2*, 71-76.
- Mariátegui Oliva, R. (1951). *Pintura cuzqueña del siglo XVIII*. Lima, Perú: Alma Mater.
- Marinsalda, J. C. (2015). *La casa histórica de la independencia argentina*. (Tesis doctoral

inédita). Sevilla, España: Universidad de Sevilla, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas.
- Martini, J. (1971). Notas para una crítica de la Arquitectura Colonial Argentina. *Anales IAA-FAU-UBA*, *24*, 9-21.
- Martini, J. y Peña, J. M. (1966). *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires. 1800-1900*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA
- ---------- (1966 a). *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires. 1900-1940*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA
- Medina, J. (1892). *Historia y bibliografía de la imprenta en el antiguo Virreinato del Río de la Plata*. La Plata, Argentina: Taller de Publicaciones del Museo.
- Medinaceli, X. (2012). La historia colonial desde la mirada de la generación del '52. *Ciencia y Cultura*, *29*, 177-186.
- Mendoza, Z. (2006). *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima, Perú: PUCP.
- Mesa Gisbert, C. (1998). Teresa Gisbert: una mirada al revés de la trama. *Revista de la Coordinadora de Historia*, número homenaje, *2*, 15-22.
- Montini, P. (2011). Coleccionismo e historiografía. Ángel Guido y la colección de Arte Colonial del Museo Histórico Provincial de Rosario. *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc"*, 15-76.
- Moreno Villa, J. (1942). *La escultura colonial mexicana*. México: El Colegio de México.
- Mount, H. (2014). Gombrich and the Fathers of Art History. En P. Taylor (Ed.), *Meditations on a Heritage. Papers on the Work and Legacy of Sir Ernst Gombrich*. (pp. 22-35). Londres, Inglaterra: Publishing-Warburg Institute.
- Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco" (1984). *El retrato en Buenos Aires*. Catálogo de exposición. Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco".
- Nadal Mora, V. (1949). *El azulejo en el Río de la Plata. Siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- Naidorf, J. y Riccono, G. (2017). La Universidad de Buenos Aires durante los años peronistas: imágenes, mitos, verdades y posverdades. *Revista Eletrônica de Educação*, Vol. 11, *3*, 770-788.
- Navarro, J. (1929). *La escultura en el Ecuador (siglos XVI a XVIII)*. Madrid, España: Antonio Marzo.
- Neiburg, F. (1998). *Los intelectuales y la invención del peronismo*. Buenos Aires, Argentina: Alianza.
- Nicolini, A. (1965). La Hacienda Tumbaya. *Anales IAA-FAU-UBA*, *18*, 91-99.
- ---------- (2007). Medio siglo de enseñanza de historia de la arquitectura y del urbanismo. La experiencia en Buenos Aires y Tucumán. Del epidiascopio al Power Point. En R. Gutiérrez y O. Paterlini (Coord.), *Historia de la Arquitectura en la Argentina. Reflexiones de medio siglo 1957-2007*. (pp. 19-24). Buenos Aires, Argentina: CEDODAL-IIDEHA.
- Nimio (2016). La dimensión material y cultural de las prácticas artísticas. Entrevista a Gabriela Siracusano. *Nimio*, Año 1, *1*, 27-34. Consultada el 07-01-2018 en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/49221>.
- Noel, M. (1915). Comentarios sobre el nacimiento de la arquitectura hispanoamericana. *Revista de Arquitectura. Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, *1*, 8-13.

- ---------- (1921). *Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispanoamericana*. Buenos Aires, Argentina: Peuser.
- ---------- (1938). La Historia del Arte en Sud América durante el período colonial. En L. Hanke (Ed.), *Handbook of Latin American Studies. A selective guide to the material published in 1937 on anthropologhy, art, economics, education, folklore, geography, government, history, international relations, law, language, and literature*. (pp. 505-527). Cambridge, Estados Unidos: Harvard University Press.
- ---------- (1950). A propósito del prólogo al catálogo de la exposición de tallas ibero-americanas. *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, *2*, 91-102.
- Noel, M. y Torre Revello, J. (1934). *Estudios y documentos para la Historia del Arte Colonial*, Vol. 1. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Novick, A. y Piccioni, R. (1990). "Carlos María Della Paolera, Buenos Aires (1890-1960) o los orígenes de la profesión urbanística en la Argentina". En *Seminario de Crítica del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" N.° 16*. Consultado el 02-03-2018 en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0016.pdf>.
- Novick, P. (1997). *Ese noble sueño. La objetividad y la historia profesional norteamericana*. México, México: Instituto Mora.
- Onelli, C. (1916). *Alfombras, tapices i tejidos criollos*. Buenos Aires, Argentina: Kraft.
- Ortiz, F. (1964). *SEPRA*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- Palm, E. (1949). Estilo y época en el Arte Colonial. *Anales IAA-FAU-UBA, 2*, 7-24.
- Pando, H. (1964). Palermo de San Benito. *Anales IAA-FAU-UBA*, *17*, 51-63.
- ---------- (1965). Los Benoit: dos generaciones de arquitectos. *Anales IAA-FAU-UBA*, *18*, 125-132.
- ---------- (1996-1997). Recuerdo del IAA y de su fundador Mario J. Buschiazzo. Origen y desarrollo del Instituto de Arte Americano. *Anales IAA-FADU-UBA*, *31-33*, 143-174.
- Panfili, M. y Savloff, L. (2019), "La formación de la Historia del Arte en la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP. Planes de estudio en el proceso de consolidación institucional de la disciplina". En *Congreso internacional "La constitución de las disciplinas artísticas. Formaciones e instituciones".* La Plata, Argentina: Facultad de Artes, (ponencia inédita).
- Panofsky, E. (1939). *Studies in iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Parera, C. (2012). Arquitectura pública y técnicos estatales: la consolidación de la arquitectura como saber de estado en la Argentina, 1930-1943. *Anales IAA-FADU-UBA, 42*, 139-154.
- Payró, J. (1961). *El pintor Juan León Pallière: (1823-1887)*. Biblioteca de Historia del Arte. Serie argentina, N.° 2. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras.
- ---------- (1971). *Prilidiano Pueyrredón, Joseph Dubourdieu, la Pirámide de Mayo y la Catedral de Buenos Aires*. Biblioteca de Historia del Arte. Serie argentina. Buenos Aires, Argentina: IHA.
- Penhos, M. (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

- ---------- (2011). "De categorías y otra vías de explicación: una lectura historiográfica de los Anales de Buenos Aires (1848-1971)". En *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco, Manierismo y transición al Barroco.* (pp. 167-174). Pamplona, España: Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Penhos, M. y Rodríguez Romero, A. (2020). "Héctor Schenone, el maestro de la pregunta. En M. Penhos y S. Szir (Dir.), *Una historia para el arte en la UBA*. (pp. 122-136). Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.
- Penhos, M. y Szir, S. (2020). Introducción. En M. Penhos y S. Szir (Dir.), *Una historia para el arte en la UBA*. (pp. 13-22). Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.
- Petit, C. (2004). Francisco Murillo Herrera (1878-1951) de la Cátedra al Laboratorio. *Laboratorio de Arte*, *26*, 301-314.
- Piglia, M. (2014). *Autos, rutas y turismo. El Automóvil Club Argentino y el Estado*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Pita González, A. (2014). Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacio de sociabilidad. En H. Ehrlicher, N. Rissler-Pipka y S. Aachen (Eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales de la modernidad hispánica*. (pp. 227-236). Berlín, Alemania: Shaker Verlag.
- Prado, G. (2001). La historiografía argentina del siglo XIX en la mirada de Rómulo Carbia y Ricardo Levene: problemas y circunstancias de la construcción de una tradición. 1907-1948. En N. Pagano y M. Rodríguez (Comps.), *La historiografía rioplatense en la posguerra*. (pp. 9-36). Buenos Aires, Argentina: La Colmena.
- Prego, C. y Romero, L. (2010). La gran transformación académica de la UBA y su política a fines de los años 50. En C. Prego y O. Vallejos (Comps.), *La construcción de la ciencia académica. Instituciones, procesos y actores en la universidad argentina del siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Preziosi, D. (1998). *The Art of Art History. A Critical Anthologhy*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Ramos Cerna, H. (2016). La reforma neocolonial de la Plaza de Armas. Modernización urbana y patrimonio arquitectónico en Lima. *Histórica*, Vol. 40, *1*, 101-141.
- Radovanovic, E. (2012). *Experiencia de Urbanismo y planificación en la Argentina 1909-1955. Biografía de los protagonistas*. Buenos Aires, Argentina: CEDODAL.
- Ribera, A. (1948). Un informe de Fernando García del Molino. *Anales IAA-FAU-UBA*, *1*, 59-63.
- ---------- (1948 a). Los pintores de Buenos Aires virreinal. *Anales IAA-FAU-UBA, 1*, 97-108.
- ---------- (1948 b). Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, Documentos de Arte Argentino, Cuaderno XXV, La Catedral, Buenos Aires, 1947. 47 (3) pp., LXXXVI láminas, (22) pp.; y Cuaderno XXIII, Los Templos de San Francisco y Santo Domingo, Buenos Aires, 1947. 38 (6) pp., C. láminas, (20) pp. *Anales IAA-FAU-UBA, 1*, 134-137.
- ---------- (1950). Martín S. Noel, "El Arte (1810-1829)" Historia de la Nación Argentina. Editada por la Academia Nacional de la Historia, tomo VII, sección 1ra. (Capitulo IX), Buenos Aires, 1949, 62 pp. *Anales IAA-FAU-UBA*, *3*, 116-119.
- ---------- (1954). La platería en el Río de la Plata. *Anales IAA-FAU-UBA*, 7, 12-117.
- ---------- (1970). *Catálogo de platería*. Buenos Aires, Argentina: Museo Municipal de Arte

Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.
- ---------- (1974). *Argentería del Río de la Plata*. Roma, Italia: Instituto Italo-Latino Americano.
- ---------- (1979). El P. Furlong y los estudios del arte hispanoamericano, *Archivum*. Revista de la Junta de Historia Eclesiástica Argentina, Tomo XIII, 111-118.
- ---------- (1982). *El retrato en Buenos Aires. 1580-1870*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires.
- ---------- (1983). Platería. En A. Ribera y H. Schenone (Dir.), *Historia general del arte en la Argentina*. Tomo II. (pp. 337-482). Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- Ribera, A. y Schenone, H. (1944). Los lienzos corredizos y breve noticia sobre el pintor Miguel Aucell. *Archivum*. *Revista de la Junta de Historia Eclesiástica Argentina*. Tomo 2, *2*, 333-345.
- ---------- (1944 a). Noticias de algunas custodias porteñas. *Ortodoxia. Revista de los Cursos de Cultura Católica*, *8*, 431-438.
- ---------- (1948). *El arte de la imaginería en el Río de la Plata.* Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- ---------- (1948 a). Tallistas y escultores del Buenos Aires colonial. El maestro Juan Antonio Hernández. *Separata de la Revista de la Universidad de Buenos Aires*, cuarta época, *5*, 23-35.
- Ribera, A., Schenone, H., Gori, I. y Barbieri, S. (1982). *Inventario de bienes muebles. Provincia de Corrientes*. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- Rigotti, A. (2003). *Ermete de Lorenzi. Ideas, lecturas, obras, inventos*. Rosario, Argentina: Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño.
- Rivera Casanovas, C. (2018). Teresa Gisbert y la arqueología andina. *Chungara*, *4*, 533-536.
- Rodríguez Romero, A. (2011). Imágenes en tránsito: circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVII. En M. I. Baldasarre y S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen, Hacia una nueva historia de las artes visuales en Argentina.* Tomo II. (pp. 29-56). Buenos Aires, Argentina: EDUNTREF-CAIA.
- Romero de Terreros, M. (1949). Mario J. Buschiazzo: Bibliografía de Arte Colonial argentino, Buenos Aires, 1947. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, *17*, 80.
- Rudofsky, B. (1964). *Architecture without architects. An introduction to nonpedigreed architecture.* Nueva York, Estados Unidos: Doubleday.
- Ruiz Guerra, R. (2007). *Más allá de la diplomacia. Relaciones de México con Bolivia, Perú y Ecuador, 1821-1994*. México, México: Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Sabugo, M. (2011). Carta del Director. *Anales IAA-FADU-UBA, 41 (2)*, 4-6.
- Salvatore, R. (2006). *Imágenes de un imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina.* Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Sarlo, B. (1990). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *Cahiers du CRICCAL. Le discours culturel dans le revues latino-américaines (1940-1970)*, *9/10*, 9-15.
- ---------- (2011). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina.* Buenos Aires, Argentina: Siglo XIX.
- Schávelzon, D. (2008). *Mejor olvidar. La conservación del patrimonio cultural argentino*. Buenos Aires, Argentina: De Los Cuatro Vientos.
- ---------- (2008 a). *El laberinto del patrimonio cultural. Cómo gestionarlo en una*

gran ciudad. Buenos Aires, Argentina: APOC.
- ---------- (2012). Historia de papel y tinta. Las tapas de Anales y los libros del Instituto de Arte Americano. *Anales IAA-FADU-UBA, 41*, 235-237.
- Schenone, H. (1949). Relaciones documentales. *Anales IAA-FAU-UBA*, *2*, 105-116.
- ---------- (1950). Notas sobre el arte renacentista en Sucre, Bolivia. *Anales IAA-FAU-UBA, 3*, 44-65.
- ---------- (1951). Insistiendo sobre una crítica bibliográfica. *Anales IAA-FAU-UBA*, *4*, 107-110.
- ---------- (1951 a). Pinturas zurbaranescas y esculturas de escuela sevillana en Sucre, Bolivia. *Anales IAA-FAU-UBA, 4*, 61-68.
- ---------- (1952). Pinturas de las Mónicas de Potosí, Bolivia. *Anales IAA-FAU-UBA*, *5*, 51-56.
- ---------- (1952 a). Piezas de platería mexicana en Sucre, Bolivia. *Anales IAA-FAU-UBA*, *5*, 85-90.
- ---------- (1955). Tallistas portugueses en el Río de la Plata. *Anales IAA-FAU-UBA*, *8*, 40-56.
- ---------- (1957). José de Mesa y Teresa Gisbert: Holguín y la pintura altoperuana del Virreinato, Serie Artes y Letras, Biblioteca Paceña, Alcaldía Municipal, La Paz, 1956. 220 pp. + 120 lams. (130 ill.) + 15 pp. + 10 ill. int. en cols. *Anales IAA-FAU-UBA*, *10*, 135-136.
- ---------- (1960). Escultura funeraria en el Perú. *Anales IAA-FAU-UBA*, *13*, 35-40.
- ---------- (1961). Esculturas españolas en el Perú, siglo XVI. *Anales IAA-FAU-UBA*, *14*, 58-72.
- ---------- (1963). Una pintura en Lima, atribuida a Pérez de Alesio. *Anales IAA-FAU-UBA, 16*, 28-33.
- ---------- (1992). *Iconografía del Arte Colonial: los Santos*. Buenos Aires, Argentina: Fundación TAREA.
- ---------- (1998). *Iconografía del Arte Colonial: Jesucristo*. Buenos Aires, Argentina: Fundación TAREA.
- ---------- (2008). *Santa María*. Buenos Aires, Argentina: EDUCA.
- Schenone, H., Gori, I. y Barbieri, S. (1988). *Inventario de bienes muebles. Provincia de Salta*. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1991). *Inventario de bienes muebles. Provincia de Jujuy*. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- Schenone, H., De Mesa, J. y Gisbert, T. (1962). El plateresco en el Perú: la iglesia de San Pedro de Handahuaylas. *Anales IAA-FAU-UBA*, *15*, 27-41.
- Schiaffino, E. (1933). *La pintura y la escultura en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: edición del autor.
- Schwartzman, A. (2014). Historia del Arte, historia de la cultura. Itinerarios de una disciplina en la Universidad de Buenos Aires. (artículo inédito).
- Sebastián, S. (1962). Influencia de modelos clásicos y de grabados en los grutescos de la arquitectura española del protorenacimiento. *Anales IAA-FAU-UBA, 15*, 22-26.
- Shils, E. (1970). Tradition, Ecology and Institution in The History of Sociology. *Daedalus*, Vol. 99, *4*, 760-825.
- Shmidt, C. (1993). "El carácter arquitectónico y la ruptura de la tradición clásica". En *Seminario de crítica del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*,

N.° 16. Consultado el 20-10-2017 en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0035.pdf>.

- Silvestri, G. (2004). Historiografía y crítica de la arquitectura. En F. Liernur y F. Aliata (Comp.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. (pp. 160-171). Buenos Aires, Argentina: Agea.
- Smith, R. y Wilder, E. (1948). *Guide to the Art of Latin America*. Washington, Estados Unidos: Hispanic Foundation-The Library of Congress.
- Sin firma [Héctor Schenone] (1949). Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades. Exposición de tallas ibero americanas. [Introducción por Manuel Mujica Láinez, prólogo por el Arq. Martín Noel.] I, Amigos del Libro, Salón Kraft, Buenos Aires, 1949, 54 pp. + 72 láms. + 2 pp. *Anales IAA-FAU-UBA*, *2*, 135-138.
- Sin firma [Manuel Toussaint] (1945). Mario J. Buschiazzo: *Estudios de Arquitectura Colonial Hispanoamericana*. Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft Ltda., 1944. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, *13*, 94.
- Siracusano, G. (2005). *El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- ---------- (2014). Las estrategias de la pasión. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, *5*, 149-150.
- Siracusano, G. y Tudisco, G. (2012). Héctor Schenone y el Museo Fernández Blanco. La construcción académica de una colección. *Estudios Curatoriales*, Año 1, *1*, 278-310.
- Sociedad Central de Arquitectos (1955). La Revolución Libertadora. *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, Año 1, *1*, 1.
- Solá, M. (1935). *Historia del Arte hispano-americano. Arquitectura, escultura, pintura y artes menores en la América española*. Barcelona, España: Labor.
- Soria, M. (1952). Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas. *Anales IAA-FAU-UBA*, *5*, 41-50.
- ---------- (1952 a). Painting and sculpture in Latin America from the sixteenth to the eighteenth century. En M. Soria, *Year Book of the American Philosophical Society*. (pp. 72-85). Philadelphia, Estados Unidos: APS.
- ---------- (1956). *La pintura del siglo XVI en Sud América*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA.
- ---------- (1959). La pintura en el Cuzco y en el Alto Perú. 1550-1700. Rectificaciones y fuentes. *Anales IAA-FAU-UBA*, *12*, 24-34.
- Subsecretaría de Cultura de la República Argentina (1949). *Quebrada de Humahuaca*, Cuadernos Culturales Serie VI – N.° 1, Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, 1.
- Szir, S. (2020). Tras las huellas de una práctica profesional: Adolfo Luis Ribera y el canon del arte argentino. En M. Penhos y S. Szir (Dir.), *Una historia para el arte en la UBA*. (pp. 107-121). Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.
- Tapia Claure, O. (1966). *Los estudios de arte en Bolivia*. La Paz, Bolivia: Instituto de Investigaciones Artísticas.
- Toussaint, M. (1927). *Iglesias de México*, Vol. 3, México, México: Secretaría de Hacienda.
- ---------- (1944). Prólogo. En M. Buschiazzo (Dir.), *Estudios de Arquitectura Colonial Hispanoamericana*. (pp. 9-11). Buenos Aires, Argentina: Kraft.
- ---------- (1953). Una joya desconocida: el santuario de Tepalcingo. *Anales IAA-*

FAU-UBA, *6*, 39-43.
- Trabucco, M. (1965). *Mario Roberto Álvarez*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FAU-UBA
- Usubiaga, V. (2009). "Esto no es un ensayo de Historia del Arte. Reflexiones en torno al tiempo en el arte contemporáneo". En *V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes-XIII Jornadas CAIA: Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la Historia del Arte*. (pp. 229-238). Buenos Aires, Argentina: CAIA.
- Valenzuela, F. (2016). Nota introductoria. *Kaypunku*, Vol. 2, *2*, 324-329.
- Vallejo, G. (2004). Fitte, Raúl. En J. Liernur y F. Aliata (Comps.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. Tomo 3. Buenos Aires, Argentina: AGEA.
- Velázquez Chávez, A. (1938). *Tres siglos de pintura colonial mexicana*. México, México: Polis.
- Von Kügelgen, H. (2004). Habituarse a otra tierra. Exilio con la antigüedad. Erwin Palm en Santo Domingo. *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, *25*, 91-126.
- Wechsler, D. (2003). *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró".
- Wethey, H. (1949). *Colonial Architecture and Sculpture in Perú*. Cambridge-Massachusetts, Estados Unidos: Harvard University Press.
- ---------- (1950). Retablos coloniales en Bolivia. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, *3*, 7-13.
- ---------- (1952). La arquitectura en el Paraguay. By Juan Giuria (Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1950. Pp. 137, 57 figs, 19 plans. *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 32, *4*, 575-577.
- Wilder Weismann, E. (1949). Colonial Architecture and Sculpture in Peru by Harold Wethey. Harvard University Press, 1949. 330 + xvii pages, 366 illustrations. $12.50. *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 8, 43-45.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura.* Barcelona, España: Península.
- Zimmerman, J. (2017). *Mario Buschiazzo y la "arquitectura americana contemporánea" (1955-1970).* Buenos Aires, Argentina: IAA-FADU-UBA.
- Zuleta, M. (2007). *Los extremos de Hispanoamérica. Relaciones, conflictos y armonías entre México y el Cono Sur, 1821-1990*. México, México: Secretaría de Relaciones Exteriores.

FUENTES

Publicaciones oficiales (Memorias, anuarios, actas, boletines)

- Academia Boliviana de la Historia (1999). *Academia Boliviana de la Historia. 70 años 1929-1999.* La Paz, Bolivia: Secretaría de la Academia Boliviana de la Historia.
- Academia Nacional de Bellas Artes (1936). *Decretos y Reglamento*. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- -------- (1938). Acta N.° 34. Sesión ordinaria (en 1.ª y 2.ª citación) del 22 de noviembre de 1938. En *Actas*, tomo 1, 123. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- --------- (1939). Acta N.° 35. Sesión ordinaria (en 1.ª y 2.ª citación) del 30 de mayo. En *Actas,* tomo 1, 129. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- --------- (1939 a). Acta N.° 37. Sesión ordinaria (en 1.ª y 2.ª citación) del 11 de julio de 1939. En *Actas*, tomo 1, 135. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- --------- (1941). Acta N.° 67. Sesión especial para la elección de nuevos académicos. En *Actas*, tomo 1, 245-247. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- --------- (1944). Acta N.° 86. Sesión preparatoria del 16 de mayo de 1944. En *Actas*, tomo 1, 345. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- --------- (1950). Acta N.° 134. Sesión preparatoria del 28 de abril. En *Actas,* tomo 2. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- --------- (1950 a). *Publicación de la Presidencia de la Academia Nacional de Bellas Artes con motivo de recientes notas bibliográficas*. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- --------- (1956). Acta N.° 156. Sesión especial y ordinaria del 18 de mayo de 1956. En *Actas,* tomo 2. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1956 a). *Memoria.* Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1963). Acta N.° 229. Sesión ordinaria del 8 de agosto de 1963. En *Actas*, tomo 2, 203. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1963 a). Acta N.° 232. Sesión ordinaria del 10 de octubre de 1963. En *Actas*, tomo 2, 211. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1963 b). Acta N.° 233. Sesión ordinaria del 14 de noviembre de 1963. En *Actas*, tomo 2, 214. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1964). Acta N.° 241. Sesión ordinaria del 25 de junio de 1964. En *Actas*, tomo 2, 239. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1965 b). Acta N.° 254. Sesión ordinaria del 1° de julio de 1965. En *Actas*, tomo 2, 280. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1965 c). *Memoria*. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1967). *Memoria 1966*. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1968). *Memoria 1967*. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1969). *Memoria 1968*. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1974). *Memoria*. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1977). *Memoria*. Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- ---------- (1978). *Memoria.* Buenos Aires, Argentina: ANBA.
- Academia Nacional de la Historia (1938). *II Congreso Internacional de Historia de América*. Tomo II. Buenos Aires, Argentina: ANH.
- ---------- (1947-1948). *Boletín de la Academia Nacional de la*

Historia. Vol. XX-XXI. Buenos Aires, Argentina: ANH.
- ---------- (1965). *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*. Vol. XXXVIII. Buenos Aires, Argentina: ANH.
- American Council of Learned Societies (1969). *A Summary Statement of its work and its plans for a Fifthtied Anniversary Capital Development Program*. Nueva York, Estados Unidos: ACLS.
- *Conferencia Interamericana de Consolidación de la Paz. Diario de Sesiones* (1937). Buenos Aires, Argentina: Imprenta del Congreso Nacional.
- Facultad de Arquitectura y Urbanismo (1948). *Plan de estudio de 1948*. Buenos Aires, Argentina: FAU-UBA.
- ---------- (1956). Historia del Arte y de la Arquitectura III. Trabajos prácticos curso 1956. En *Plan de estudio de 1956*, Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires.
- ---------- (1967). *Plan de estudio de 1967*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires.
- Facultad de Ciencias Exactas (1941). *Anuario. Planes y programas de ingreso, analíticos y prácticos de las carreras de ingeniería civil e industrial, doctorado en ciencias fisicomatemáticas, agrimensura, arquitectura y doctorados en ciencias naturales y química*. Buenos Aires, Argentina: Guillermo Kraft.
- Facultad de Filosofía y Letras (1941). *Programas de los cursos de 1941*. Buenos Aires, Argentina: Casa Coni.
- ---------- (1942). *Programas de los cursos de 1942*. Buenos Aires, Argentina: Casa Coni.
- ---------- (1958). *Programas cuatrimestrales*. Buenos Aires, Argentina: UBA.
- ---------- (1963). "Teoría e Historia de la Historiografía". *Programas de 1963*, 52. Buenos Aires, Argentina: UBA.
- ---------- (1966). "Sociologías especiales: Sociología del Arte". *Programas de 1966*, s/p. Buenos Aires, Argentina: UBA.
- ---------- (1966 a). "Historia de las Artes Plásticas III (Moderna)". *Programas de 1966*, segundo cuatrimestre, 68. Buenos Aires, Argentina: UBA.
- ---------- (1970). "Seminario de Arte Argentino". *Programas de 1970*, primer cuatrimestre, s/p. Buenos Aires, Argentina: UBA.
- ---------- (1976). "Seminario de Arte Hispanoamericano". *Programas de 1976*, primer cuatrimestre, s/p. Buenos Aires, Argentina: UBA.
- ---------- (1979). "Seminario de Historia del Arte Hispanoamericano". *Programas de 1979,* primer cuatrimestre, s/p. Buenos Aires, Argentina: UBA.
- ---------- (1980). "Historia de las Artes Plásticas IV". *Programas de 1980*, s/p. Buenos Aires, Argentina: UBA.
- ---------- (1985). "Asignatura Historia del Arte Argentino". *Programas de 1985*, segundo cuatrimestre, 3. Buenos Aires, Argentina: UBA.
- Office of Public Communication (1941). *The Department of State Bulletin*. Vol. IV. (pp. 82). Washington D.C., Estados Unidos: Government Printing Office.
- *Séptima Conferencia Internacional Americana, Sesiones plenarias. Actas y antecedentes* (1933). Montevideo, Uruguay: Imprenta Nacional.
- Universidad de Buenos Aires (1935). Sesión del 8 de abril de 1935, exp. 289/935.

Archivos de la Universidad de Buenos Aires, Año X, Tomo X, 231. Buenos Aires, Argentina: UBA.
- ---------- (1940). *Anuario UBA 1940*. Buenos Aires, Argentina: UBA.
- ---------- (1947). *Boletín de la Universidad de Buenos Aires,* Año 1, *2*. Buenos Aires, Argentina: UBA.
- ---------- (1948). *Boletín de la Universidad de Buenos Aires*, Año 2, *13* y *14*. Buenos Aires, Argentina: UBA.
- ---------- (1948 a). *Boletín de la Universidad de Buenos Aires*, Año 2, *7* y *8*. Buenos Aires, Argentina: UBA.
- ---------- (1948 b). *Boletín de la Universidad de Buenos Aires*, Año 2, *11* y *12*. Buenos Aires, Argentina: UBA.
- ---------- (1949). *Boletín de la Universidad de Buenos Aires*, Año 3, *38*. Buenos Aires, Argentina: UBA.
- ---------- (1949 a). *Archivos de la Universidad de Buenos Aires*, Año XXIV, *1*. Buenos Aires, Argentina: Acción Social Universitaria.
- ---------- (1959). Discurso del rector, Doctor Risieri Frondizi, al inaugurar los cursos (20 de marzo de 1959). *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, V época, Año IV, *1*, 4-5.
- Universidad Nacional Autónoma de México (2015). *Gaceta UNAM. Suplemento especial*. México, México: UNAM.

Fuentes primarias

- Buschiazzo, M. (s/f). *Bio-bibliografía de Mario Buschiazzo*. ANBA, carpeta Mario Buschiazzo.
- ---------- (s/f a). *Nuevos problemas, nuevas soluciones*. AFB, documentos profesionales.
- ---------- (s/f b). *Indian influence in Spanish Colonial Art*, borrador. AFB, documentos profesionales.
- ---------- (s/f c). *De mi patria*, mimeo, AFB, documentos profesionales.
- ---------- (1939). *Antecedentes del Arq. Mario Buschiazzo para optar a la Cátedra de Historia de la Arquitectura - 2° curso*. AFB, documentos profesionales.
- ---------- (1945 a). Cuaderno de clases de Mario Buschiazzo, curso de 1945, 46ª clase, s/p. AFB, documentos profesionales.
- ---------- (1955 a). *Nómina de los Monumentos Históricos de Puerto Rico*. AFB, documentos profesionales.
- ---------- (1956 a). *Diez años al servicio de los monumentos históricos de mi patria*, mimeo, AFB, documentos profesionales.
- ---------- (1963). "Borradores informe IAA. (Buschiazzo)", AIAA.
- ---------- (1963 a). "Discurso de Mario Buschiazzo en el ingreso a la Academia Nacional de Bellas Artes como miembro de número junto a Ricardo Braun Menéndez". Borrador, AFB, documentos profesionales.
- ---------- (1964). *Informe sobre lo actuado en ejercicio de las cátedras de Historia de la Arquitectura y del Arte II y III cursos, en el período 1957-1964*. AFB,

documentos profesionales.
• ---------- (1965 a). "Discurso de recepción de Bonifacio del Carril en la Academia Nacional de Bellas Artes", 2 de septiembre. Borrador, AFB, documentos profesionales.
• Facultad de Ciencias Exactas (1940). Copias duplicadas actas del Consejo Directivo del 18 noviembre, carpeta N.° 4703, 3-5, Archivo UBA.
• Facultad de Filosofía y Letras (1924). *Proyecto de ordenanza del decano del Gabinete de Historia del Arte*. Firmado por Ricardo Rojas. Buenos Aires, 22 de marzo. Archivo Facultad de Filosofía y Letras.
• ---------- (1963 a). Resolución 13-R, 5 de abril de 1963, Archivo Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
• Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. (s/f). Carpeta "Ordenanza de creación del Instituto", AIAA.
• ---------- (s/f a). "Instituto de Arte Americano Investigaciones Estéticas", Carpeta "Exposición siglo XIX y primera década del XX", folio suelto. AIAA.
• ---------- (s/f b). "Informe final", p. 5 y "Plan: La Historia de la Estancia Argentina – N.° 1.012", p. V. Carpeta "Estancias", AIAA.
• ---------- (s/f c). Carpeta "Revista Anales".
• ---------- (s/f d). Borrador informe "Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Antecedentes".
• ---------- (1973). Expediente N.° 206.679, AIAA.
• Ribera, A. (1987). *Curriculum vitae*. Fundación Espigas, carpeta Adolfo Ribera.
• Schenone, H. (2011). *Curriculum vitae* de Héctor Schenone. Archivo de Marta Penhos.
• Universidad de Buenos Aires (1935 a). Copias duplicadas actas del Consejo Directivo de marzo 18, abril 8 y 29 y 28 de mayo de 1935, carpeta N.° 2210, s/p, Archivo UBA.
• ---------- (1946). Expediente 16.594/46 del Rectorado de la Universidad de Buenos Aires. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Su creación en la Fc. de Cs. Exactas, AIAA.
• ---------- (1961). Expte. 114.511/59, Buenos Aires, 16 de diciembre de 1961, AIAA.
• ---------- (1973). Resolución N.° 402/73. Cesión de la colección arqueológica del Instituto de Arte Americano "Mario J. Buschiazzo" al Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras, AIAA.
• ---------- (1976). Resolución Expte. N.° 841.158/76, Buenos Aires, 5 de mayo, Archivo del Departamento de Artes de la FFyL-UBA.
• Universidad Mayor de San Andrés (1972). Resolución N.° 433, 30 de agosto de 1972, Rectorado, Archivo del Instituto de Estudios Bolivianos (folio suelto).

Correspondencia

- Allen Moe, H. (1955). Carta a Mario Buschiazzo, New York, 30 de diciembre, AFB, correspondencia.
- Angulo Íñiguez, D. (1948). Carta a Mario Buschiazzo, Sevilla, 28 de agosto, AFB, correspondencia.
- Buschiazzo, M. (1937). Carta a Manuel Toussaint, Adrogué, 12 de septiembre. AHIIE, caja 9, expediente 386.
- ---------- (1937 a). Carta a Manuel Toussaint, Adrogué, 15 de noviembre. AHIIE, caja 9, expediente 386.
- ---------- (1938). Carta a Manuel Toussaint, Buenos Aires, 7 de enero. AHIIE, caja 9, expediente 386.
- ---------- (1941 b). Carta a Charles Thomson, Buenos Aires, abril. AFB, correspondencia.
- ---------- (1942 a). Carta a Diego Angulo Íñiguez, Adrogué, 6 de febrero. Reproducida en Sotos Serrano, C. (2007). "La vocación americanista de Diego Angulo y Enrique Marco Dorta", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N.° 97, 2007, 101-128.
- ---------- (1948 a). Carta a Martín Noel, Adrogué, mayo 29. Reproducido en R. Gutiérrez, M. Gutman y V. Pérez Escolano (Dir.), *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995, 242.
- ---------- (1948 b). Carta a Ermete E. F. de Lorenzi, Buenos Aires, 7 de septiembre, AIAA.
- ---------- (1948 c). Carta a Martín Noel, Adrogué, 20 de mayo de 1948, p. 4, AFB, correspondencia.
- ---------- (1949 c). Carta a Francisco Montagna, 25 de octubre, AIAA.
- ---------- (1949 d). Carta a Diego Angulo Íñiguez, Adrogué, 20 de abril, AFB, correspondencia.
- ---------- (1951 a). Carta a Diego Angulo Íñiguez, Adrogué, 18 de noviembre. AFB, correspondencia.
- ---------- (1953). Carta al decano Manuel Domínguez, Buenos Aires, 12 de marzo, AADP MBP, caja N.° 15 "Instituto de Arte Americano".
- ---------- (1955). Carta a Henry Allen Moe, 17 de marzo. Reproducido en Zimmerman, J. (2017), *Mario Buschiazzo y la "arquitectura norteamericana contemporánea" (1955-1970).* (p. 138). Buenos Aires, Argentina: IAA-FADU-UBA.
- ---------- (1956 b). Carta a Martín Soria, 12 de enero, AFB, correspondencia.
- ---------- (1956 c). Carta a Henry Allen Moe, Buenos Aires, 12 de enero, AFB, correspondencia.
- ---------- (1958 a). Carta a Señor Decano, Buenos Aires, 3 de septiembre, AADP MBP, caja N.° 15 "Instituto de Arte Americano".
- ---------- (1960). Carta a Mr. W.N. Owens, Adrogué, 30 de mayo de 1960, p. 2, AFB, documentos familiares.
- ---------- (1961 b). Carta a Margarita Latapí, Buenos Aires, 9 de enero. AHIIE, expediente 1147, caja 26.
- ---------- (1962 a). Carta a Henry A. Moe, Buenos Aires, 4 de enero, AIAA.
- ---------- (1962 b). Carta a Henry A. Moe, Buenos Aires, 3 de mayo, AIAA.

- ---------- (1970). Carta a la Comisión Asesora de Planeamiento de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 17 de julio, AIAA.
- de Lorenzi, E. (1948). Carta a Mario J. Buschiazzo, 12 de abril, AIAA.
- ---------- (1949). Carta a Mario J. Buschiazzo, 19 de marzo, AIAA.
- Giuria, J. (1945). Carta a Mario Buschiazzo, Montevideo, 8 de junio. AFB, correspondencia.
- Krag, C. F. (1953). Carta a Mario J. Buschiazzo, Buenos Aires, 22 de septiembre, AIAA.
- Landaburu, J. L. (1975). Carta a Jorge Gazaneo, Buenos Aires, 5 de agosto, en Expediente. N.° 250.82, AIAA, s/p.
- Mariátegui Oliva, R. (1943). Carta a Manuel Toussaint. 2 de agosto. IIE, C. 05, expediente 27.
- Martini, J. (1972). Carta a Jorge Gazaneo, Buenos Aires, 5 de abril de 1972, AIAA.
- Montagna, F. (1950). Carta a Mario Buschiazzo, Buenos Aires, 29 de agosto, AIAA.
- ---------- (1952). Carta a Mario Buschiazzo, Buenos Aires, 25 de abril, AIAA.
- Otaola, J. (1946). Carta a Oscar Ivanissevich, Buenos Aires, 15 de julio, AIAA.
- Payró, J. (1958). Carta al decano Marcos A. Morinigo, Buenos Aires, 21 de febrero, Archivo Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Rosenzweig Díaz, A. (1937). Carta a Manuel Toussaint, La Paz, 15 de diciembre. AHIIE, caja 9, expediente 372.
- Sáenz, M. (1937). Carta a Eduardo Hay, Lima, Octubre 15. Archivo Secretaria de Relaciones Exteriores-México. Expediente III 362-19.
- Schenone, H. (1950). Carta al Decano Francisco N. Montagna, Buenos Aires, 28 de octubre. AADP MBP, caja N.° 15 “Instituto de Arte Americano”.
- Toussaint, M. (1937). Carta a Mario Buschiazzo, La Paz, 4 de septiembre. AHIIE, caja 8, expediente 345.
- Wilder, E. (1944). Carta a Mario Buschiazzo. 11 February, AFB, correspondencia.

Fuentes hemerográficas

- Buschiazzo, M. (1956 d). La enseñanza de la historia de la arquitectura. *Nuestra Arquitectura*, año 27, 322, s/p.
- Hylton Scott, W. (1955). Nunca más. *Nuestra Arquitectura*, año 26, 313, 26.
- Schenone, H. (1941, 23 de marzo). Un pintor del siglo XVIII, Miguel Ausell. *La Prensa*, Sección tercera.
- Sin firma (1937, 15 de julio). Tendrá su sede aquí el nuevo Instituto Americano de Arte. Iniciará su labor con una conferencia a cargo de D. Juan Giuria.
- Sin firma (1937, 16 de julio). Fueron echadas las bases del Instituto Americano de Arte. Integran la nueva institución historiadores de todos los países del continente americano. *La Prensa*, 12.
- Sin firma (1937, 18 de julio). En el Instituto Americano de Arte. Celebró una sesión pública. *La Nación*, 6.
- Sin firma (1937, 20 de julio). En el Instituto Americano de Arte. Don José Gabriel Navarro disertó sobre la Arquitectura colonial en el Ecuador. *La Nación*, 6.
- Sin firma (1937, 23 de julio). En el Instituto Americano de Arte. Celebró una sesión pública. *La Nación*, 6.

• Sin firma (1937, 24 de julio). En el Instituto Americano de Arte. Fue pronunciada ayer una conferencia. *La Nación*, 6.
• Sin firma (1937, 25 de julio). Fue pronunciada la última conferencia del ciclo organizado. *La Nación*, 6.
• Sin firma (1955, 5 de agosto). Universitarias. Cursos de Arte y Arquitectura. *El Diario*, 6.
• Sin firma (1957, 23 de febrero). Holguín y la pintura altoperuana del Virreinato, valioso aporte a la cultura. *La Nación*, 4.
• Sin firma (1957, 21 de marzo). Holguín y la Pintura Altoperuana. *El Diario*, 4.
• Sin firma (1961, 29 de enero). Historia de la Arquitectura Argentina. *La Prensa,* segunda sección, s/p.

Fuentes electrónicas

• Academia Nacional de Bellas Artes (s/f). Schenone, Héctor Herminio. Consultado el 30-12-2017 en <http://www.anba.org.ar/academico/schenone-hector-herminio-4/>.
• Archivo CEDODAL (s/f). Arquitecto. Braun Menéndez, Ricardo. Consultado el 15-10-2018 en <https://issuu.com/cedodal/docs/ricardo_braun_men__ndez_biografia>.
• John Simon Gugghenheim Memorial Foundation (s/f). Teresa Gisbert de Mesa, José de Mesa Figueroa. Consultado el 03-04-2018 en <https://www.gf.org/fellows/all-fellows/teresa-gisbert-de-mesa/>; <https://www.gf.org/fellows/all-fellows/jose-de-mesa-figueroa/>.
• Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1947). Acta de la sesión ordinaria del día 24 de noviembre, 78-83. Consultado el 01/10/2017 en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/actas-de-las-sesiones-particulares-ordinarias-generales-extraordinarias-publicas-y-solemnes-de-la-real-academia-de-bellas-artes-de-san-fernando-3/html/>.

Entrevistas

• Burucúa, J. E. (2017). Entrevista concedida al equipo UBACYT “La carrera de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires: curriculum, discurso sobre el arte y construcción de conocimiento”. Buenos Aires, 6 de noviembre.
• Mesa Gisbert, C. (2016). Entrevista personal, La Paz, 28 de septiembre.
• Peña, J. M. (2014). Entrevista personal, Buenos Aires, 4 de noviembre.

ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y RESERVORIOS CONSULTADOS

• Academia Nacional de Bellas Artes
• Academia Nacional de la Historia

- Archivo de la Familia Buschiazzo
- Archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores-México
- Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM
- Archivo General de la Nación- Departamento de documentos fotográficos.
- Archivo Histórico de la Universidad de Buenos Aires "Presbítero Antonio Sáenz"
- Biblioteca "Augusto Cortázar" de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA
- Biblioteca "Arq. Manuel Ignacio Net" de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA
- Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú
- Biblioteca Nacional "Mariano Moreno"
- Biblioteca y Hemeroteca del Congreso de la Nación
- Comisión Nacional de Monumentos, de Museos y de Bienes Históricos
- Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA
- Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"
- Instituto de Estudios Bolivianos
- Universidad Mayor de San Andrés
- Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"
- Instituto de Historia y Teoría del Arte "Julio E. Payró"
- Museo Dr. Arq. Alberto de Paula, Museo Banco Provincia
- Sociedad Central de Arquitectos

OTROS TÍTULOS DE LA SERIE

Horacio Caride Bartrons.
Lugares de mal vivir. Una historia cultural de los prostíbulos de Buenos Aires, 1875-1936

Johanna Natalí Zimmerman.
Mario Buschiazzo y la "arquitectura americana contemporánea", 1955-1970

David Dal Castello.
La ciudad circular. Espacios y territorios de la muerte en Buenos Aires, 1868-1903

Constanza Inés Tommei.
De "ciudad huerta" a "pueblo boutique". Territorio, patrimonio y turismo en Purmamarca, 1991-2014

Julieta Perrotti Poggio.
La formación de jóvenes investigadores en Arquitecura. Saberes, vínculos y deseos

Matías Ariel Ruiz Diaz.
La ciudad de los réprobos. Historia urbana de los espacios carcelarios de Buenos Aires, 1869-1927

Marina Celeste Vasta.
Viaje pintoresco y excursión científica. El Jardín Zoológico de Buenos Aires, 1888-1924

Luis Eduardo Tosoni.
El proyecto monumental. La construcción del Palacio Legislativo y el trazado de la avenida Agraciada, Montevideo 1887-1945

Se terminó de imprimir en diciembre del 2020
en Imprenta Dorrego SRL,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
con una tirada de 200 ejemplares.

Las investigaciones del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (IAA) abordan las historias y las estéticas de la arquitectura, la ciudad, el arte y los diseños. Para ello, el Instituto alberga numerosos proyectos, programas y secciones específicas, a la vez que contribuye a la formación y especialización de investigadores y docentes universitarios mediante la organización y promoción de múltiples cursos, seminarios y jornadas de intercambio, y poniendo a su disposición su biblioteca, su fototeca y su archivo documental, organizados y mantenidos por expertos en la materia. Asimismo, el IAA lleva adelante un conjunto de publicaciones científicas, encabezadas por su revista *Anales*.

La serie *Tesis del IAA*, que se realiza gracias a un subsidio otorgado por la Universidad de Buenos Aires, da a conocer textos originados en tesis de maestría y doctorado aprobadas por los investigadores del IAA.

Tesis del IAA pretende contribuir al campo del conocimiento de los estudios históricos y críticos acerca del hábitat, la arquitectura, los diseños, la ciudad y el territorio, en lo referente al ámbito latinoamericano y en particular a la Argentina.

Carla Guillermina García

Historia del Arte y Universidad

La experiencia del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas y la consolidación disciplinar de la historiografía artística en la Argentina (1946-1970)

En el primer número de la revista *Anales* de 1948, Mario Buschiazzo subrayaba "la labor precisa, documentada, metódica, de las nuevas generaciones" y circunscribía al interior del Instituto que acababa de crear un nuevo espacio de especialización para los estudios artísticos. Muchas décadas después, el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (IAA) mantiene esa impronta, la de haber constituido un espacio pionero para el desarrollo de los estudios sobre arte y arquitectura desde una perspectiva rigurosa, enfáticamente alejada de aquellos estudios cercanos al ensayo. Este libro profundiza en la experiencia institucional del IAA a partir de una convicción sobre su papel crucial en la consolidación de la historiografía artística como una disciplina universitaria y en la profesionalización de los historiadores del arte y de la arquitectura. La figura de Buschiazzo constituye un eje principal, así como el conjunto de prácticas institucionales que tuvieron lugar entre 1946 y 1970: los proyectos editoriales, la definición del Arte Colonial como un objeto de estudio programático, los vínculos con el extranjero, los intercambios interinstitucionales y el desarrollo de la docencia y la investigación.

SerieTesisdelIAA

ISBN 978-950-29-1881-5

UBA, FADU.
Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo