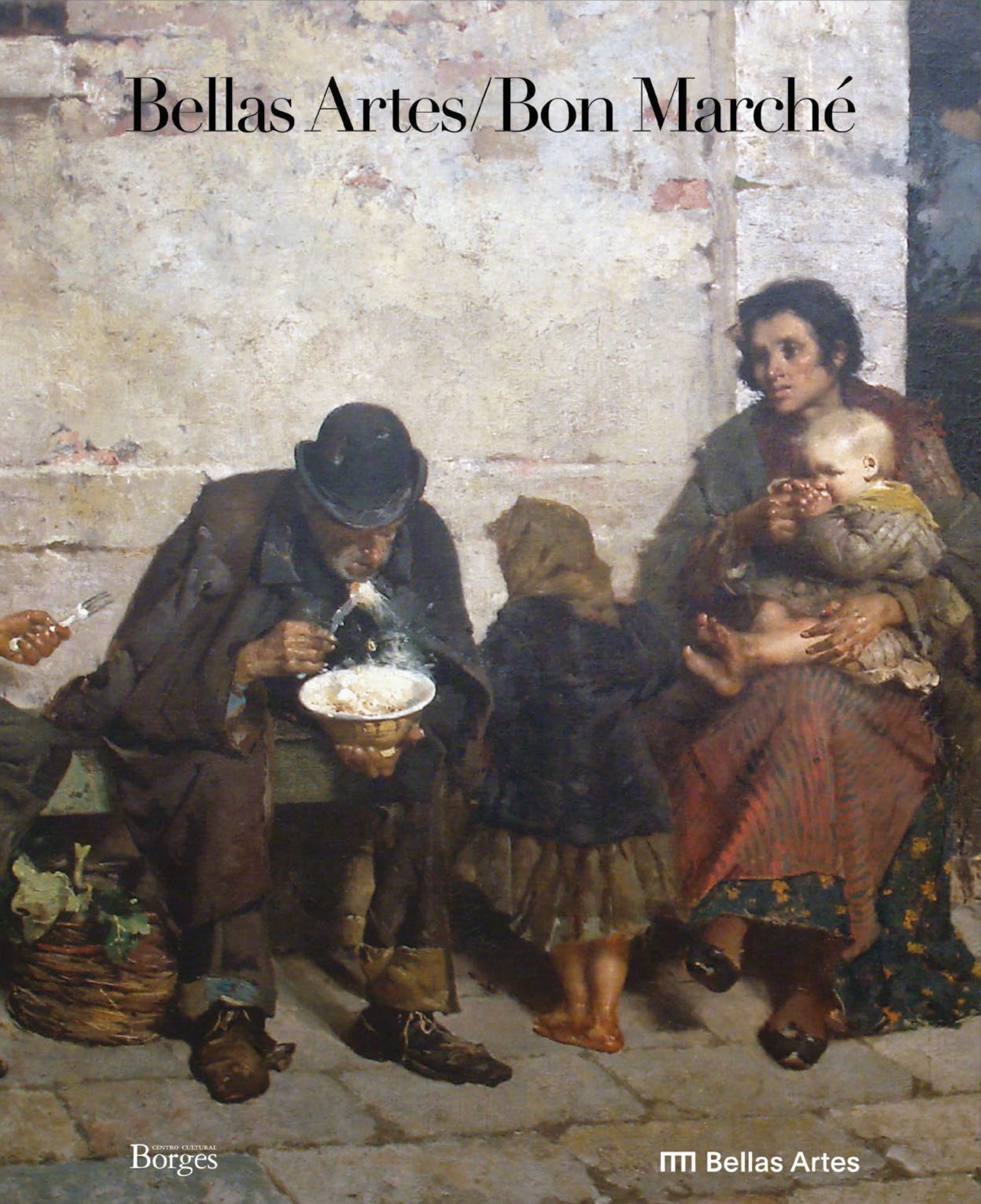


Bellas Artes/Bon Marché



Bellas Artes / Bon Marché

Ministro de Cultura

Tristán Bauer

Secretaria de Patrimonio Cultural

Valeria Roberta González

**Subsecretario de Gestión de Espacios
y Proyectos Especiales**

Martín Bonavetti

Director del Museo Nacional de Bellas Artes

Andrés Duprat

Director del Centro Cultural Borges

Ezequiel Grimson

Exposición

Bellas Artes / Bon Marché

Marzo 2022

Centro Cultural Borges

Muestra producida y organizada por
el Museo Nacional de Bellas Artes

Curadoras

Patricia V. Corsani y Paola Melgarejo

Agradecimientos

Cecilia Martínez, Área de Investigación, Palais de Glace. Federico Bibbó, Universidad Nacional de La Plata. Mónica Ocaña, Directora de la Hemeroteca - Biblioteca Pública, Universidad Nacional de La Plata. Mario Carnabali, Hemeroteca - Biblioteca Pública, Universidad Nacional de La Plata. Patricia Liliana León, Biblioteca Tornquist, Banco Central de la República Argentina. Fernanda Mangione, Jefa de Biblioteca, Biblioteca Tornquist, Banco Central de la República Argentina. Amancio Rodríguez, Centro Nacional de Información y Documentación Educativa (CeNIDE), Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros, Ministerio de Educación de la Nación. Pablo Goodbar, Biblioteca Central “Profesor Augusto Raúl Cortázar”, Facultad de Filosofía y Letras-UBA. Prof. Enzo Locatelli, Laboratorio de idiomas (italiano), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Valentina Da Tos, Biblioteca della Biennale-ASAC, Fondazione La Biennale di Venezia, Venecia. Claudia Favaron, Biblioteca Nuova Manica Lunga, Fondazione Giorgio Cini, Venecia. Dr. Ulrike Möhlenbeck, Leiterin des Historischen Archivs, Akademie der Künste, Berlín. Dario Cecchini, Biblioteca Comunale “Boncompagno da Signa”, Signa. Laura Malosetti Costa. Milena Gallipoli. María Isabel Baldasarre. Alejandro S. Milberg. Diana Murad. Agustín Díez Fischer, Luisa Tomatti, Adriana Doninni, Fundación Espigas. Diego Gabriel Echezarreta, Rocío Caldentey, Comunicación y Acción Cultura. Archivo General de la Nación, Ministerio del Interior. Subdirección Hemeroteca Revistas, Biblioteca del Congreso de la Nación: César Inglice. Emilce N. García Chabbert, Biblioteca Academia Nacional de Bellas Artes. Susana Gudalewicz, Departamento Libros, Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Ignacio Gaztañaga, Departamento de Reproducción Digital, Coordinación de Microfilmación y Digitalización, Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Bellas Artes / Bon Marché

6 Bellas Artes / Bon Marché | **Andrés Duprat**

8 El nuevo Borges | **Ezequiel Grimson**

11 Un museo en el Bon Marché | **Patricia V. Corsani y Paola Melgarejo**

La exposición

20 El Bon Marché: de galería comercial a Museo de Bellas Artes (1895-1899)

25 Nuevas salas y un guión innovador (1899-1906)

36 Misión Schiaffino: las compras europeas (1903-1907)

45 Las pequeñas grandes obras del Museo Nacional de Bellas Artes
Miniaturas, plaquetas y medallas

61 El Museo Nacional de Bellas Artes: los primeros pasos (1895-1898) | **Patricia V. Corsani**

71 Eduardo Schiaffino. El ojo experto | **Paola Melgarejo**

Un recorrido por el Bon Marché

90 El Ateneo, centro de la bohemia porteña | **Paola Melgarejo**

96 La Colmena Artística, la irreverencia como lema | **Paola Melgarejo**

100 En las aulas del Bon Marché | **Paola Melgarejo**

106 Espacios de trabajo.

Los talleres de artistas en el Bon Marché | **Patricia V. Corsani**

112 En el despacho del director | **Paola Melgarejo**

116 La calle Florida en la época del museo | **Paola Melgarejo**

Obras estudiadas

126 La sopa de los pobres de Reinaldo Giudici.

Historias y recorridos desde Venecia y en Buenos Aires | **Patricia V. Corsani**

134 Una miniatura como objeto de estudio.

El retrato de Madame Du Barry | **Patricia V. Corsani**

138 Terracotas en el museo.

Schiaffino y la Manufactura de Signa | **Patricia V. Corsani**

143 Fuentes documentales y bibliografía

149 Obras exhibidas

Bellas Artes / Bon Marché

Con *Bellas Artes / Bon Marché*, se inaugura un espacio permanente del Museo Nacional de Bellas Artes en el mismo edificio donde se fundó, a fines del siglo XIX, y que hoy alberga el Centro Cultural Borges, recientemente recuperado como ámbito público por el Ministerio de Cultura de la Nación. Allí, el museo pondrá en marcha un programa de actividades, que comienza con dos exposiciones paralelas: una que narra la historia de la institución y otra que exhibe el conjunto de obras fundacionales que fueron presentadas cuando abrió sus puertas en el Bon Marché, en diciembre de 1896.

Crear el primer museo de bellas artes de la Argentina, hace 125 años, fue decididamente una acción desafiante y audaz. Hubo que pensarlo todo por primera vez: el perfil de una colección pública, las obras que habría que salir a buscar, dónde y cómo exponerlas, y ante todo, qué lugar darle a la producción nacional, en una Buenos Aires que privilegiaba a los maestros europeos. En síntesis, la urgencia del momento demandó la proyección de una cultura local y de un destino institucional, en un proceso no exento de tensiones para la intelectualidad argentina de la época.

La pregunta por la existencia de un “arte argentino” permeó los variados debates impulsados por la Generación del 80. Quizás el conflicto más notorio lo sostuvieron el pintor y gestor Eduardo Schiaffino, impulsor y primer director del Museo Nacional de Bellas Artes, y Eugenio Auzón, crítico de arte español radicado en Buenos Aires. A fines de 1891, Auzón desafió públicamente a los artistas e intelectuales argentinos que, por entonces, estaban en la búsqueda de una producción legítimamente nacional, al sugerir, irónicamente, que solo habría un arte argentino “dentro de doscientos años y unos meses”. La defensa de Schiaffino de una identidad artística local tomó, primero, la forma de cartas públicas, que fueron respondidas por el español, y derivó, luego, en una confrontación cuerpo a cuerpo entre

ambos protagonistas, quienes se batieron a duelo de espadas en la Navidad de 1891. Afortunadamente, solo hubo que lamentar alguna herida cortante.

Edificado en la década de 1890, el Bon Marché –actuales Galerías Pacífico y sede del Centro Cultural Borges– fue pensado para albergar tiendas comerciales. Sin embargo, se transformó en un sitio emblemático donde se desplegó una red de instituciones cuya misión era organizar el incipiente campo artístico local, a partir del museo y de las nuevas agrupaciones que nucleaban a pintores y escultores, las aulas de la escuela de bellas artes –luego Academia– y los numerosos talleres donde los artistas creaban y dictaban clases.

Bellas Artes / Bon Marché se propone revisar esa historia vincular entre el museo y el espacio que ocupó por catorce años, a través de una selección de las obras que formaron el núcleo original de su acervo. La exhibición de este conjunto permite rastrear los distintos criterios curatoriales que implementó Schiaffino, y que lo condujeron a distribuir el patrimonio de una manera original, ante los retos que supusieron unas salas diseñadas para funcionar como locales comerciales y los problemas presupuestarios que atravesaron su gestión. Además, en este edificio, llevó adelante los objetivos sobre los que centró su labor como director: adquirir obras de calidad, conservarlas en las mejores condiciones, mostrarlas al público general y ejercer una labor pedagógica a partir de las piezas exhibidas. Otro de sus grandes proyectos fue la formación de la primera colección de arte argentino, que incluyó la compra de obras centrales como *Sin pan y sin trabajo*, de Ernesto de la Cárcova, y *La vuelta del malón*, de Ángel Della Valle. La muestra reivindica esta intención con la presencia en la sala de una tercera pintura paradigmática del acervo, *La sopa de los pobres*, de Reinaldo Giudici.

También se reúnen algunas de las compras realizadas por Schiaffino en sus *tours* por Europa y los Estados Unidos, como medallas, miniaturas y calcos escultóricos, además de importantes obras maestras que jerarquizaron la colección. Entre 1903 y 1907, en estas travesías, el director se vinculó con profesionales de la historia del arte y con gestores de los principales museos europeos, intercambios que le permitieron transformar la institución en un faro cultural de Latinoamérica.

La exposición se completa con una propuesta gráfica que, a modo de línea de tiempo, hilvana fotografías y documentos relacionados con la historia del Bellas Artes. Trascendiendo su época en el Bon Marché, también tienen su lugar los espacios que albergaron el museo durante las décadas siguientes. A partir de 1910, el Pabellón Argentino, una estructura de hierro y cristal que el país había utilizado en la Exposición Universal de París de 1889, y que fue reubicada en la Plaza San Martín, en el barrio de Retiro. Allí, el museo funcionó hasta 1932, cuando comenzó su mudanza a la antigua Casa de Bombas en Recoleta. Este edificio fue el primero en contemplar las necesidades específicas de un museo de arte. Refuncionalizado en este sentido por el arquitecto Alejandro Bustillo, se diseñaron una fachada con pórtico de columnas y un interior con salas amplias, de paredes claras, bien iluminadas. Desde mayo de 1933 y hasta la actualidad, es la sede del Museo Nacional de Bellas Artes.

El nuevo espacio permanente en el Centro Cultural Borges implica, de algún modo, el regreso del museo a sus orígenes fundacionales. Un regreso con el que reactiva la trama de su propia historia e incorpora otros sentidos a las capas de la memoria que el patrimonio arquitectónico logra conservar. Más de un siglo después, el Bellas Artes continúa haciendo suyo el desafío de construir y acrecentar la memoria visual de la nación, cuyo punto de partida fue aquella época y aquel lugar que lo vieron nacer.

Andrés Duprat
Director
Museo Nacional de Bellas Artes

El nuevo Borges

Reabrir un espacio cultural, con un objetivo interdisciplinario y participativo, después de una pandemia de efectos devastadores, es un verdadero desafío. Diseñar una política cultural federal y nacional en el corazón de una ciudad tan rica como Buenos Aires, que ofrezca a todos y a todas una propuesta de acercamiento a las artes visuales, la música, las letras, la danza y el pensamiento, implica también un importante compromiso social. Ello es posible a partir de la recuperación, por parte del Estado nacional, de uno de los espacios centrales de la vida cultural argentina.

Este “nuevo Borges” aloja en su sede diversos organismos, colecciones artísticas y proyectos del Ministerio de Cultura de la Nación. En sus diez mil metros cuadrados, conviven desde la sala dedicada a los orígenes del Museo Nacional de Bellas Artes —cuyo catálogo aquí presentamos—, con obras de Reinaldo Giudici, Eduardo Schiaffino, Ángel Della Valle y Eduardo Sívori, entre otros, hasta distintos espacios dedicados a la fotografía; desde el taller-reserva especializado en la obra de Libero Badii, donde pueden apreciarse creaciones del genial artista ítalo-argentino al tiempo que se catalogan y restauran, hasta la tienda del Mercado de Artesanías Tradicionales e Innovadoras Argentinas (MATRIA), que presenta piezas de artesanas y artesanos de todo el país. Recientemente comenzaron las obras de infraestructura para la instalación de la esperada sede del Museo Nacional de Arte Oriental, que exhibirá su colección permanente por primera vez en un espacio propio y ofrecerá exposiciones que den cuenta de la creación contemporánea de países de Asia, África y Oceanía.

En articulación con el Borges, también se desarrollan proyectos educativos y artísticos de organizaciones no gubernamentales: la Fundación Julio Bocca tiene aquí su escuela; la Fundación Luis Felipe Noé realiza muestras y programas públicos vinculados a los proyectos “La línea piensa” y “Ojo al país; la Fundación Mercedes Sosa dispone de su espacio para exposiciones y conciertos, con una sala que honra la memoria de la gran cantora argentina, y la Fundación Internacional Jorge Luis Borges acompaña al Centro Cultural en variadas iniciativas.

Uno de nuestros objetivos centrales es el de retomar el espíritu del anhelado proyecto del Centro Cultural como expresión e imaginario de América Latina, donde tenga lugar una polifonía de expresiones y experiencias que entretengan las culturas de nuestra América con voces de la Argentina y del mundo.

En estas páginas redescubriremos la historia de los orígenes del Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, gracias al trabajo realizado por Patricia Corsani y Paola Melgarejo, investigadoras del Museo, que han dedicado años al estudio de aquella epopeya cultural. El Edificio del Pacífico, sede de las oficinas del Ferrocarril de Buenos Aires al Pacífico durante décadas, destino que cifró su nombre, fue creado originalmente para albergar un mercado, una sucursal argentina del Au Bon Marché parisino. Pero fue mucho más que eso: fue un núcleo de la vida cultural argentina. Las artes visuales tuvieron aquí su casa: no solo funcionó la primera sede de aquel Museo de Bellas Artes, bajo la dirección de Eduardo Schiaffino. Aquí montaron sus estudios Ángel Della Valle y Eduardo Sívori, y

el Taller de Arte Mural —varias décadas después— intervino la cúpula y las lunetas con obras de Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa y Manuel Colmeiro. Algunas de esas obras aún están a la vista de los visitantes de las Galerías. También cobijó al Ateneo y la Colmena Artística, agrupamientos de artistas e intelectuales, y su cercanía a la Facultad de Filosofía y Letras lo convirtió en sitio de una profusa actividad cultural.

Cuando el siglo XX terminaba, se discutió públicamente su suerte. Un grupo de artistas, arquitectos, urbanistas, sociólogos y vecinos propuso crear un centro cultural, el Imaginario de América Latina, pero la opción fue por el mercado, y los antiguos usos volvieron a dar forma al lugar. De todos modos, un sector de las Galerías se convirtió en el Centro Cultural Borges, espacio que este año reabrió sus puertas, con un impulso renovado, como parte del Ministerio de Cultura de la Nación.

¿Cuántas memorias habitan un espacio? Tantas como las historias que aloja, las fuerzas que lo atraviesan, las invenciones que allí se despliegan, los diálogos que lo sueñan. Una memoria imprescindible de los inicios de aquel Museo Nacional de Bellas Artes se presenta en las páginas de este catálogo. Al volver sobre los orígenes del sitio y del proyecto cultural de aquella Argentina, podemos sin duda alcanzar una mejor comprensión de nuestro pasado y de nuestro presente. Honrando las memorias que nos habitan y tensionan, el Centro Cultural Borges es hoy patrimonio vivo, comunidad de oficios, de artistas, de lectores, escuela, centro de exposiciones y escenario de las antiguas y las más nuevas artes del presente y del porvenir.

Ezequiel Grimson
Director
Centro Cultural Borges



Un museo en el Bon Marché

Patricia V. Corsani y Paola Melgarejo

A fines del siglo XIX, y hasta 1909, el arte en la Argentina fue inseparable de la vida cultural desarrollada en el Bon Marché.¹ Este edificio, originalmente destinado a tiendas comerciales, se transformó en un verdadero ámbito de cultura. Las diferentes agrupaciones artísticas que se instalaron allí, sumadas al Museo Nacional de Bellas Artes, en el primer piso, permitieron un intercambio cotidiano de ideas e impulsaron los debates a propósito de las artes y las letras. En este primer nivel, en el ala del edificio sobre la esquina de Córdoba y Florida, también estaba el Ateneo, una entidad literaria, artística y musical. La Colmena Artística, que agrupaba a creadores argentinos y extranjeros, y la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, una academia de enseñanza del arte, se ubicaban en el segundo piso.² En el propio despacho del director y conservador del museo, Eduardo Schiaffino, se reunía la Comisión Nacional de Bellas Artes para delinear actividades como los llamados a concursos de becas de formación en Europa destinadas a los jóvenes estudiantes.

Estas instituciones llevaban adelante propuestas culturales y educativas, que se cristalizaron en la Academia de Bellas Artes como ámbito formal, con clases diurnas para las mujeres y nocturnas para los hombres, y que fue además un espacio para las conversaciones diarias entre diferentes generaciones, ya que los profesores entablaron relaciones paternalistas y de fraternidad con sus alumnos. Las actividades cotidianas entre los artistas jóvenes y sus docentes también se replicaban en escenarios más informales, como los talleres que funcionaban en el tercer piso. En estas “bohardillas” trabajaban Víctor de Pol, Eduardo Sívori y Ángel Della Valle, entre otros, y además, en esta planta, estaban la residencia y el *atelier* del propio Schiaffino. Algunos de los artistas vivían y pintaban en estos espacios, pero también daban clases, y allí tenían lugar reuniones y charlas sobre arte. En algunos de estos talleres particulares se impartían clases específicas para mujeres. Así, las estudiantes quedaron integradas a esos modos informales de aprendizaje. A la vez, estos lugares de

¹ Los comienzos del proyecto se remontan a 1888, con la creación de la Sociedad Anónima “Bon Marché Argentino”, cuyos miembros contrataron al ingeniero Emilio Agrelo y al arquitecto Raúl Levacher para construir un edificio de cuatro pisos y dos subsuelos, que quedó inconcluso por la crisis económica del país. Posteriormente, fondos franceses apoyaron la terminación de una parte del edificio, el sector de Florida y Córdoba, denominado comúnmente Galería Florida, que se concretó en noviembre de 1894. Allí se instalaron las agrupaciones culturales que se mencionan.

² Funcionaron en el Bon Marché: el Ateneo, entre 1895 y 1902; la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, entre 1895 y ca. 1909 (su escuela de bellas artes se nacionalizó como Academia Nacional de Bellas Artes en 1905); la Colmena Artística, entre 1895 y 1897, y el Museo Nacional de Bellas Artes, entre 1896 y 1909.

trabajo eran alquilados por artistas extranjeros, lo que les permitió su subsistencia y una ayuda mutua entre quienes veían limitado su posicionamiento en un medio que privilegiaba el arte nacional. Muchos de estos pintores y escultores inmigrantes formaron parte de la Colmena Artística, una asociación que promovió la confluencia de las artes plásticas con la música y el teatro, y que se caracterizaba por fomentar la espontaneidad y la libertad creativa, en actividades con precios módicos.

Además de arte, el Bon Marché albergaba las tertulias literarias del Ateneo, donde numerosos escritores reflexionaron sobre el rumbo de las letras en la Argentina y en Latinoamérica, en intercambios polarizados entre la literatura nacional y tradicional, y el cosmopolitismo. Varios artistas, como Eduardo Schiaffino, Ángel Della Valle y Ernesto de la Cárcova, formaron parte de estos cenáculos y acompañaron las actividades de los nuevos escritores, como Leopoldo Lugones y el nicaragüense Rubén Darío, quien se radicó en la Argentina durante un breve período. La formalidad de estas salas, que incluían espacios de lectura y de conversación, conferencias, exhibiciones, dio impulso a los jóvenes para ir más allá de sus puertas. Algunos escritores y artistas del Ateneo tuvieron un pie dentro y otro fuera del Bon Marché: participaban de las charlas de la agrupación, pero a la vez formaron grupos alternativos y modernos por fuera

El Museo Nacional de Bellas Artes

En ese contexto de interés por las artes y las letras, surgió la figura de Eduardo Schiaffino como personaje clave de la cultura de esos años y el alma que dio vida al museo. Pronto se apasionó por la convivencia de diferentes instituciones artísticas en un mismo lugar, el Bon Marché, y en 1895, con un presupuesto del Estado, decidió alquilar algunas salas del primer piso para dar forma al Museo Nacional de Bellas Artes. La creación de un museo de arte para nuestro país era parte de un proyecto mayor, ya que, en los últimos años del siglo XIX, artistas e intelectuales comenzaron a constituir y a organizar instituciones culturales en un campo artístico aún incipiente, en una ciudad que aspiraba al progreso. Para esta generación, educar el gusto artístico fue fundamental por los beneficios morales que traía, una pieza clave en el desarrollo de la cultura y la modernización del país, a través de la formación integral del ciudadano.³ Schiaffino tenía plena confianza en la relevancia del arte para una sociedad que buscaba progresar. Aspiraba, junto con sus colegas artistas, a convertir a Buenos Aires en una importante capital cultural. El museo era una institución fundamental de este ambiente artístico en formación. Con estas ideas, el 25 de diciembre de 1896, se realizó la apertura al público. Por entonces, el museo contaba con cinco salas, en el ala del primer piso que daba a la calle

de la institución. En acciones de camaradería y hábitos compartidos, buscaron lugares de pertenencia. Eran frecuentes las salidas nocturnas, después de las tertulias en el Ateneo, hacia los cafés de la zona, donde no solo continuaban los debates, sino que también creaban: escribían y dibujaban. Poesías, dibujos, pequeños manifiestos fueron realizados en las mesas de los bares del centro de la ciudad.

Con su culto a la música, el vino y la escritura, La Syrinx fue uno de los grupos donde estos jóvenes experimentaron con la poesía modernista y las ilustraciones. Todas actividades ligadas a la bohemia artística y literaria, que buscaba emular a la otra, la más grande, la de París. En la última etapa de estas instituciones en el Bon Marché, y ya apagada la fuerza del Ateneo, una nueva camada de estudiantes de la escuela de bellas artes, que incluía a Valentín Thibón de Libian, Luis Falcini y Walter de Navazio, cuestionó los modos tradicionales de aprendizaje desde sus propios foros, como el Centro de Estudiantes y la revista *Athinae*. Además, al igual que sus antecesores del Ateneo, se identificaron con los espacios de la bohemia a la salida del Bon Marché, las cafeterías y los bares del centro, donde reflexionaron sobre lo moderno y discutieron una visión que consideraron tradicional, la de la Generación del 80.

Florida, y 163 obras expuestas. En tanto, su museografía siguió los vaivenes y problemáticas propios de un lugar que había sido diseñado para otras funciones.

Al mismo tiempo, la necesidad de ampliar el patrimonio a través de compras en el exterior a *marchands*, museos, coleccionistas y a artistas consagrados se concretó con los viajes que Schiaffino emprendió entre 1903 y 1907 a Europa y los Estados Unidos. Estos recorridos, que el propio director dio a conocer como Misión Schiaffino, permitieron expandir el acervo de maestros antiguos y de arte contemporáneo italiano, francés y español, mientras también apostaba al impulso del arte argentino, desde el apoyo estatal y privado. De este modo, el museo concentró una colección de obras de arte nunca antes vista en la ciudad por su número y calidad. Ese corpus visual se convertía en herramienta importante para la formación de los futuros artistas y de las personas con escasas posibilidades de viajar.

La finalidad pedagógica de esta institución fue inseparable de la actividad docente que se desarrollaba en las aulas del propio Bon Marché, de la mano de Ernesto de la Cárcova, Ángel Della Valle, Reinaldo Giudici y Eduardo Sívori. Pero el museo también fomentó la enseñanza del arte a través de las políticas de adquisiciones, que tenían en cuenta el aprendizaje de

los alumnos. Schiaffino compró en el exterior piezas de artistas del pasado y de contemporáneos. A algunos incluso los conoció personalmente, como es el caso de Auguste Rodin o Pierre Puvis de Chavannes. Además, eligió grabados y calcos de las grandes obras maestras de la historia del arte para completar los períodos faltantes en el acervo del museo.

En estos viajes, Schiaffino se especializó en el expertiza-je de obras, estuvo en contacto con historiadores del arte y críticos, tuvo acceso a los primeros catálogos razonados europeos, y mantuvo entrevistas con estudiosos del arte flamenco y francés. Además, los directores y conservadores de museos extranjeros le dieron pautas sobre adquisiciones y guiones curatoriales, y compartió con ellos visitas guiadas y charlas en las casas de artistas modernos. Durante estos recorridos, compró material bibliográfico para la institución, catálogos y libros escritos por especialistas, con el que creó la biblioteca del museo. Como un verdadero ámbito orientado al arte, la abrió a la consulta de los alumnos para impulsar el estudio crítico y estético. El único empleado que tuvo bajo su gestión desde 1903, un joven poeta que participaba de las tertulias del Ateneo, Eugenio Díaz Romero, organizó a partir del año siguiente la biblioteca, catalogó el material y ordenó el acceso de los estudiantes a los libros.⁴

Entonces, el museo en su primera sede fue una vidriera cultural, y estuvo en contacto permanente tanto con las otras instituciones del Bon Marché como con museos internacionales a partir de los viajes y la fluida correspondencia de Schiaffino. Además fue visitado en su despacho por los personajes de la cultura de entonces. No solo escritores y artistas eran habitués, sino también políticos, como el general Bartolomé Mitre o el presidente de la Nación, Julio Argentino Roca, quien recorrió las salas del museo por lo menos en cuatro oportunidades. En 1900, por ejemplo, tras la adquisición de la obra *Sin pan y sin trabajo*, de Ernesto de la Cárcova, que fue un verdadero suceso,⁵ visitó el museo y mostró su deslumbramiento con esta pintura. Después de una contemplación silenciosa del cuadro, Roca solo atinó a murmurar: “es genial”.⁶

Retrato de Eduardo Schiaffino. Fotografía dedicada a Geoffroy Daireaux [Godofredo Daireaux] por el pintor, 1903. Archivo Mario A. Canale. Gentileza: Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas.



Bellas Artes / Bon Marché: la exposición

Con la exposición *Bellas Artes / Bon Marché*, que se realiza en el Centro Cultural Borges, el museo “regresa” a su primera sede, el lugar donde comenzaba su historia hace 125 años. La muestra abarca la etapa fundacional del Museo Nacional de Bellas Artes a través de un completo relevamiento de documentos escritos,

fotografías y noticias periodísticas, muchos de ellos reproducidos en la exposición, más un conjunto de pinturas, esculturas, medallas y miniaturas. Con esta iniciativa se continúa el camino inaugurado por otras muestras organizadas en la sede actual del museo, en la Avenida del Libertador, con motivo de su 110°

³ Cfr. Eduardo Schiaffino, “Educación Estética”, *El Monitor de la Educación Común. Órgano del Consejo Nacional de Educación*, tomo 29, año 28, n° 436, Buenos Aires, 30 de abril de 1909, pp. 21-29.

⁴ Cfr. Carta de Eugenio Díaz Romero a Eduardo Sívori, fechada: “19 de Agosto de 1904”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes, y “Una simpática iniciativa. Biblioteca de Arte”, *El Diario*, Buenos Aires, 2 de mayo de 1900, s/p. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes. Este Fondo se conserva en el Área de Documentación y Registro del Museo Nacional de Bellas Artes.

⁵ Carta de Carlos Savelli a Ernesto de la Cárcova, fechada: “Octubre 23/1900”. Colección Ernesto de la Cárcova. Archivo Documental Academia Nacional de Bellas Artes.

⁶ Carta de Eduardo Schiaffino a Ernesto de la Cárcova, fechada: “Buenos Aires, septiembre 22/901”. Colección Ernesto de la Cárcova. Archivo Documental Academia Nacional de Bellas Artes.

y su 120° aniversario, que propusieron un valioso rescate de su historia.⁷ Sin embargo, esta es la primera vez que una exhibición sobre sus inicios se presenta fuera del edificio donde hoy se ubica el museo. Se trata de recuperar un lugar de memoria institucional, que en parte se conserva en el primer piso del antiguo Bon Marché, actuales Galerías Pacífico.

La muestra intenta de este modo poner en valor la historia del museo en el lugar donde nació, para poder contar sus orígenes y el de las instituciones que lo rodearon. A la vez, busca evidenciar la actividad de Eduardo Schiaffino, quien complementó su importante labor al frente del museo desde los ámbitos culturales que funcionaban en el edificio, como profesor, jurado, presidente o colaborador. La exhibición también presenta un conjunto de obras, patrimonio del museo, que se identifican con los objetivos de Schiaffino durante su gestión. La selección se hizo teniendo en cuenta una amplia variedad de escuelas, autores, temáticas, soportes y técnicas, piezas adquiridas o recibidas en donación, rescatando la mirada del primer director y conservador de la institución, quien buscó conformar el patrimonio como una colección ecléctica. Se consideraron los momentos claves en el devenir del museo, desde un cruce entre las obras de arte que formaron el núcleo original del acervo (1895-1896) y las que se agregaron a través de donaciones y compras hasta 1909. Esta selección está vinculada a los desafíos con los que el director se encontró y las decisiones en sus guiones curatoriales —en algunos casos, innovadoras— frente a los problemas de una colección cada vez más amplia, en un espacio inadecuado para un museo. A un guión inicial ecléctico, delineado a partir de soluciones formales, le sucedió una organización por géneros pictóricos, que agrupó las obras en una sala de paisajes, otra de desnudos y otra de pintura religiosa, en lugar del modo tradicional de los museos de la época, que dividían los espacios expositivos por escuelas artísticas. Y si bien la compra y donación de arte argentino (tratando directamente con los autores) dio lugar a la formación de la primera colección de arte nacional pública,



Una de las obras que ingresaron al museo en su primera etapa: Dominique-Louis Papety, *En el baño*, 1835, óleo sobre tela, 173 x 123,5 cm. Inventario n° 5518, donación Sociedad Estímulo de Bellas Artes y Julio Dormal, 1901. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

que incluyó obras centrales como *Sin pan y sin trabajo* y *La vuelta del malón*, la sección de la escuela local se intercaló con la internacional, para jerarquizar su calidad.

I. El Bon Marché: de galería comercial a Museo de Bellas Artes (1895-1899)

El primer núcleo de la presente exposición abarca desde la creación del museo, en 1895 (y su inauguración en diciembre de 1896), hasta 1899, hito de la primera ampliación. A través de fotografías, la apuesta es mostrar el Bon Marché como un espacio de interacción cultural entre el museo, la Sociedad Estímulo de

Bellas Artes (desde 1905 Academia de Bellas Artes), el Ateneo y la Colmena Artística, los numerosos talleres de artistas, y las múltiples actividades que se desarrollaban, debates literarios y artísticos, conciertos, exhibiciones, concursos de arte y ámbitos pedagógicos, de los que el museo fue parte fundamental.

⁷ La primera de las exposiciones sobre la historia de la institución, *110 años. El Museo en imágenes*, se realizó entre diciembre de 2007 y marzo de 2008. Curada por Mariana Marchesi y Verónica Tell, la exhibición recorría la historia del museo a través de fotografías y documentación de su archivo. Una línea de tiempo secundaba el material gráfico. La muestra-homenaje más reciente, organizada entre diciembre de 2016 y abril de 2017, fue *120 años de Bellas Artes*, con curaduría de Ángel Navarro, que reconstruía la presentación en sociedad del museo y en la que se exhibía una parte de las obras que fueron testigo de aquel acontecimiento. Un catálogo acompañó la muestra, con investigaciones y estudios especiales sobre la institución y su patrimonio, y una cronología exhaustiva que relataba paso a paso esos años. En tanto, en la colección permanente del museo, hubo señalamientos de aquellas piezas que también pertenecieron al momento inaugural. Véase el catálogo Ángel M. Navarro (cur.), *120 años de Bellas Artes. Obras fundacionales de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2016. Disponible en: <https://www.bellasartes.gov.ar/publicaciones/120-anos/>

Además, esta primera sección se complementa con un conjunto de piezas artísticas ligadas al momento fundacional de la institución, cuando se expusieron las obras en su totalidad en un guión ecléctico. El objetivo es evidenciar cómo Schiaffino privilegió aspectos formales al agrupar las piezas, relacionando los cuadros por el color, la composición o la dirección de las figuras, centrándose en la observación del visitante, exponiendo escuelas disímiles según los elementos visuales y evitando una ordenación cronológica. En esta disposición primó su mirada de artista, dado que ubicó las obras a partir de los elementos propios del lenguaje plástico, más allá de los criterios de la historia del arte, teniendo en cuenta la variada y acotada colección con la que contaba hasta ese momento. Fue cuidadoso de no colocar obras de menor interés o relevancia junto a los grandes hitos del museo, sino que, por el contrario, eligió las piezas por tamaños e importancia, para no disminuir el valor visual de unas al contacto con las otras.

II. Nuevas salas y un guión innovador (1899-1906)

El segundo núcleo intenta dar cuenta de las transformaciones que tuvo el museo entre 1899 y 1906. Durante este período, Schiaffino compró obras y aceptó en donación numerosas piezas, por lo que la capacidad de las cinco salas iniciales en el Bon Marché resultó escasa. Desde 1899 alquiló nuevos espacios en las alas que daban hacia las calles Florida y Córdoba.⁸ Para 1906, el museo contaba con dieciocho salas en el primer piso y con un salón central de la planta baja destinado a las esculturas.

Además de mostrar las innovaciones de ese período, se presenta otro conjunto de obras a partir de una nueva estrategia que Schiaffino ideó por entonces: la exhibición por géneros. Un criterio inusual, incluso en los museos internacionales que visitó durante sus viajes, como el Louvre, el Luxemburgo, el Prado y el Metropolitan. Estas instituciones planteaban un recorrido que seguía, en orden cronológico, el progreso de las principales escuelas artísticas y sus maestros, uniendo los diversos géneros artísticos. En cambio, el director del museo decidió agrupar las piezas por géneros artísticos y distribuyó en salas los diferentes temas: desnudos, retratos, paisajes,

Entre las piezas que Schiaffino aceptó en donación, adquirió o pidió a colegas, conocidos y coleccionistas amigos, figuran obras que hoy son emblemáticas en el arte argentino, como *La sopa de los pobres*, de Reinaldo Giudici, destacada también en la exposición *Bellas Artes / Bon Marché*. Este cuadro había sido una compra del Estado nacional al pintor antes de la fundación del museo y, mediante el decreto fundacional, se transfirió a la institución, donde estuvo presente desde el día de su inauguración. Otras obras, en cambio, ingresaron a través de donaciones particulares o como adquisiciones. A la pintura de Giudici se sumaron otras piezas que formaron la colección de arte argentino durante la gestión de Schiaffino, por ejemplo, las de los primeros artistas nacionales que se trasladaron a Italia a estudiar con subsidio del gobierno, como Martín Boneo. También está presente Lucio Correa Morales, uno de los primeros escultores argentinos, que está representado con la obra donada al museo para la inauguración.

pintura religiosa, pintura de animales. Por separado, exhibió las técnicas específicas: grabados, dibujos, medallas, miniaturas y objetos decorativos.⁹ Montó los cuadros a baja altura, en dos o tres hileras, sin llegar al techo, y aprovechó la luz natural que provenía de las ventanas, ya que los espacios carecían de iluminación cenital. Las salas se tornaron elegantes y ordenadas, con detalles que él mismo seleccionó cuidadosamente, como alfombras, papeles pintados con guardas decorativas en la parte superior, telas, mobiliario, barandales y molduras, a tono con la institución. Sin embargo, el propio edificio solía jugarle malas pasadas a Schiaffino, y el museo estuvo a punto de perder dos obras —un jarrón de porcelana (el Vaso de la Manufactura de Sèvres) y la pintura de Décio Villares, *Confraternidad Brasileño-Argentina*— en la Semana Santa de 1905, cuando un fuerte viento casi desploma las mamposterías de la sala 8.¹⁰ Además, el director era consciente del poco espacio que tenía y cómo esto desfavorecía la exhibición de las obras al óleo, que muchas veces se mostraban a contraluz, incluso en la sombra, con la interrupción de “puertas inevitables” y sobre unos “lienros de pared, generalmente estrechos”.¹¹

⁸ Entre la apertura del museo y el año 1900, Schiaffino había adquirido cuarenta obras a través de una subvención que obtuvo con dinero de la Lotería Nacional. Cuando cesaron esos ingresos, solicitó la prolongación del subsidio, para asegurar la continuidad de los fondos cada año. En 1900 había escrito a Carlos Pellegrini, por entonces senador: “No necesito encarecer á ud. los rápidos beneficios que esta simple y para ud. fácil medida, traería sobre la institución, la enseñanza pública y la riqueza futura de nuestro pueblo”. Carta de Eduardo Schiaffino al Dr. Carlos Pellegrini, fechada: “Buenos Ayres, agosto 15/900”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes. Finalmente este pedido no tuvo resultado.

⁹ Además de estas obras, Schiaffino exhibía otro tipo de material, como los facsímiles de dibujos (reproducciones in folio) del Museo de Luxemburgo y los de Rembrandt (reproducciones de las planchas en cobre de una exposición en Ámsterdam), que mostró al público en 1901. Realizaba estas exposiciones temporarias con cierta periodicidad en algunas de las salas del museo para el “público de Buenos Aires”, con la intención de “que permitan comprender el estilo de los maestros y apreciar el alcance de su obra artística”. Museo Nacional de Bellas Artes. Exposición rodante de reproducciones escogidas”, *La Nación*, Buenos Aires, 6 de marzo de 1901, s/p. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes. En 1904, el museo exhibió otro tipo de objetos, una muestra de abanicos y peinetones antiguos. Cfr. Carta de Eugenio Díaz Romero a Eduardo Schiaffino, fechada: “14 de julio de 1904”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁰ Carta de Eugenio Díaz Romero a Eduardo Schiaffino, fechada: “Buenos Aires, Junio 3 de 1904”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹¹ Carta de Eduardo Schiaffino a Ernesto de la Cárcova, fechada: “Buenos Aires, agosto 18/900”. Colección Ernesto de la Cárcova. Archivo Documental Academia Nacional de Bellas Artes.



Tras nuevas remodelaciones, en la reapertura del museo de 1903, estuvieron Eduardo Sívori, Ernesto de la Cárcova, Reinaldo Giudici y Eduardo Schiaffino, entre otras personalidades. "Museo Nacional de Bellas Artes. Inauguración de los nuevos salones", *La Nación Suplemento Semanal Ilustrado*, año I, n° 49, 6 de agosto de 1903. Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas.

Bajo estas condiciones limitadas, debió plantearse diversas estrategias. Por ejemplo, mezcló las piezas de los maestros antiguos, fundamentales para él como base de todo museo, con las obras más modernas, como las de los contemporáneos franceses. A esto sumó a los artistas argentinos más destacados, que fueron ubicados a la par del arte internacional. Entre las novedades figura la exhibición, por primera vez, de una pintura hecha por una artista, *Toros*, que Julia Wernicke presentó en el Salón del Ateneo de 1897, ocasión en que fue adquirida para el museo. Producciones locales y extranjeras convivían en esta nueva manera de mostrar arte, lo que permitía al espectador realizar comparaciones visuales entre las obras. Fomentar el

arte nacional estaba en el centro del interés de Schiaffino, y si bien había proyectos a futuro para crear salas particulares destinadas a los creadores argentinos, debió postergarlos para cuando dispusiera de un espacio apropiado. Como tampoco tenía suficientes obras de artistas locales, decidió esperar a reunir una cantidad significativa de piezas de un mismo autor, para recién después asignarle un salón, en una modalidad que, según reconoció, no era común en los museos de Europa y los Estados Unidos.¹² Es por esto que una y otra vez aseguró que, de momento, no era su "intención reunir en una sala especial las obras de los artistas argentinos"; por el contrario, prefería diseminarlas por todos los espacios. Una sala de arte argentino

¹² *Ibíd.*



Eduardo Schiaffino frente al panel *La arquitectura*, de Jules Joseph Lefebvre (sala 12, de Pinturas de costumbres), ca. 1907. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

solo sería posible cuando el museo estuviese "definitivamente instalado en casa propia y pueda distribuir sus colecciones por series nacionales".¹³

De esta manera, la modalidad de exhibición más adecuada que encontró fue la distribución por géneros, y como no era posible cubrir todos los períodos de la historia del arte con las obras del museo, Schiaffino evitó un guión cronológico. En cambio, la organización temática le permitió plantear algo nuevo en función de la colección con la que contaba. Se destacaba así la distancia con respecto a la primera exhibición, más ecléctica desde el punto de vista de los temas y de las escuelas.

Esta sección de *Bellas Artes / Bon Marché* retoma este segundo criterio, por lo que se incluyen algunas de las piezas que Schiaffino mostró en una modalidad que la crítica de la época destacó como innovadora y original. Así, se presentan en este núcleo un conjunto de retratos, su propia *Margot* junto al *Autorretrato* de Eduardo Sívori; los desnudos de Alfred P. Roll y Alexis J. Mazerolle, y los paisajes del italiano Giuseppe Palizzi y de los artistas locales Ángel Della Valle y Augusto Ballerini, entre otros. También se muestran las técnicas y los materiales que Schiaffino privilegiaba, como la terracota, que está representada con una obra de Mateo Alonso, *Indio moribundo*.

¹³ Carta de Eduardo Schiaffino a Manuel Bernárdez, fechada: "11 marzo/901". Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

III. Misión Schiaffino: las compras europeas (1903-1907)

El tercer núcleo —planteado como una ampliación del anterior, ya que se desarrolló en la misma etapa— da cuenta de un aspecto fundamental a la hora de analizar el crecimiento del acervo: los viajes del director para comprar obras de arte. Entre 1903 y 1907, Schiaffino recorrió Europa y los Estados Unidos en misión oficial. Cumplía de este modo con su doble rol: curador y formador de colecciones. Viajó con la finalidad de adquirir piezas artísticas para el museo, iniciativa que incluyó gestionar presupuestos y seleccionar obras, poniendo en juego su personalidad, sociable y cordial, al relacionarse con artistas, descendientes de pintores, *marchands* y directores de instituciones extranjeras. Schiaffino tenía el don de la palabra y sabía manejarse con soltura entre los conocedores del arte con los que tenía trato en persona o a través de interesantes cartas.

El viaje de 1906 fue el más fructífero. Durante esta travesía, Schiaffino adquirió en Europa obras de distintas escuelas, incluyendo piezas atribuidas a José de Ribera, el Greco, Francisco Pacheco, Pierre Renoir, Francisco de Goya y Théodore Rousseau, que con posterioridad analizó para ajustar sus autorías. Con estas ideas escribía:

... me han preguntado si he tenido preferencias de épocas o de escuelas. Un director de Museo no puede ser sino ecléctico y oportunista. Es decir debe tratar de aumentar el número de autores notables cualquiera sea su tendencia artística y no buscar determinadas obras... ¿cuáles son las mejores obras? Para la mayoría de las gentes, las más correctas, para otros las más descuidadas. Para mí las más personales, cualquiera sea su estilo, siempre que tengan algo propio [...].¹⁴

Adquirió de esta manera una variedad interesante de artistas, escuelas y técnicas: calcos escultóricos; un conjunto importante de medallas, plaquetas y miniaturas; la colección Bayley, integrada por 604 dibujos de maestros antiguos; muebles y objetos decorativos; libros, pinturas y grabados. Además, trajo las esculturas encargadas por la Intendencia Municipal para

embellecer plazas y paseos públicos de la ciudad de Buenos Aires (entre ellas, el célebre *El Pensador*, de Auguste Rodin).

El objetivo de esta sección es exhibir, por un lado, parte de las compras realizadas por Schiaffino, en particular un conjunto que para él fue muy importante: el arte moderno francés, con piezas comprendidas dentro de la Escuela de Barbizon y del simbolismo. A la vez, se busca ilustrar cómo mostró estas adquisiciones en 1908 en tres salas del Bon Marché (alquiladas para la ocasión), para lo cual se seleccionaron fotografías y noticias de prensa. En estos viajes Schiaffino también dio un impulso al arte local, por lo que la propuesta de este núcleo es destacar su papel como curador de la Sección Argentina de la Exposición Universal de Saint Louis, Estados Unidos, en 1904. Sobre este evento, se presentan documentos fotográficos que evidencian el modo en que fue eligiendo y a la vez adquiriendo obras de arte argentino para Saint Louis, que hoy son piezas emblemáticas de la colección.

El museo, que comenzó su historia en el Bon Marché con cinco salas y 163 obras, se había ampliado, para fines de 1908, a 3475 piezas distribuidas en veintidós salas.¹⁵ Con un presupuesto insuficiente y problemas edilicios constantes, el crecimiento incesante de la colección dio cuenta de la infatigable labor de Eduardo Schiaffino y de los artistas de la Generación del 80, quienes intercambiaron ideas y pasaron tiempo en el edificio del Bon Marché para constituir lo que hoy es el museo de arte más importante de la Argentina.

Una frase de Schiaffino, escrita en una carta a Eduardo Sívori en 1903, sintetiza cuál fue el objetivo de su trabajo al frente del museo en el Bon Marché y transmite un mensaje de cara al futuro:

A las Direcciones que vengan después, les será relativamente fácil tener todas las cosas al día: yo he debido contentarme con lo principal y lo que era urgente, crear el Museo de Bellas Artes de mi patria y hacer de él un organismo completo; lo he dejado bien plantado sobre sus pies y caminando solo.¹⁶

LA EXPOSICIÓN

¹⁴ Eduardo Schiaffino, "La orientación del arte", *La Nación*, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1906, s/p. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁵ Manuel Chueco, *La República Argentina en su primer centenario*, tomo I, Buenos Aires, s/e, 1910, s/p. Citado en Jorge Glusberg et ál., "Historia del Museo Nacional de Bellas Artes", *Guía Rápida del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1998, pp. 11-23.

Durante 1909, último año del museo en la sede del Bon Marché, las compras de obras fueron escasas.

¹⁶ Carta de Eduardo Schiaffino a Eduardo Sívori, fechada: "París, Diciembre 28/903". Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

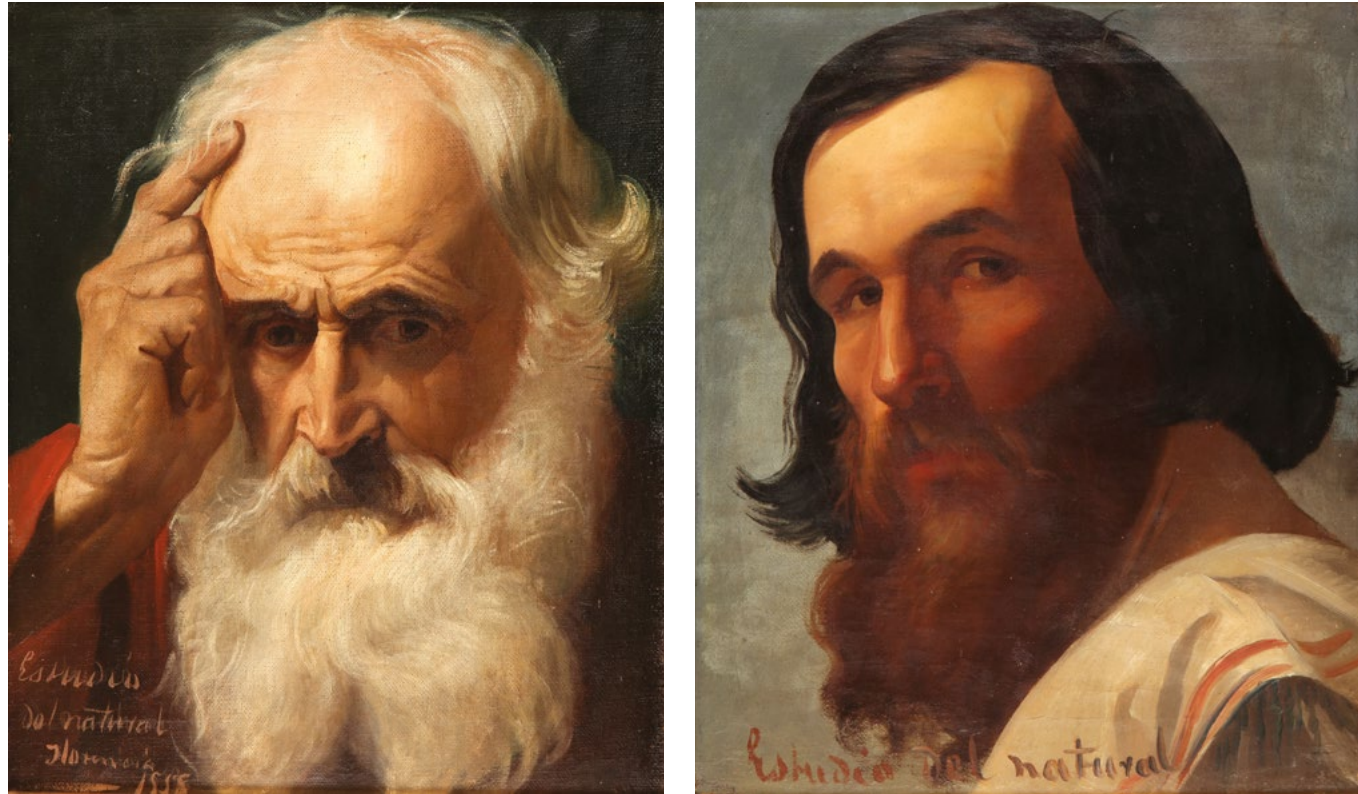
El Bon Marché:
de galería comercial a Museo de Bellas Artes
(1895-1899)

Reinaldo Giudici
LENNO, 1853-BUENOS AIRES, 1921



La sopa de los pobres (Venecia), 1884
Óleo sobre tela, 147 x 228 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Martín León Boneo
BUENOS AIRES, 1829-1915



Cabeza de hombre (estudio) y Cabeza de viejo (estudio)
(díptico), 1859
Óleo sobre tela, 39,5 x 33,5 cm (cada parte)
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Anónimo
(IMITADOR DE DAVID TENIERS EL JOVEN)



La buena nueva, s/f
Óleo sobre tela, 39 x 50 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Lucio Correa Morales
BUENOS AIRES, 1852-1923



Olegario V. Andrade, 1893
Bronce, 64 x 45 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Nuevas salas
y un gui3n innovador
(1899-1906)

Augusto Ballerini
BUENOS AIRES, 1857-1902



Origen milagroso de Ntra. Sra. de Luján en año 1630, 1895
Óleo sobre tela, 64 x 100 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Giuseppe Palizzi
LANCIANO, 1812-PARÍS, 1888



Vaca y carneros, s/f
Óleo sobre tela, 100 x 175 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Ángel Della Valle
BUENOS AIRES, 1852-1903



Un potrero [*Un potrero; La tranquera*], ca. 1900-1902
Óleo sobre tabla, 23 x 35 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Mateo Alonso
BUENOS AIRES, 1878-1955



Indio moribundo, 1902
Terracota, 28,5 x 59 x 37 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Alexis Joseph Mazerolle
PARIS, 1826-1889



Psiquis en la fuente, 1887
Óleo sobre tela, 201 x 95 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Alfred-Philippe Roll
PARIS, 1846-1919



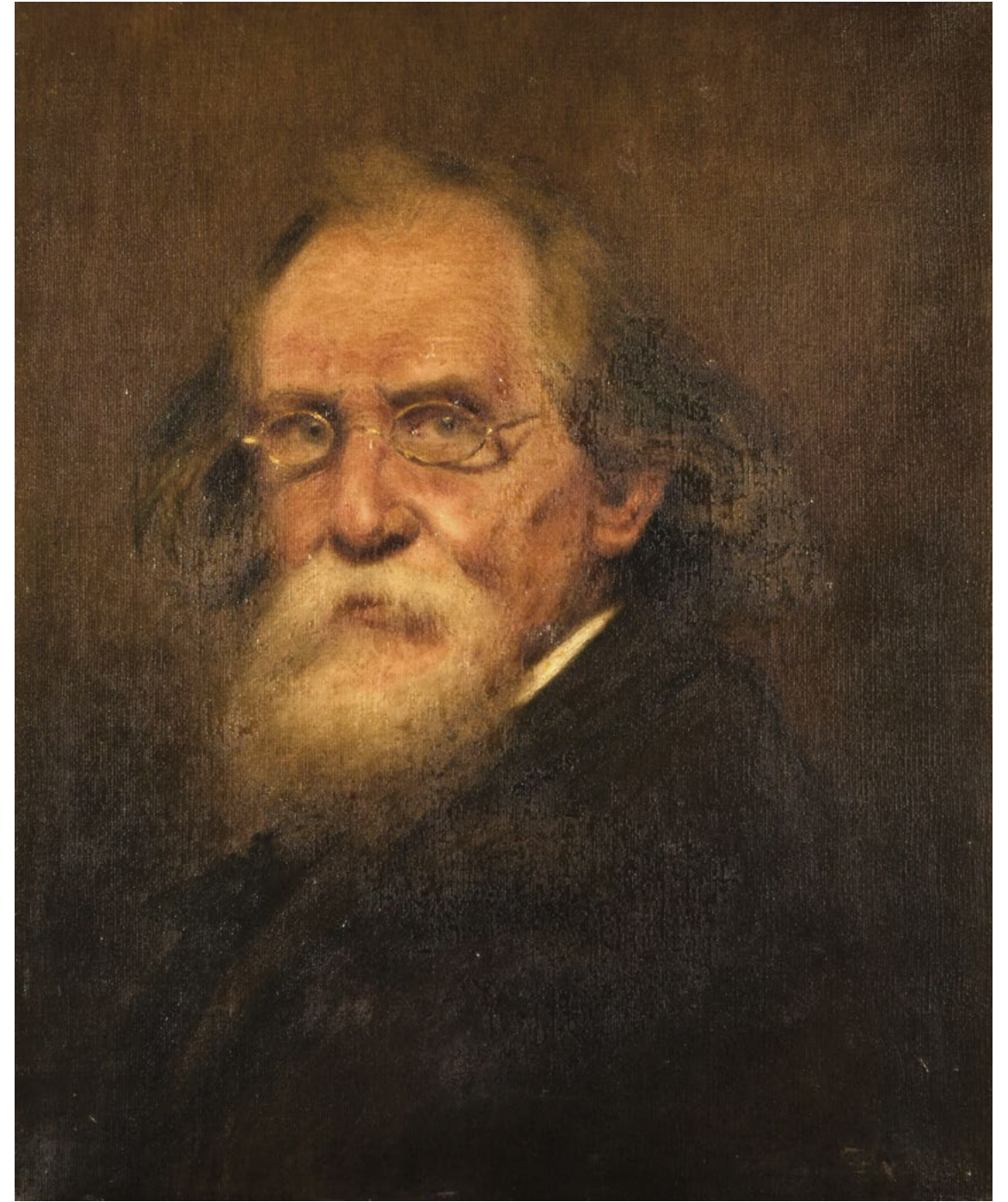
Mujer y toro (Femme et taureau), 1885
Óleo sobre tela, 241 x 277 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Eduardo Schiaffino
BUENOS AIRES, 1858-1935



Margot, 1890
Óleo sobre tela, 46 x 33,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Eduardo Sívori
BUENOS AIRES, 1847-1918



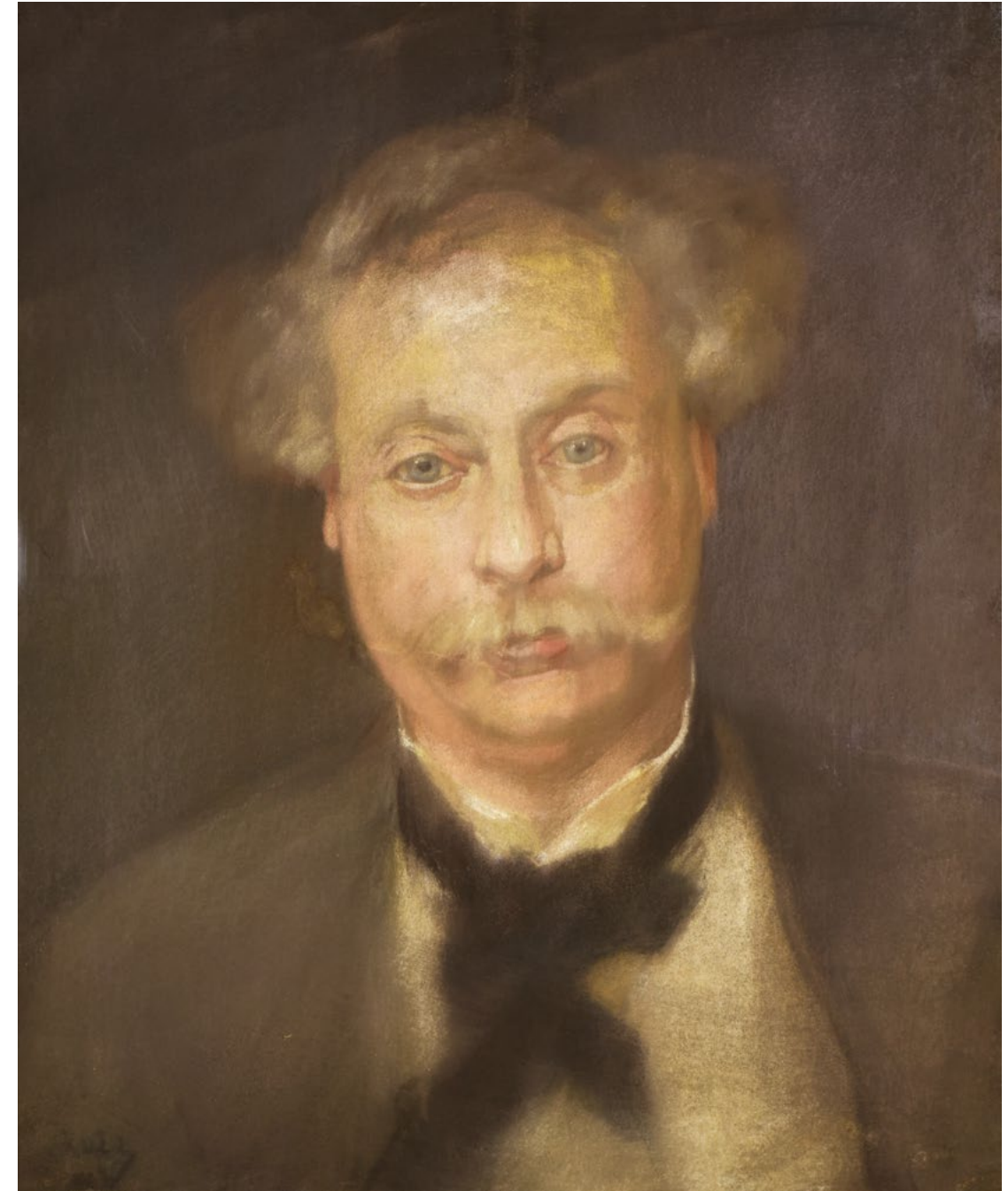
Autorretrato, 1900
Óleo sobre tela, 58 x 46 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Samuel Finley Breese Morse
CHARLESTON, 1791-NUEVA YORK, 1872



Retrato de David C. de Forest, ca. 1823
Óleo sobre tela, 87 x 64 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

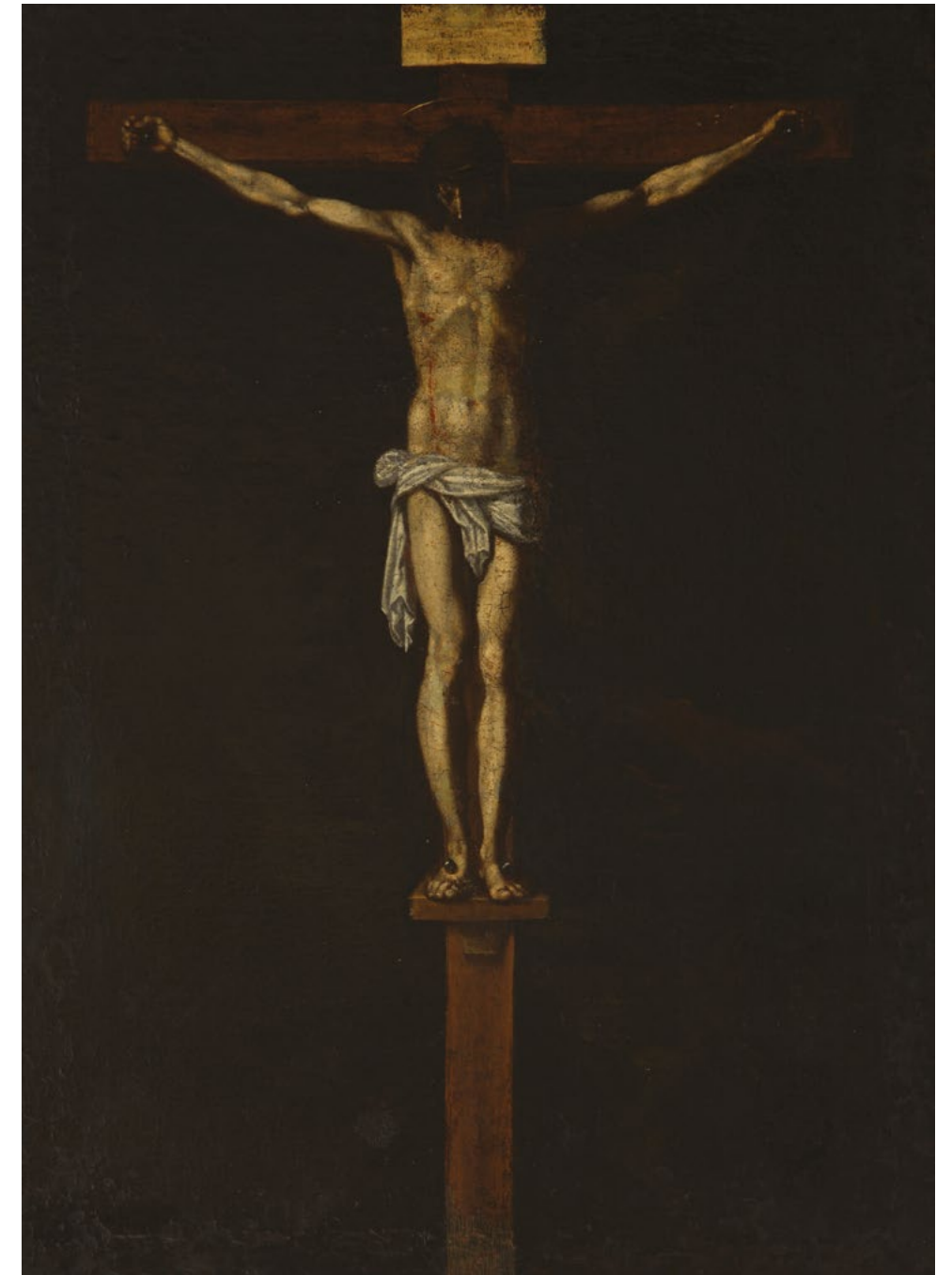
Alfred-Philippe Roll
PARÍS, 1846-1919



Retrato de Alejandro Dumas, s/f
Pastel sobre tela, 55 x 46 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Misión Schiaffino:
las compras europeas
(1903-1907)

Francisco Pacheco
SANLÚCAR DE BARRAMEDA, 1564-SEVILLA, 1654



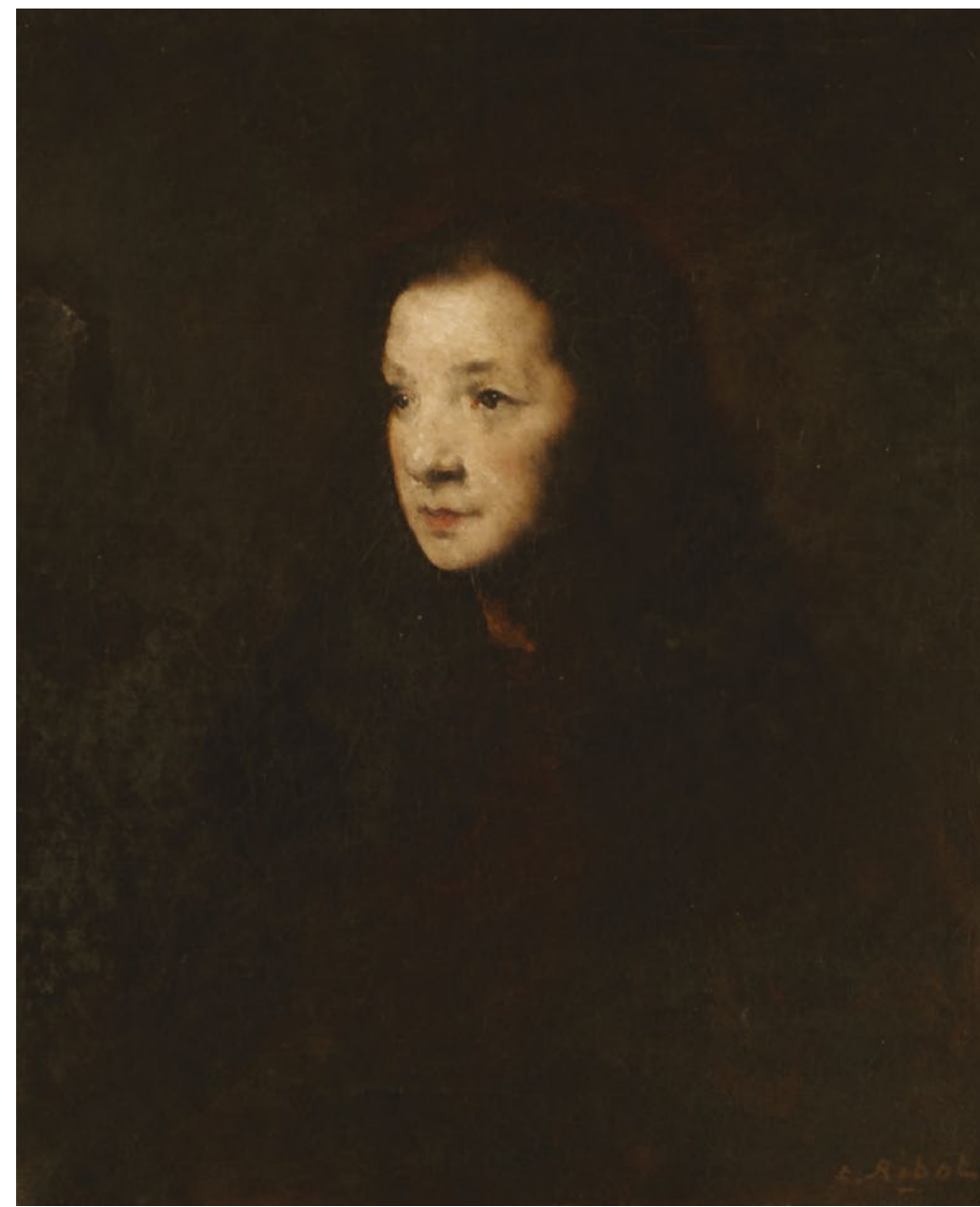
Cristo en la cruz, ca. 1614-1615
Óleo sobre tela, 56 x 41 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Jan Philip van Thielen
MALINAS, AMBERES, 1618-BOOISCHOT, 1667



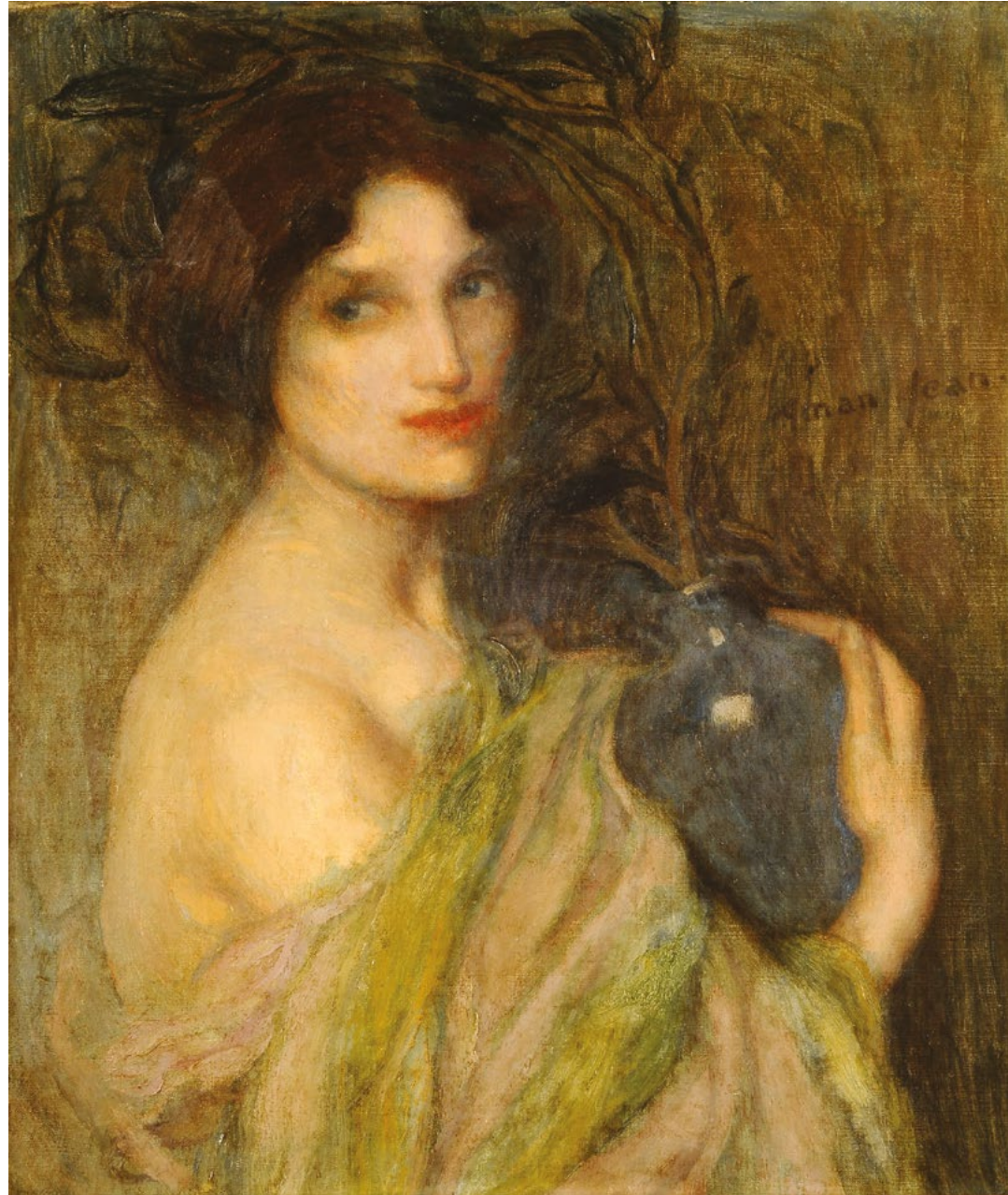
Guirnalda de flores, s/f
Óleo sobre tela, 85,5 x 74,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Théodule-Augustin Ribot
SAINT-NICOLAS-D'ATTEZ, 1823-COLOMBES, 1891



Retrato de su hija Marie, s/f
Óleo sobre tela, 46,6 x 39,3 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Edmond-François Aman-Jean
(SEUDÓNIMO DE AMAND EDMOND JEAN)
CHEVRY-COSSIGNY, 1858-PARÍS, 1936



La mujer del vaso azul [Mujer con el vaso azul], s/f
Óleo sobre tela, 55 x 46,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Jean-François Raffaëlli
PARÍS, 1850-1924



El jardinero, s/f
Óleo sobre tabla, 23 x 10 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Eugène Louis Boudin
HONFLEUR, 1824-DEAUVILLE, 1898



La ribera de Portrieux, 1875
Óleo sobre tela, 32 x 46,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Raymond Auguste Quinsac Monvoisin
BURDEOS, 1794- BOULOGNE-SUR-SEINE, 1870



Paisaje [Grupo de casas al sol; Paisaje de Italia; Calle de Italia]
Óleo sobre tela, 26 x 23 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Anónimo

[SEGÚN OBRA DE ANDREA DELLA ROBBIA (FLORENCIA, 1437-1528)]



Cabeza de niño, s/f
Terracota pintada, 35 x 28,8 x 16,7 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Las pequeñas grandes obras
del Museo Nacional de Bellas Artes
Miniaturas, plaquetas y medallas

Anónimo

[SEGÚN OBRA DE FRANÇOIS HUBERT DROUAI (PARÍS, 1727-1775)]



Retrato de Mme. Dubarry, siglo XVIII
Acuarela sobre marfil, diámetro: 5,6 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Innocent Louis Goubaud

ROMA, 1780-BRUSELAS, 1847



Madame Elisabeth, 1800
Acuarela sobre marfil, 14 x 10,7 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Anónimo



Lady Mead, 1830
Acuarela sobre marfil, 7,4 x 5,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Perpète Eurard
(CONOCIDO COMO JACQUES EVERARDT O EURARD)
DINANT, 1662-LA HAYA, 1727



Retrato de gentleman, 1706
Acuarela sobre marfil, 6 x 4,7 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Domenico Trentacoste
PALERMO, 1859-FLORENCIA, 1933



Emma Gramatica, ca. 1904
Cobre, 13 x 9,6 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Domenico Trentacoste
PALERMO, 1859-FLORENCIA, 1933



Yvonne Vernon, ca. 1904
Bronce, 14,2 x 4,2 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Jules Clément Chaplain
MORTAGNE-AU-PERCHE, 1839-PARÍS, 1909



Charles Garnier, 1895
Bronce, diámetro: 6,8 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Alexandre Charpentier
PARÍS, 1856-NEUILLY-SUR-SEINE, 1909



La pintura, ca. 1896
Plata, 5,3 x 4,1 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Louis Oscar Roty
PARIS, 1846-1911



Exposition Universelle 1900, s/f
Bronce, 5 x 3,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Lucien Coudray
PARIS, 1864-1932



Orfeo (La Música), ca. 1893
Plata, diámetro: 6,8 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Auguste Rodin
PARÍS, 1840-MEUDON, 1917



Pierre Puvis de Chavannes (según Rodin), s/f
Bronce, diámetro: 9 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Heinrich Kautsch
PRAGA, 1859-VIENA, 1943



Mujer con laurel, s/f
Plata, 4 x 8,2 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Aniceto Marinas
SEGOVIA, 1866-MADRID, 1953



Medalla nupcial de los reyes de España Alfonso XIII y Victoria Eugenia, 1906
Plata, diámetro: 7 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



El Museo Nacional de Bellas Artes: los primeros pasos (1895-1898)

Patricia V. Corsani

Los pasos iniciales hacia la creación del primer museo de arte del país surgieron de las aspiraciones de los propios artistas e intelectuales de la Generación del 80, quienes se propusieron convertir a Buenos Aires en una importante capital cultural.¹ Las donaciones de obras al Estado que realizaron algunos coleccionistas fueron también un punto de partida clave para abrir el camino a esa posibilidad. El proceso que culminó en la fundación del museo no hubiese sido posible sin el apoyo estatal inicial, es decir que a las donaciones privadas se sumaron los fondos públicos para comenzar a diseñar la institución. Esta iniciativa implicaba el final de una serie de ideas y proyectos que, desde las primeras décadas del siglo XIX, habían tenido lugar en Buenos Aires de la mano de varios actores.²

El decreto que ordenó la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes se concretó el 16 de julio de 1895, y nombraba a Eduardo Schiaffino como su director y conservador. Llevaba

las firmas del presidente de la Nación, Francisco Uriburu, y del ministro de Instrucción Pública, Antonio Bermejo:

Art. 1°. Créase desde esta fecha el Museo Nacional de Bellas Artes.

Art. 2°. Nómbrase Director y Conservador al señor Eduardo Schiaffino.

Art. 3°. El Director de la Biblioteca Nacional, señor Pablo Groussac, el Director del Museo Nacional (de Historia Natural), Dr. Carlos Berg, y cuantas oficinas de la Nación posean pinturas, dibujos, esculturas y objetos de arte, propiamente dicho, que no formen parte de Galerías especiales, los entregarán al Museo Nacional de Bellas Artes a su pedido y contra recibo.

¹ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 39.

² El primer proyecto de museo para la ciudad surgió en 1812 planteado por Bernardino Rivadavia, quien quería convertirlo en un repositorio de obras de arte. La iniciativa se concretó en 1823 con el Museo Público dedicado a la Historia Natural o, como lo llamaba Schiaffino, "Museo de Buenos Aires". Eduardo Schiaffino, "Apuntes para una Biografía [?]", ca. 1933-1935. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

Un segundo momento de intención tuvo como protagonista a José Guth, quien en 1826 presentó a Rivadavia un proyecto para la fundación del Museo y Academia de Bellas Artes. Este fue el primer plan para fundar un museo específicamente de arte. Fue redactado a modo de informe, "Prospecto del establecimiento de un museo en la Capital de las Provincias Unidas del Río de la Plata", el 7 de noviembre de 1826, mientras era profesor de dibujo en la universidad.

Guth pretendía, por un lado, fundar una academia para formar artistas —y también docentes— a través de los estudios con clases de modelo vivo y yesos, otorgar becas para viajes a Europa a los nacidos en el país y realizar exposiciones a su regreso. Por otra parte, además de este enfoque educativo, Guth proyectaba la creación de un museo con una sección de pintura y una de antigüedades (con yesos: cabezas, bustos, estatuas). Se proponía entonces al museo como espacio de estudio de las obras. Rodolfo Trostiné, *La enseñanza del dibujo en Buenos Aires. Desde sus orígenes hasta 1850*, Trabajos de investigación y de tesis, n° X, Buenos Aires, Ministerio de Educación-Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Didáctica "San José de Calasanz", 1950, pp. 72-73 y 87-92.

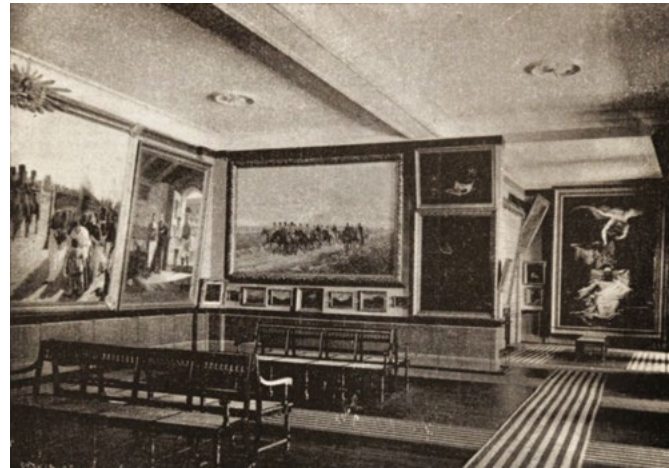
Otro plan se gestó en 1873, cuando Sarmiento envió a Giuseppe Aguyari a Italia para estudiar el funcionamiento de las academias de bellas artes, con el objetivo de crear aquí una academia y museo de calcos. Marcelo Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Centenario*, Buenos Aires, edición del autor, 2011, p. 88.

Entonces, hasta este momento, el museo comenzó a organizarse con las obras que procedían de colecciones privadas y de algunas instituciones, como el Museo de Historia Natural, el Colegio Militar, el Pabellón Argentino, la Escuela Naval, el Ministerio de Guerra, el Ministerio de Instrucción Pública y la Presidencia, pero también con compras y donaciones de particulares (el origen de la colección, como ya se mencionó).

Inmediatamente después de la entrevista con el doctor Bermejo que desembocó en la fundación, Schiaffino se puso a trabajar en la atribución de las obras, por lo que fue a verlas in situ.²² Inició así el “catálogo y nomenclatura de los cuadros”, en especial de la colección de Adriano Rossi, que estaba resguardada en la Biblioteca Nacional. Cuando Schiaffino visitó a Paul Groussac,²³ observó que estos cuadros —cerca de ochenta— estaban ubicados en el despacho del director de la biblioteca, en un vestíbulo y una oficina “contigua”, arrumbados en ambientes oscuros y sin acceso al público. Para Schiaffino era fundamental tomar contacto con estas obras, en función de los estudios que iniciaba para la nomenclatura del catálogo originario. Una parte de las piezas donadas por Juan B. Sosa a la provincia de Buenos Aires se encontraba en el taller de encuadernación de la Biblioteca Nacional, y el resto se hallaba, desde 1884, en el Museo de La Plata.²⁴ Es decir que la Biblioteca Nacional tenía en total cien pinturas, entre las dos colecciones.

Con todo lo que vio, Schiaffino pudo tener un panorama general del número de obras, escaso pero suficiente como punto de partida para la apertura, al que se integraban además las donaciones de los otros coleccionistas.²⁵

Es claro que debía ajustar los datos técnicos de las piezas de los que disponía, pero otros —históricos y biográficos, de artistas y obras— necesitaba recopilarlos. Uno de los casos más interesantes en este sentido fue el intercambio epistolar con Juan Manuel Blanes, quien residía en Montevideo y debía enviar al museo argentino *La revista de Rancagua*. Sus pedidos respecto a la iluminación de la pintura, según Schiaffino, eran “impracticables”. La propuesta de Blanes era mudar el museo al tercer piso, más iluminado, evidentemente sin conocer en detalle la distribución interna del Bon Marché. La respuesta de Schiaffino fue contundente: “El piso alto a que ud. hace referencia se compone exclusivamente de bohardillas, que forman pequeños apartamentos, mientras que el que ocupa el Museo se compone de salas bastante amplias que fueron edificadas para grandes tiendas”.²⁶ Además, aclaraba al artista que su



“República Argentina. Buenos Aires. Una sala del Museo Nacional de Bellas Artes últimamente inaugurado”, *La Ilustración Sud-Americana*, año 5, n° 97, 1 de enero de 1897. Sobre el lateral izquierdo, se observa *La revista de Rancagua*, de Juan Manuel Blanes.

obra se colocaría en la sala 1, cuya luz era adecuada porque entraba por las ventanas de la izquierda (que daban sobre la calle Florida), e incluso mencionaba la opinión de Augusto Ballerini, quien había confirmado su punto de vista.²⁷ Blanes, quizás un poco pretencioso para lo que Schiaffino podía ofrecer, le daba indicaciones sobre cómo mostrar *La revista de Rancagua* (a la que llamaba *La revista de San Martín en Rancagua*). Era una pintura de 1872 que había trabajado durante cuatro meses en su taller de la ciudad de Montevideo²⁸ y que fue exhibida en Buenos Aires, en 1872, y en Santiago de Chile, en 1873. En la misma misiva, Blanes envió algunos datos históricos que Schiaffino había solicitado para incluir en el catálogo.²⁹

Pero ¿qué modelo de museo pensó Schiaffino? ¿Con qué obras contaba para organizar la primera exposición y cómo las presentó? Al momento de comprar y exhibir piezas artísticas, el foco estuvo puesto en el rol pedagógico de la institución. Ese aspecto formaba parte de un proyecto más amplio de la Generación del 80, que consideraba la educación como pieza clave del desarrollo y la modernización del país. El arte era un elemento importante de esa educación y contribuía a la formación ciudadana. “El gusto artístico no se forma solo, es preciso que el público se acostumbre a ver buenas obras para que así este se vaya educando poco a poco; pero estas no se consiguen sino estimulando a los artistas para que trabajen y



Prilidiano Pueyrredón, *Retrato de Manuelita Rosas (boceto)*, 1851, óleo sobre tela, 37,7 x 30,3 cm. Inventario n° 3181, donación José Prudencio de Guerrico, 1896. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

estudien”,³⁰ escribía Sixto Quesada. Con este objetivo Schiaffino aplicó, al comienzo, un criterio de montaje que surgía de una “composición pictórica” sobre el muro, y acomodó las piezas de acuerdo con sus colores y formatos, tanto de artistas modernos como de los “antiguos”.³¹ Es que, durante su gestión, dio un lugar destacado a las obras de los maestros del pasado, a los que consideraba la base estructural de un museo de bellas artes. Esta idea haría que, más tarde, durante sus *tours* de compras en Europa, dedicara tiempo a obtener este tipo de piezas, en distintos países, para llevar a Buenos Aires.

Ahora bien, el museo abriría al público todos los días, menos los lunes, de diez de la mañana a cinco de la tarde o hasta las cuatro, dependiendo de la época del año. El catálogo inaugural aclaraba que las “horas de estudio” se desarrollaban a diario, es decir que, mediante pedido al director, los alumnos de bellas artes podían acceder a las salas fácilmente. Este dato que conecta museo y aprendizaje resulta de importancia a la hora de definir los objetivos de la institución recientemente



Prilidiano Pueyrredón, *Asesinato de Maza*, óleo sobre tela, 46,5 x 46,4 cm. Inventario n° 5291, donación José Prudencio de Guerrico, 1896. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



Giovanni Michele Graneri, *Ferias italianas (Costumbres genovesas del año 1652)*, óleo sobre tela, 77 x 98 cm. Inventario n° 5536, legado Adriano E. Rossi, 1896. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

fundada. Entonces, para Schiaffino, la obra de arte como objeto de contemplación era, además, un valioso tema de estudio y formación, y el museo debía facilitar el acercamiento de las piezas al público y brindar información.

²² “El Museo de Pintura. Los primeros pasos”, *La Nación*, Buenos Aires, 14 junio de 1895, s/p. BT.

²³ Menciona Alfonso García Morales que Schiaffino tuvo conflictos con Paul Groussac al momento de pedirle las obras que estaban en la Biblioteca Nacional. Alfonso García Morales, *op. cit.*

²⁴ Marcelo Pacheco, *Coleccionismo artístico...*, *op. cit.*, p. 89.

²⁵ “El Museo de Pintura. Los primeros pasos”, *art. cit.*

²⁶ Carta de Eduardo Schiaffino a Juan Manuel Blanes, fechada: “Buenos Aires, 2 de marzo de 1896”. Legajo 1, Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación (en adelante, AS, AGN). La pintura en cuestión había sido entregada por Blanes al gobierno uruguayo, que la obsequió al argentino durante la presidencia de Nicolás Avellaneda.

²⁷ *Idem.*

²⁸ Ángel Justiniano Carranza, “La Revista de Rancagua”, *La Nación*, Montevideo, 24 de febrero de 1878, s/p. Citado por Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “La Pintura de Historia en la Argentina”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n° 8-9, Sevilla, 1996, pp. 197-214. Disponible en: <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/016.pdf>

²⁹ Carta de Juan M. Blanes a Eduardo Schiaffino, fechada: “Montevideo, 22 de enero de 1896”. Legajo 1, AS, AGN. En el catálogo editado en 1896, solo figura *La revista de Rancagua*, de Blanes. *Catálogo de las Obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, *op. cit.*, p. 14. Sin embargo, el artista uruguayo había sido apalabrado para que también enviara la obra *Ocupación militar del Río Negro por el Ejército Nacional, el 25 de mayo de 1879*, lo que, por sus dimensiones (7,10 x 3,55 m), hubiese obligado a reformar el museo para poder ubicarla.

³⁰ Sixto J. Quesada, “Exposicion Giudici, en casa de r. [sic] Bossi y Ca. (Conclusión, véase el número de ayer)”, *La Nación*, Buenos Aires, 16 de junio de 1881, p. 1, c. 2-3. Base Diarios-Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

³¹ Véase Patricia V. Corsani y Paola Melgarejo, “El primer museo de arte del país. Eduardo Schiaffino y su mejor obra”, *op. cit.*

El Museo de Bellas Artes en el Bon Marché era uno más de los ámbitos promovidos por los mismos artistas para la enseñanza de la pintura y la escultura. Ya mencionamos el Ateneo y su fomento de la fundación del museo. A esto hay que sumar la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, que funcionaba en el segundo piso, donde los jóvenes estudiaban al modo de las tradicionales academias europeas: copiando calcos y haciendo dibujos de modelos al natural; o los talleres particulares de pintores y escultores, en el tercer piso, donde algunos artistas ofrecían clases y trabajaban en sus propias producciones.

Desde el comienzo del año 1896 la prensa comunicaba los avances, enfatizando las demoras en la apertura del museo. Durante enero parece haber habido una preinauguración con asistencia de periodistas, que dieron cuenta de cómo se presentaban las salas hasta ese momento: cuadros colgados, detalles de autores;³² se mostraba que había 138 obras ubicadas y que incluso algunas estaban siendo restauradas.³³ En su relato, uno de los cronistas que había asistido al recorrido separaba las piezas de gran mérito, las de valor histórico y las que eran de calidad inferior. En abril, el periodista de *La Nación* se preguntaba: “¿Por qué no se abren sus puertas?”.³⁴ Los motivos eran

La apertura navideña

El 25 de diciembre de 1896 fue el día de la apertura al público, en un acto que tuvo cierta solemnidad. Los concurrentes (pintores, un escultor, músicos, periodistas y políticos, entre ellos el ministro Bermejo) firmaron un pergamino, testimonio de la inauguración. Ilustrado por Augusto Ballerini, incluía un soneto escrito por Rubén Darío,³⁵ que estaba encabezado por la figura de un niño desnudo como alegoría del naciente arte nacional.

Al no haber hallado hasta ahora fotografías del acontecimiento, también el catálogo de las obras editado por Peuser se convierte en un documento valioso para facilitar la reconstrucción de aquel evento. El museo disponía de cinco salas y 163 obras expuestas,³⁹ distribuidas en el primer piso que daba a la calle Florida. Dibujos, pinturas, esculturas se sucedían en un recorrido variado y ecléctico. En esta publicación, Schiaffino dio entrada a todas las obras a partir de los nombres de los artistas y la escuela de pertenencia (italiana, española, flamenca, francesa). Se imprimieron 3500 ejemplares, que tenían un costo de \$ 0,40. Fue la primera catalogación que se hizo del patrimonio del museo, gracias a la capacidad de Schiaffino para llevarla adelante a través de la “pesquisa y selección”, y

variados. Es que Schiaffino tenía piezas comprometidas que no llegaban, y siguió recibiendo donaciones hasta noviembre de 1896. Probablemente también continuaba buscando obras para que creciese el número inicial con el que contaba para la apertura. Además, se sumaba el hecho de que, a medida que ingresaban, se generaban algunas modificaciones: se sucedieron los problemas con la iluminación y los cambios de lugar de las piezas hasta alcanzar una definitiva ubicación. Y también la falta de espacio era un factor que muchas veces condicionaba las posibles entradas de obras “nuevas”. Entre estas estaba “La conquista del desierto”,³⁵ de Blanes, cuyo tamaño hubiese provocado reformas y “el ensanche del museo”.³⁶ Por lo que se sabe, la pintura había sido un encargo del gobierno nacional, pero aún no había arribado a Buenos Aires, y cuando finalmente lo hizo, fue llevada al Museo Histórico Nacional.

Con la ayuda del ministro Bermejo, el museo había sumado dos salas para exhibir pinturas, lo que hacía un total de cinco, y una más destinada al despacho de Schiaffino. Esta “amplitud” permitió reacomodar de una mejor manera los cuadros que tenían una ubicación poco destacada.³⁷

Primer catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Imprenta, Lit. y Encuadernación de J. Peuser, 1896. Tirada de 3500 ejemplares.



teniendo en cuenta la calidad y el estado de conservación de las piezas. Con este catálogo puede recomponerse el orden en que el visitante iba recorriendo las salas, además de datos técnicos y algunos otros detalles de cada pieza.

Ahora bien, hay que considerar que el traslado de esas colecciones a un ámbito público le exigió a Schiaffino pensar la manera de mostrarlas. No podía hacerlo desde un punto de vista cronológico ni por escuelas, dado lo recatado del conjunto, que no era numeroso ni tampoco homogéneo. En esta instancia el guión no tuvo un enfoque definido, y su eclecticismo abría un abanico de géneros, escuelas, autores, técnicas y soportes, y también de variadas particularidades. Al respecto, Carlos Zuberbühler escribió que las obras de menor calidad podían contribuir “á dar realce á las joyas de la colección, para las cuales se elegirá [sic] los puestos de preferencia”.⁴⁰ La interrelación de las piezas, no todas de excelente factura, presentó a Schiaffino un reto más: cómo combinarlas en cada sala para “resaltar los méritos de cada obra, dándole la ubicación más favorable, cuidando de que los cuadros no se dañaran unos á otros por vecindades perjudiciales, haciendo por fin un trabajo tanto más paciente cuanto más escaso es el número de las telas que han de exponerse”.⁴¹

Sus viajes previos a Francia e Italia desde 1884, cuando era estudiante, le habían permitido desarrollar una memoria visual y un espíritu crítico que volcaba en sus relatos publicados en *El Diario*. En definitiva, la variedad lo llevó a presentar en 1896 un muestrario amplio, a partir del cual comenzó a trabajar pensando en ampliar el número de obras y en darle un perfil más definido al patrimonio. La innovación vendría con la distribución de las piezas por géneros artísticos, luego de la reforma de las salas en 1899.

En estos primeros años de vida de la institución, dadas las obras disponibles, Schiaffino no pudo seguir el modelo de referencia de todos los museos públicos, el del Louvre. Entrado el siglo XIX, ese era el prototipo, que presentaba una organización por escuelas, de acuerdo con una disposición sucesiva de los hechos histórico-artísticos.⁴² La institución francesa había distribuido su colección según las grandes civilizaciones, con el arte clásico y el Renacimiento italiano como sustentos sólidos sobre los que se apoyaba, respetando el orden cronológico de la historia del arte.⁴³ Los otros museos europeos también tenían una base en la organización por escuelas y dedicaban un lugar para sus grandes maestros, partiendo de este modelo de referencia. Incluso el Museo de Luxemburgo —más antiguo que el Louvre—, que Schiaffino había recorrido en múltiples ocasiones, continuaba en esa línea, si bien mostraba arte moderno.⁴⁴

Augusto Ballerini, Cuadro celebratorio Inauguración del Museo de Bellas Artes, acuarela sobre papel, 62,7 x 35,7 cm. Inventario n° 11262. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



La sala 1 del museo de Buenos Aires, donde comenzaba el recorrido, iniciaba con una copia de la escuela holandesa de Gerard van Honthorst hecha por el argentino Claudio Lastra, uno de los primeros becarios del gobierno a mediados del siglo XIX, junto con Mariano Agrelo y Martín Boneo. También se incluía la pintura de Blanes ya mencionada: *La revista de Rancagua*. Las salas estaban atravesadas por las colecciones donadas por Rossi (81 obras) y Guerrico (22 obras), como las más numerosas, las del mismo Schiaffino, con su aporte de seis piezas, además de aquellas llegadas de las instituciones citadas. Había incluso obras del Ateneo y piezas donadas por Eduardo Sívori, la familia Mendilaharsu y Vega Belgrano, entre otros.⁴⁵ En lo que atañe a la escultura, su presencia es escasa en el catálogo fundacional. Solo había trabajos de escultores argentinos, como *Olegario V. Andrade*, de Lucio Correa Morales, y *Bacante*, de Arturo Dresco, además de *San Ignacio* y *Busto de un Santo*, de origen jesuita y donados por Juan B. Ambrosetti, y otra escultura en madera, el *Busto de un Santo*, donada por el concejal Mauricio Mayer.

Con el museo se creaba entonces un ámbito adecuado para presentar obras e impulsar el arte local. Ya en su discurso inaugural, Schiaffino destacó la importancia de la “producción argentina”,⁴⁶ equiparándola con la extranjera. Al mostrar arte

^[32] “Museo de Bellas Artes. Su inauguración. Una excelente colección de cuadros. Éxito inesperado”, La Nación, Buenos Aires, 17 de enero de 1896, p. 3, c. 3-5.

^[33] El cronista expresaba sobre la limpieza de los cuadros con el método Petterkoffert: “limpieza por medio de vapores de alcohol después de quitada por cuidadosa frotación, la mayor parte de la resina opaca del barniz viejo, forman lo mejor de la colección, que aumenta cada día con generosas donaciones de particulares”. Ibid.

^[34] “Museo de Bellas Artes. ¿Por qué no se abren sus puertas?”, La Nación, Buenos Aires, 22 de abril de 1896, s/p. BT.

^[35] Nos referimos a la obra Ocupación militar del Río Negro por el Ejército Nacional, el 25 de mayo de 1879, de Juan Manuel Blanes. Carolina Carman menciona que fue un encargo del Ministerio de Guerra y Marina de la Nación para conmemorar los diez años de este acontecimiento. Blanes, según Carman, concluyó la pintura en 1896, y el Ministerio la donó al Museo Histórico Nacional. Véase Carolina Carman, Los orígenes del Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2013, p. 206.

^[36] “Museo de Bellas Artes. ¿Por qué no se abren sus puertas?”, art. cit.

^[37] Ibid.

^[38] “Bellas Artes”, Revista Buenos Aires, Buenos Aires, 17 de enero de 1897, s/p. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

^[39] “Museo Nacional de Bellas Artes. Su inauguración”, La Nación, Buenos Aires, 25 de diciembre de 1896, s/p. BT.

^[40] Carlos E. Zuberbühler, “Museo Nacional de Bellas Artes”, art. cit.

^[41] “Museo de Bellas Artes. Su inauguración. Una excelente colección de cuadros. Éxito inesperado”, art. cit.

^[42] Carol Duncan, Rituales de civilización, Murcia, Nausicaá, 2007, p. 88.

^[43] En el caso del museo de Buenos Aires, recién con la adquisición en 1905-1906 de los calcos, el director pudo lograr, específicamente en este conjunto, un recorrido histórico-cronológico: desde la escultura antigua hasta la contemporánea. Con ese corpus, planeado como un museo de escultura comparada, consiguió al menos completar esos espacios en blanco que tenía hasta entonces la colección institucional.

^[44] Paola Melgarejo, “Eduardo Schiaffino curador: la Exposición Adquisiciones de 1906”, en María José Herrera (dir.), Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales, Córdoba, Escuela Superior de Bellas Artes “Dr. José Figueroa Alcorta” – Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011, pp. 15-28.

^[45] Catálogo de las Obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes, op. cit., p. 57.

^[46] “Inauguración del MNBA. Fragmento del discurso del Sr. Schiaffino”, en Ana María Telesca y Marcelo E. Pacheco, op. cit., p. 57.



Graciano Mendilaharzu, *La vuelta al hogar*, 1885, óleo sobre tela, 90,5 x 118,5 cm. Inventario n° 1683, donación de Valentina S. de Mendilaharzu, 1896. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

Augusto Ballerini, *Venecia de noche*, 1895, óleo sobre tabla, 50 x 40 cm. Inventario n° 1847, adquirido al autor. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



nacional, se apuntaba a darlo a conocer en pos de la profesionalización de los creadores locales. La modalidad de exhibición también tuvo en cuenta este aspecto, ya que Schiaffino mezcló obras de la escuela nacional con otras de la internacional.

En los primeros años de vida del Museo de Bellas Artes se esperaban las adquisiciones del Ministerio de Instrucción Pública en lugares de oportunidad o en exposiciones. De este modo, los artistas argentinos debían tener un espacio de privilegio en el museo nacional,⁴⁷ con sus figuras más representativas, las del pasado y las contemporáneas, aquellos pintores y escultores que participaban codo a codo con los actores fundantes de instituciones.⁴⁸ Poner a la par arte argentino e internacional fue un *modus operandi* de Schiaffino, incluso durante la participación en la Exposición Universal de Saint Louis, Estados Unidos, en 1904. Allí posicionó el arte local fuera de las fronteras nacionales, en igualdad de condiciones y con la misma jerarquía que por entonces tenían las escuelas europea y estadounidense.

Meses antes de la inauguración del museo, el 23 de enero de 1896, Valentina Seminario de Mendilaharzu, viuda

de Graciano Mendilaharzu, donó el óleo *La vuelta al hogar*. Lo enviaba junto con una carta dirigida a Eduardo Schiaffino.⁴⁹ La institución también conserva un estudio y un croquis de esta pintura, cedidos por Carlos Vega Belgrano, amigo personal del mencionado artista.⁵⁰ Schiaffino agradeció la donación para el acto de apertura: “‘La vuelta al hogar’ será tan bien colocada como es bienvenida”.⁵¹ De hecho, en ese momento se comentaba que se había demorado la inauguración porque había sido necesario ubicar esta pintura en un lugar adecuado a su importancia, dado que “ya todas las paredes estaban cubiertas y el catálogo cerrado”.⁵²

Además de las donaciones, algunas obras habían sido adquiridas por Schiaffino para la apertura. Es el caso de *Luis XIV y Mad^{me}. de la Valliere*, de Raymond Monvoisin, un óleo sobre tabla comprado en la venta de la colección de Rufino Varela.⁵³ También consiguió la pintura de Augusto Ballerini *Una noche de luna en Venecia [Venecia de noche]*, que el autor cedió por \$ 200 en la exposición del Ateneo, ante la decisión del jurado de convocar a Schiaffino, en su rol de director del museo, a que eligiese algún cuadro para incorporar al patrimonio institucional.⁵⁴

⁴⁷ Testimonio de esto en Carlos E. Zuberbühler, “Museo Nacional de Bellas Artes”, art. cit.

⁴⁸ Posteriormente, una de las estrategias de Schiaffino fue intentar el rescate de los artistas del pasado. Así es como tuvo la intención de fundar una “Sala Pellegrini”, plan que quedó trunco. Schiaffino consideraba valioso exponer juntas las obras de un mismo artista. Patricia V. Corsani, “Una historia de proyectos y desengaños. La creación de la ‘Sala Pellegrini’ en el Museo Nacional de Bellas Artes”, *El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos. IX Jornadas de Arte e Investigación*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 117-128.

⁴⁹ Carta de Valentina S. de Mendilaharzu a Eduardo Schiaffino, fechada: “Buenos Aires 23 de enero de 1896”. Legajo de la obra, Área de Documentación y Registro, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁵⁰ Los dibujos corresponden a los inventarios n° 1375 y 1441, respectivamente.

⁵¹ Carta de Eduardo Schiaffino a Valentina S. de Mendilaharzu, fechada: “Buenos Aires, 23 de enero de 1896”. Esta carta era la respuesta a la enviada por la viuda del pintor: “... queriendo contribuir en lo posible, a la realización del ideal de mi finado esposo; me impongo el deber de dirigir a Ud., como Director del Museo Nacional de Bellas Artes, una de sus producciones de más predilección ‘La vuelta’. Rogándole quiera aceptar la donación y tener la amabilidad de darle una humilde colocación”. Carta de Valentina S. de Mendilaharzu a Eduardo Schiaffino, citada. Para más detalles de la obra, véase Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, op. cit., p. 365. También Patricia Corsani, comentario sobre *La vuelta al hogar*, en línea. Disponible en: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1683/>

⁵² “El Museo Nacional de Bellas Artes (Notas y Reflexiones)”, *El Tiempo*, Buenos Aires, 29 de enero de 1896, s/f. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁵³ *Catálogo de las Obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, op. cit., p. 28.

⁵⁴ “Exposición de pintura. Los premios del gobierno”, *La Nación*, Buenos Aires, 10 de noviembre de 1895, s/p. BT.

Coda: hasta 1898

Al comenzar 1897 el museo fue cerrado por trabajos de colocación de los últimos cuadros, entre ellos algunos que formaban parte de la valiosa colección de Aristóbulo del Valle, fallecido el año anterior. Se reabrió el 25 de diciembre de 1897. Esta apertura fue provisoria, ya que a principios de 1899 se llevó a cabo una transformación radical en la presentación de las obras.⁵⁵

El 9 de mayo de 1898, Schiaffino asistió a una subasta organizada por la casa de remates Guerrico y Williams de Buenos Aires, donde adquirió dos esculturas que habían pertenecido a la colección de Theo Grunniere. Una de estas obras fue *La abandonada*,⁵⁶ del francés Victorien Antoine Bastet, y la otra era *Bianca*, de Gustave Frederic Michel.⁵⁷ Así, Schiaffino acrecentaba paso a paso la colección de esculturas que había en el museo, siempre atento a las posibilidades que se le iban presentando.⁵⁸

Entre ese año y el siguiente hubo otros cambios, pues si bien hasta entonces Schiaffino había otorgado un lugar de consideración a las piezas históricas, fue en este momento cuando debió tomar decisiones. Laura Malosetti Costa rescata la intervención clave de Ernesto Quesada para darle un perfil más claro a la colección respecto a las piezas de tema histórico. Así surgió la propuesta de intercambiar obras entre el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo Histórico Nacional, privilegiando valores artístico-estéticos el primero, y aquellos que permitiesen “reconstruir la historia del arte nacional”, en el caso del segundo.⁵⁹ Esta sugerencia de Quesada se concretó en noviembre de 1898, cuando se hizo oficial el cambio de sede de algunas piezas: *La revista de Rancagua* y *Asesinato de Florencio Varela*, de Juan Manuel Blanes, y el *Incendio del Vapor América*, de Eduardo De Martino, pasaron al Museo Histórico. A cambio, fueron trasladados al Bellas Artes *Lavanderas en el bajo de Belgrano (Costumbres de Buenos Aires)*, cuadro

realizado por Prilidiano Pueyrredón en 1865, y la serie de “Veintidós tablas pintadas e incrustadas en nácar” que narran la conquista de México.⁶⁰

Interesado en las tablas, Schiaffino las pidió al Museo Histórico Nacional y luego las expuso. Su testimonio es claro al respecto:

Las puse bajo cristal para su mejor conservación y las expuse ordenadamente en el vestíbulo de entrada del Museo. Traté de averiguar entonces de dónde procedían. El Doctor Adolfo P. Carranza, Director del Museo Histórico Nacional, carecía de datos al respecto y se remitió a nuestro colega el Prof. Berg, Director del Museo de Historia Natural.⁶¹

A partir de ese momento, se observa una distancia bien marcada entre ambos museos y sus directores en relación con el perfil de conformación del patrimonio. Por un lado, Adolfo Carranza, siguiendo con sus búsquedas de organizar el panteón de los héroes de la patria y de los acontecimientos históricos a través de un corpus visual, y por otro lado, Schiaffino, con un enfoque definido hacia las bellas artes.

Por una cuestión de necesidad y en busca de creatividad, al comenzar el año 1899, Schiaffino avanzó en una primera gran reforma: produjo la primera ampliación, con el agregado de tres salas, y se decidió por una distribución de obras de acuerdo con sus géneros. Con esto brindó una respuesta innovadora, que incluso se diferenciaba de los criterios de los museos europeos. Esa organización le dio originalidad al modo de presentar la colección y a su rol como curador.

⁵⁵ En 1897, Schiaffino comenzó un inventario en un libro índice, donde sumaba información a partir de los apellidos de los autores. Incluso agregaba datos de procedencia de las obras, si estaban o no expuestas, si las había mandado a fotografiar, los datos del autor y el año de realización, y otras informaciones valiosas que hacen a la historia de cada pieza. Este índice, conservado en el Fondo Eduardo Schiaffino, fue continuado y ampliado al menos hasta 1910. Eduardo Schiaffino, *1897-M.N.B.A. 2° Catálogo. Notas y apuntes personales*. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁵⁶ Victorien Antoine Bastet, *La abandonada*, 1886, mármol, 50 x 26 x 24 cm. Inventario n° 5999, adquisición Casa de remates Guerrico y Williams, 1898. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. En 1888, *La abandonée* (La abandonada) ya estaba en Buenos Aires. Había participado con ese nombre de la Exposición Francesa realizada en el Jardín Florida. Sin embargo, la escultura de la niña había sido presentada por Bastet originalmente en el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses de 1886 en París, donde el jurado le otorgó por unanimidad la medalla de plata. Este acontecimiento significó su consagración como escultor.

⁵⁷ Gustave F. Michel, *Bianca*, ca. 1888, terracota, 32 x 23,5 x 21,5 cm. Inventario n° 5754, adquisición, 1898. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Esta escultura perteneció a la misma colección que la obra de Bastet; ambas fueron compradas por Schiaffino en la misma subasta y compartieron similar derrotero.

⁵⁸ Es importante mencionar que en 1905 el Estado nacional, por pedido del director del museo, llevó a cabo la compra de un conjunto de esculturas del argentino Francisco Cafferata, que incluía bronce y yesos. La primera sala de esculturas que tuvo el museo se inauguró en abril de 1906.

⁵⁹ Laura Malosetti Costa, “Arte e historia”, en Américo Castilla (comp.), *El Museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Colección Entornos, Buenos Aires, Paidós-Fundación TyPA, 2010, pp. 71-88.

⁶⁰ La serie de tablas había ingresado el Museo Histórico Nacional por decreto del gobierno, de fecha 17 de mayo de 1890, y procedía del Museo Nacional. Adolfo P. Carranza y Eduardo Schiaffino, “Libro de Actas”, acta n° 329, fechada: “Buenos Aires, 1 de noviembre de 1898”, folios 111-112. Fondo Adolfo P. Carranza, Archivo Histórico Museo Histórico Nacional. Schiaffino averiguó luego que habían estado en el Museo de Historia Natural, fundado por Germán Burmeister, como parte de una donación de los Mackinlay, datos que aparecen de su puño y letra en el reverso de una fotografía. Incluso se lee en este documento que una de las tablas tenía la firma de su autor, Miguel Gonzalez.

⁶¹ Eduardo Schiaffino, “Las pinturas mexicanas de Miguel Gonzalez”, *La Fronda*, Buenos Aires, 4 de agosto de 1934, s/p. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

Eduardo Schiaffino. El ojo experto

Paola Melgarejo

Durante su gestión al frente del Museo Nacional de Bellas Artes en el Bon Marché, Eduardo Schiaffino enfrentó el problema de las atribuciones. En 1896, año de la apertura de la institución, circulaban en Buenos Aires obras de los grandes maestros europeos, pero muchas carecían de firmas o sus autorías eran erróneas. En aquella época la falsificación de antigüedades era una industria próspera, Schiaffino debía decidir si las piezas que recibía el museo tenían la calidad suficiente para aceptarlas, si las rechazaba o si debía modificar las autorías. En una etapa en que la firma de las obras de arte era menos usual, ese anonimato resultó en numerosos desafíos para el director, y se requirió de un entrenamiento visual e intelectual para atribuirlos.

Tenía un ojo experto, que comenzó a formar en su etapa de estudiante en Buenos Aires, desde 1882, bajo la guía del pintor italiano José Aguyari, y que continuó entrenando tiempo después en la Sala de Lectura de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, donde había numerosas revistas ilustradas en francés,¹

que probablemente consultó. Durante su primera estadía en Europa, cuando viajó para estudiar arte becado por el gobierno argentino en 1884, recorrió museos, pasó horas frente a las obras más importantes del arte universal, y también visitó tiendas y casas de remate que ponían a la venta arte antiguo. Y aunque era joven (tenía 26 años cuando llegó al Viejo Continente), se mostró seguro al contactar a expertos en París, con los que intercambió ideas sobre la autoría de algunas piezas artísticas.

A lo largo de este viaje iniciático, adquirió obras a precios bajos en el mercado de arte de entonces para cumplir con los encargos de coleccionistas argentinos. En 1890, estudió las pinturas de Rubens en las iglesias de Amberes, donde también compró por poco dinero piezas de los siglos XVII y XVIII para Felipe R. Piñeiro.² Ya en París, llevó a este coleccionista a conocer a Paul Durrieu, conservador de la sección de pinturas del Museo del Louvre, para mostrarle las recientes adquisiciones. Durrieu era especialista en libros miniados de la Edad Media, autor de numerosas publicaciones sobre el arte “primitivo” francés, que

¹ “La Comisión se suscribió a cerca de veinte de las mejores publicaciones ilustradas de diversos países de Europa”. Cfr. Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 97.

² Se trataba de un coleccionista argentino que estaba en París, y que le pedía opinión sobre cuadros a la venta en esa ciudad que no le parecían originales. Carta de Felipe R. Piñeiro a Eduardo Schiaffino, fechada: “Agosto 5 de 1887”. Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación (en adelante, AS, AGN). Las obras compradas fueron: “Un Bebedor en una taberna, una Cabeza de hombre, un Retrato de señora, un Cristo crucificado, tallado en bois, y dos miniaturas”. Eduardo Schiaffino, “Goya y Samuel Morse”, *La Fronda*, Buenos Aires, 3 y 4 de junio de 1934, p. 9. Borrador. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.



Un juvenil Eduardo Schiaffino.
Gentileza: Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas.

unía a su labor de gestor.³ Al ver las obras que Schiaffino tenía con él, quedó sorprendido de que todavía hubiese en circulación piezas de tal calidad a precios módicos. “La competencia del experto está muy por encima de los recursos pecuniarios, así se trate de obras antiguas o modernas, pues respecto de estas puede adelantarse treinta años al sufragio de los demás y adquirir las unas a tan bajo precio como las otras”, decía Schiaffino.⁴ Para él, el ojo experto incluía la rapidez para conseguir obras sin los molestos intermediarios que hacían perder oportunidades o subir los costos de una manera innecesaria.

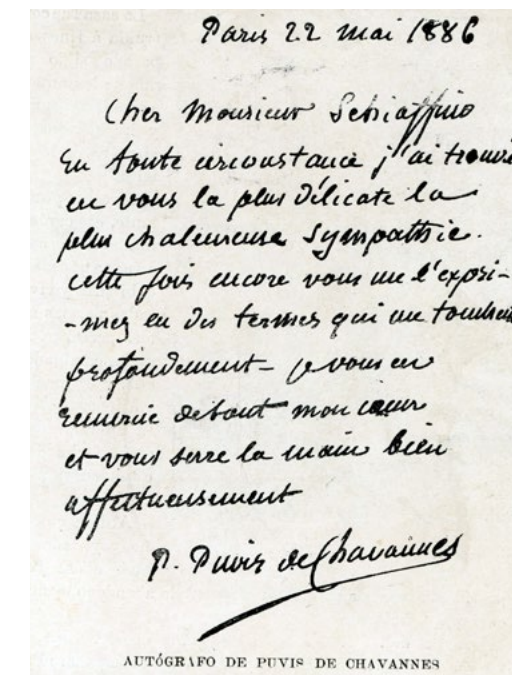
El “problema” del arte moderno

Durante su etapa de estudiante, Schiaffino se enamoró de París. Viajó primero a Venecia para formarse con Egisto Lancerotto y, un año más tarde, se trasladó a la Ciudad Luz. Era sociable, y hablaba y escribía en francés. Visitó las galerías, los teatros, las exposiciones y los museos, y se acercó a los artistas modernos de la generación anterior, a quienes tomó de ejemplo; inclusive, algunos fueron sus maestros, y después sus colegas y amigos. Frecuentó el taller de Pierre Puvis de Chavannes (a quien conoció a fines de 1884), tomó clases con Raphaël Collin, asistió a la Academia Colarossi desde 1885, y permaneció en la capital de Francia por varios años, hasta su regreso a la Argentina en 1891. Estos dos maestros marcaron su gusto por un arte moderno ligado a las tendencias simbolistas y académicas de fin

de siglo, que prefirió por sobre el impresionismo. Además, tomó clases teóricas en las aulas de la Escuela de Bellas Artes, como los cursos de estética, que fueron de su interés. Los ensayos de Hippolyte Taine sobre este tema se convirtieron en sus libros de cabecera.⁵ También pudo apreciar las grandes obras maestras, y visitó varias veces el Museo del Louvre y el de Luxemburgo, al que veía como el “templo exclusivo del arte moderno”.⁶ Las exposiciones se sucedían unas a otras. Deslumbrado, el tiempo no le alcanzaba para recorrer todos estos sitios, y el cansancio fue tal que estuvo a punto de caer enfermo.

Cuando los coleccionistas le pidieron consejo para comprar arte contemporáneo en París, no lo dudó: se inclinaba por Puvis de Chavannes, Auguste Rodin y Jean-François Raffaëlli.

Fotografía de Raphaël Collin, dedicada a su amigo Schiaffino en 1904. Esquela de Puvis de Chavannes para el director del museo, 22 de mayo de 1886. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.



En lugar de adquirir a los autores de moda y de vanguardia, privilegió a quienes pensó que serían una promesa a futuro.⁷ Con esta idea llevó a los coleccionistas porteños a los talleres de los tres artistas, pero se encontró con la negativa de quienes no confiaban en su elección de pintores discutidos y negados, en lugar de los consagrados. Puvis le había entregado la llave de su *atelier*, ubicado en la Place Pigalle, y hacia allí se trasladó con dos compatriotas notorios, “conceptuados diletantes”. Cuando entraron al estudio de Puvis de Chavannes, vieron colgadas las que hoy son sus obras maestras, *La decapitación de San Juan Bautista* y *Jóvenes al borde del mar*, además de *El pobre pescador*, pintura que les insistió que compraran, junto a un desnudo al pastel. “No hay dinero mejor colocado, dentro de algún tiempo usted podrá revender esos cuadros a precios altísimos”, argumentaba Schiaffino. Sin embargo, los coleccionistas se negaron, e incluso uno de ellos le contestó: “no soy vendedor de cuadros”.⁸ A pesar del fracaso, consiguió que otros dos coleccionistas invirtieran en piezas más modestas de Puvis. Al hacer la transacción, el artista le dijo al oído: “¿Creerá usted mi amigo que es la primera vez que vendo a particulares?”⁹ Con Raffaëlli ocurrió algo parecido: los coleccionistas tampoco se llevaron nada del taller, a pesar de los “precios discretísimos”.

Otros amantes del arte, en cambio, parecían confiar en su punto de vista. Fue el caso de Aristóbulo del Valle, a quien conoció en París en 1885 y al que aconsejó sobre compras de obras. El gusto del político argentino se había moldeado y refinado en esta ciudad europea,¹⁰ y ya en Buenos Aires continuaba incorporando a su patrimonio arte moderno francés a través de Schiaffino (piezas que después pasaron a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes), como *Los estañadores ambulantes*, de Jean-Louis-Ernest Meissonier,¹¹ y *Arlequín danzando*, de Edgar Degas —que pudo haber sido comprada por Schiaffino en la Galería Durand-Ruel hacia 1890—, ambas adquiridas a precios bajos.

Además, por su intermedio, en 1889 Collin pintó para Del Valle *Floréal*, una réplica de la obra que poseía por entonces el Museo de Luxemburgo. Ese mismo año, Schiaffino se acercó al *atelier* de Alfred Philippe Roll para buscar alguna obra del artista favorito de Aristóbulo del Valle, “el pintor moderno de mi predilección”, según palabras del coleccionista.¹² Schiaffino consultó el precio de *Manda Lamétrie, fermière* (hoy en el Musée d’Orsay de París), pero finalmente Del Valle se decidió por *Mujer y toro*.¹³

Schiaffino estaba entusiasmado con los constantes pedidos de algunos coleccionistas y el buen gusto que parecía

³ Investigaciones que le interesaron a Schiaffino. Años después, compró para el museo el libro de Paul Durrieu *La peinture à l'exposition des Primitifs Français*, París, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904.

⁴ Eduardo Schiaffino, *Goya y Samuel Morse*, art. cit.

⁵ Cfr. Eduardo Schiaffino, “Evoluciones de la estética”, París, 25 de julio de 1886. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes. En estos artículos Schiaffino mencionó varias veces al filósofo e historiador francés. En febrero de 1885, escribió que había intentado tomar el curso de Estética de Taine en la Escuela de Bellas Artes de París, pero se encontró con un reemplazante. En sus escritos de julio de 1886, hizo mención a los libros *Ensayos de crítica* y *de historia y Viaje por Italia*, y en los de enero de 1887, a *Filosofía del arte*, los tres de este autor.

⁶ Laura Malosetti Costa, *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 102.

⁷ A pesar de que el impresionismo estaba en su apogeo, Schiaffino cuestionaba este lenguaje. *Ibid.*, pp. 186-187, nota 4.

⁸ Eduardo Schiaffino, “Reminiscencias. (Las adquisiciones artísticas)”, *La Fronda*, Buenos Aires, 11 de marzo de 1934, s/p. AS, AGN.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cfr. Eduardo Schiaffino, “Del Valle Coleccionista. Fragmento de un estudio en preparación”, *Argentina*, año 1, n° 12, Buenos Aires, 29 de febrero de 1896, p. 117. Citado en María Isabel Baldassarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006, pp. 162-163.

¹¹ Collin confirmó la excelencia de esta obra a Schiaffino en 1890. Cfr. Eduardo Schiaffino, 1897. *MNBA. 2° Catálogo. Notas y apuntes personales*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1897-1909, s/p. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹² “Museo Nacional de Bellas Artes. Donación del Doctor Aristóbulo del Valle”, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de octubre de 1895, s/p. Biblioteca Tornquist, Banco Central de la República Argentina.

¹³ Y aunque no se hicieron amigos, muchos años después, en 1911, Schiaffino visitó a Roll en su *atelier* de París. Le recordó por carta el encuentro de 1889, en el que había preguntado por el precio de aquella pintura. Carta de Eduardo Schiaffino a Alfred Philippe Roll, fechada: “Dresde, 9 Decembre/911”. AS, AGN.



Edgar Degas, *Arlequín danzando*, ca. 1890, pastel sobre papel, 52 x 63 cm. Inventario n° 2707, adquisición a Del Valle, Julia Tejedor de (Sucesión Del Valle, Aristóbulo). Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



Alfred Roll, *Mujer y toro*, 1885, óleo sobre tela, 241 x 277 cm. Inventario n° 2671, adquisición a Del Valle, Julia Tejedor de (Sucesión Del Valle, Aristóbulo). Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

imperar: “me regocija el ver que el amor al arte va cundiendo entre nuestros compatriotas”, decía en relación con Martín Viñales, para quien elegiría una pintura de Collin (gestión que finalmente no prosperó), y Llambi Cambell, a quien también asesoraba en 1887.¹⁴ Pero no todos habían refinado su gusto como Aristóbulo. Schiaffino también pudo ver en Europa el interés de numerosos coleccionistas locales por obras de mala calidad. Con la venta en el mercado de los grandes maestros, que “acaparaban las firmas más prestigiosas”,¹⁵ ahora proliferaban piezas falsas y copias, o las pinturas que imitaban estilos antiguos. Meissonier, por ejemplo, rehacía por imitación los interiores holandeses de Gerard ter Borch y de Gabriël Metsu —lo que, en opinión del director del museo, malograba “su magnífico destino por seguir las huellas holandesas”—,¹⁶ y William-Adolphe Bouguereau repetía el estilo de Rafael.¹⁷

Los argentinos compraban muchas veces “vulgares copias” de Bartolomé Murillo, Rafael o Anton van Dyck, en lugar de originales que Schiaffino hubiera podido detectar por el mismo monto. Era necesario “encarrilar el gusto público”,¹⁸ pues su falta era notoria en los porteños que viajaban por Europa y buscaban obras para decorar sus salones burgueses. Uno de ellos, por ejemplo, profesor de la facultad, “diplomado en ciencias exactas”, había visitado la Galería Mauritshuis de La Haya para observar pinturas de Paulus Potter, de moda en ese momento, pero, decepcionado, le había dicho a Schiaffino que “el



Paulus Potter, *El toro*, 1647. Galería Mauritshuis, La Haya. Fotografía: Mauritshuis, The Hague

famoso Toro de Potter” no era más que un ternero.¹⁹ Comentarios así estaban a la orden del día, y en una casa de remate en Londres, una noche de invierno de 1885, Schiaffino se topó con un coleccionista argentino y su esposa que dejaron pasar pinturas del rococó porque no conocían a los retratados.²⁰

El problema de las atribuciones en Buenos Aires

Ya en Buenos Aires desde 1891, luego de su etapa de estudiante en París, Schiaffino continuó asesorando a los coleccionistas locales. Había apreciado personalmente muchas de las obras que estaban en casas particulares. Solo o en compañía de otras personalidades ilustres, iba seguido a la residencia de Andrés Lamas para ver “aquellos Murillos que enaltecen la colección”.²¹ También visitaba las casas de remate, y a la muerte de Lamas, como conocía al dedillo el valor de su colección, elaboró una estrategia para Aristóbulo del Valle. Consistía en que, durante el remate de las obras que habían pertenecido al diplomático uruguayo, se enviase a un tercero para realizar la oferta, y así conseguir las piezas europeas a un precio más bajo.²²

A pesar de esta experiencia, en sus primeros años como director del Museo Nacional de Bellas Artes, inaugurado en 1896 (cuando Schiaffino tenía 38 años de edad), estos conocimientos no parecían alcanzar para estudiar obras cuyos autores muchas veces no conocía. De pronto se vio frente a varias colecciones que ingresaban al patrimonio de la institución, como las de Juan Benito Sosa, Andrés Lamas, Aristóbulo del Valle, Adriano E. Rossi y José P. de Guerrico. Lo primero que solicitó fueron los papeles referentes a estas donaciones, que le hacían falta para cotejar las atribuciones y para armar el primer catálogo del museo de manera profesional.²³ También necesitaba limpiar las piezas y examinarlas a fondo, lo que “hubiera requerido varios expertos”. Pero Schiaffino no disponía de ayuda: “estaba completamente solo para afrontar la entera tarea”.²⁴ Durante los primeros ocho años de gestión, trabajó sin empleados. Ocupaba él mismo todos los cargos: era conservador, experto, y también debió improvisarse como restaurador, “por falta de fondos para costear un especialista”.²⁵ Para la inauguración del museo, restauró las obras siguiendo el procedimiento Pettenkofer de limpieza (que era utilizado en la National Gallery de Londres, por ejemplo), con el que, por medio de vapores de alcohol y una cuidadosa frotación, se retiraba el barniz viejo y opaco, método que siguió en pie los siguientes años, pues en los balances de compras anotó mensualmente el costo de frascos de barnices, pinceles, tubos de colores, franelas y “alcohol absoluto”.²⁶ Además, llevó adelante el “retelaje” de algunas pinturas, el cambio de bastidores, su restauración, y encargó nuevos marcos con el estilo de cada obra. No estaba a favor de los repintes abusivos, e incluso manifestaba que era

mejor quitarlos de los cuadros mal restaurados con un “adecuado deterativo”.²⁷

Luego de la limpieza, había que certificar la autoría. Atribuir obras en Buenos Aires en torno a 1900 era muy difícil. En Europa existían otros recursos; era posible tomar “el tren para ir a determinado museo a consultar otras obras del presunto autor, llevando fotografías para compararlas”.²⁸ En Buenos Aires el panorama era diferente: “estamos tan lejos de las fuentes originales! Es tan raro que uno de nosotros haya tenido ocasión y voluntad para frecuentar los Museos, las Iglesias de Europa, al solo objeto de estudiar a los Maestros”, decía.²⁹ Schiaffino ni siquiera contaba con las fotos de las piezas europeas para poder comparar con las que estaban en Buenos Aires, por lo cual dependía solo de “la memoria personal” ligada a su época de estudiante, en la que “había acumulado el recuerdo de las obras y los Maestros estudiados”.³⁰ El problema es que esa memoria era parcial. Si bien había recorrido museos de Italia, París, Londres y Bélgica, no había llegado a ver los de España, Holanda y Alemania, unos trayectos imposibles para “un simple becado de pintura”,³¹ con necesidades económicas constantes, según se desprende de las cartas que, desde París, intercambiaba con sus padres.

Ya en el país, una de las maneras de suplir sus propias lagunas fue la lectura constante y actualizada. Schiaffino adquirió para el museo libros, catálogos ilustrados, diccionarios biográficos y láminas, reproducciones y estampas a color de obras célebres, como las cuarenta planchas de Rembrandt van Rijn, uno de sus artistas favoritos. Visitaba con frecuencia las librerías que traían las novedades en los vapores franceses e ingleses, algunas sobre la calle Florida, cerca del Bon Marché. En Espiasse (Florida 16), consiguió publicaciones y fotografías de obras europeas, y en la librería de los hermanos Moën (Florida 323), monografías y otras publicaciones. Año a año sumaba biografías de Pieter Pauls Rubens, Rembrandt, Da Vinci, Diego Velázquez, Édouard Manet, Rafael, Alberto Durero, Eugène Delacroix, Francisco de Goya, el Greco, revistas de arte por suscripción (como *L'art decoratif* y la *Gazette des Beaux-Arts*), catálogos de museos (de la Royal Academy, por ejemplo) y de los Salones de París. Tenía libros sobre los distintos períodos históricos, de autores como Antonio Palomino, Hippolyte Taine, Giorgi Vasari y John Ruskin.

¹⁴ Carta de Eduardo Schiaffino a Aristóbulo del Valle, fechada: “París-abril 17/87”. AS, AGN.

¹⁵ Eduardo Schiaffino, *Recodos en el sendero*, París, El Elefante Blanco, 1999, p. 164.

¹⁶ Eduardo Schiaffino, “Reminiscencias. (Las adquisiciones artísticas)”, art. cit.

¹⁷ Eduardo Schiaffino, *Recodos en el sendero*, op. cit., p. 165. Ya en sus artículos escritos desde París en 1886, había cuestionado a los artistas que emulaban estilos del pasado: “Nosotros rehusamos seguirlos en una senda toda de artificio y de convención, en la que os perdéis irremisiblemente faltos de convicciones, imitando ingeniosamente (¡pero imitando!) las obras inspiradas por ideales caducos. Lo que nosotros queremos es ser de nuestra época, formular en un lenguaje propio nuestras ideas, costumbres, aspiraciones, y morir con el derecho adquirido a este epíteto honroso”. Cfr. Laura Malosetti Costa, *Cuadros de viaje*, op. cit., pp. 188-189.

¹⁸ Eduardo Schiaffino, *Recodos en el sendero*, op. cit., p. 167.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 161.

²⁰ *Ibíd.*, p. 162.

²¹ *Ibíd.*, p. 170.

²² Eduardo Schiaffino, 1897. MNBA. 2° Catálogo. Notas y apuntes personales, op. cit.

²³ Carta de Eduardo Schiaffino a Paul Groussac, director de la Biblioteca Nacional, fechada: “Buenos Aires, oct. 27/895”. AS, AGN.

²⁴ Eduardo Schiaffino, “Divina providencia”, *La Fronda*, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1934, s/p. AS, AGN.

²⁵ Carta de Eduardo Schiaffino a Eduardo Sivori, fechada: “París, Diciembre 28/903”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes; carta de Eduardo Schiaffino al Ministro de Instrucción Pública, fechada: “Buenos Aires, agosto 1 de 1903”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

²⁶ “Museo de Bellas Artes. Su inauguración. Una excelente colección de cuadros. Éxito inesperado”, *La Nación*, Buenos Aires, 17 de enero de 1896, s/p. Biblioteca Tornquist, Banco Central de la República Argentina.

²⁷ Eduardo Schiaffino, “Murillo en América y en el Museo”, *La Fronda*, Buenos Aires, 22 de octubre de 1934, s/p. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

²⁸ Eduardo Schiaffino, “Divina providencia”, art. cit.

²⁹ Eduardo Schiaffino, “Murillo en América y en el Museo”, art. cit.

³⁰ Eduardo Schiaffino, “Divina providencia”, art. cit.

³¹ *Ibíd.*



Obras de la primera etapa del museo, con problemas de atribución: *Ecce Homo* (inventario n° 2488), *La buena nueva* (inventario n° 1937), *Apoteosis de Judith* (inventario n° 2347) y *Escena de guerra* (inventario n° 2135).



Y, sin embargo, todo resultaba poco. A pesar de su erudición, atribuir obras de artistas que nunca había visto requería de otras herramientas, por lo que recurrió a quienes tenían algún conocimiento más certero sobre ciertos períodos. Pidió ayuda a Francisco Javier Brabo (1825-1923), acaudalado comerciante español que había vivido muchos años en Venecia y coleccionaba cuadros. Ya en Buenos Aires, Brabo frecuentaba el museo, en la calle Florida. Allí pudo ver algunas de las obras que él mismo había comprado en Europa (y que entraron al patrimonio institucional a través de la colección de Andrés Lamas), como *Presentación al templo*, de Jacob Willemsz de Wet, y *Retrato de Burgomaestre*, hoy anónima, pero que el español había consignado como original de Rubens.³² A pedido de Schiaffino, para quien era un experto en pintura antigua, realizó la atribución de algunas obras del museo a autores

que el director no conocía. Es el caso de *Ecce Homo*, *Riña en una taberna*, *Escena de guerra*, *La buena nueva* y *Apoteosis de Judith* (adquirida por Brabo en Madrid), entre otras, que consideró de pintores de las escuelas flamenca, veneciana y española.³³ Schiaffino aceptó estas autorías porque ignoraba completamente la producción de esos artistas y “carecía de elementos para contradecirlo”.³⁴

Otra actividad en la que tuvo que poner en acción su ojo crítico fue en las continuas ofertas de compra que recibió por parte de coleccionistas, galeristas y aficionados, y en los ofrecimientos de donación, muchas veces de los propios artistas que querían formar parte del museo consagratorio. Para jerarquizar la colección, seleccionaba rigurosamente las piezas ofrecidas, y evitaba aquellas que no mantuviesen el nivel de excelencia del museo que estaba organizando. Sus rechazos

eran justificados a través de detalles meticulosos que incluía en sus cartas, de modo que el lector no tuviese dudas. Si consideraba que la pieza era de mala calidad, era breve y directo: “Lamentablemente, el caso actual no permite vacilaciones”, solo es una de “las pinturas llamadas de ‘bazar’”,³⁵ pertenece “al enorme número de obras ambiguas que circulan en las ventas de ocasión”.³⁶ Sin medias tintas, afirmaba de estas piezas: “el Museo, que no tiene ningún apuro por adquirirlas, puede aguardar mejor oportunidad”³⁷ o “no podemos comprar nada ahora pues tenemos en perspectiva ocasiones mucho más ventajosas que las que Ud. puede ofrecernos”.³⁸ A veces, desestimaba muchas de las atribuciones con que le presentaban las pinturas, como una Virgen y el niño rodeados de una guirnalda, supuestamente de mano de Rubens, de la que dijo:

“no resiste semejante atribución”.³⁹ Cuando un artista novato le ofrecía una producción propia en donación, en general la rechazaba con un consejo: las piezas tenían que entrar al museo por “la puerta de honor”, a través de una adquisición, y no por “la puerta falsa de las donaciones personales”.⁴⁰ Era consciente de que el museo era “capaz de consagrar la obra y el autor recibido en su seno”.⁴¹ En cambio, si el cuadro le interesaba, escribía largas cartas, aunque en general dejaba en claro que el precio debía ser más bajo. Cuando le ofrecieron una pintura de Joseph Ranvier, *Apolo y Dafne*, que le pareció hermosa, redactó una extensa misiva con información precisa, pues intentaba demostrar que no había obtenido el premio de París de 1874 que el coleccionista mencionaba y que encarecía su costo.⁴²

De nuevo a Europa

A finales de 1903, Schiaffino se embarcó nuevamente hacia Europa. Pasó gran parte de 1904 en los Estados Unidos preparando la Sección Argentina de la Exposición Universal de Saint Louis. En los primeros meses de 1905, recorrió varias ciudades europeas. Durante este año y medio en el exterior, adquirió obras de arte para el museo. Su táctica era mostrar desinterés en los remates, frente a galeristas y coleccionistas, para conseguirlas a bajo costo. Así, cuando a finales de diciembre de 1903, desde París, fue a la residencia de Gastón Monvoisin —el sobrino del artista ya fallecido Raymond Auguste Quinsac Monvoisin— en Boulogne-sur-Seine, aunque Schiaffino estaba “presa de la emoción que embarga a todo coleccionista cuando sale a campear una pieza interesante”, intentó disimular. Buscaba el retrato de Juan Manuel de Rosas, pero se propuso no comentarlo.⁴³ Cuando el sobrino lo mencionó, Schiaffino habló “con bastante calma” y poco interés, para poder realizar luego una oferta más conveniente. “La negociación fue laboriosa, pero adquirí el retrato en mi segunda visita, y junto con él un estudio de paisaje”.⁴⁴ Le habían pedido mil francos por la imagen del gobernador de la provincia de Buenos Aires, pero al final la consiguió a cuatrocientos cincuenta, mientras que el paisaje *Grupo de casas al sol*, “de excelente ejecución”, le fue entregado por setenta francos. El retrato no estaba en buen estado, por lo que, de vuelta en Buenos Aires, se encargaría él mismo

de su restauración.⁴⁵ Por otra parte, en el trayecto por Burdeos (donde buscaba información sobre Monvoisin, ya que el artista había nacido allí), visitó el museo de la ciudad junto con su director, M. Cabrit, y lo mismo hizo en Lisboa, donde recorrió el Museo Nacional de Bellas Artes y Arqueología acompañado de su amable conservador. Schiaffino ampliaba así su conocimiento de la gestión de museos de manos de los especialistas.⁴⁶

En 1904, el crítico francés Paul Gallimard llegó a Buenos Aires. Se trataba de un bibliófilo y coleccionista apasionado del arte producido en su país, que poseía obras de Edgar Degas, Berthe Morisot, Claude Monet y Édouard Manet, entre otros, y además se perfilaba como editor de libros de lujo sobre arte. Por entonces, estaba organizando un *Catalogue raisonné des œuvres d'art formant le musée de Buenos Aires*, por lo que visitó el museo. Como Schiaffino se encontraba en Europa, lo recibieron su secretario, Eugenio Díaz Romero, y Eduardo Sívori, con quienes recorrió las salas por más de tres horas. “La satisfacción que le produjo nuestro pequeño Luxemburgo era visible”, le comunicó Díaz Romero a Schiaffino por carta.⁴⁷ En su artículo para *El Diario* de 1904, Gallimard alabó la colección que el museo había formado en los últimos años, tiempo en que las obras que circulaban eran de dudosa autoría: “Es muy difícil en la actualidad, ahora que todas las obras conocidas están colocadas en los grandes museos y de [sic] las grandes

³² Jacob Willemsz de Wet, *Presentación al templo*, siglo XVII, óleo sobre tabla, 56,7 x 47,3 cm. Inventario n° 2270, adquisición a Pedro Noceti & Cía. (Venta Lamas-Lavega, Bs. As. 1898); Anónimo, *Retrato de Burgomaestre*, siglo XVII, óleo sobre tela, 112,5 x 95 cm. Inventario n° 2407. Ambas obras pertenecen a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

³³ Cfr. Eduardo Schiaffino, “Atribuciones del Señor D. Francisco Brabo”, s/f. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes. Estas obras pertenecen a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

³⁴ Eduardo Schiaffino, “Divina providencia”, art. cit.

³⁵ Carta de Eduardo Schiaffino al ministro de Instrucción Pública, Dr. Juan Fernández, fechada: “Buenos Aires, 16 de octubre de 1902”. Borrador. AS, AGN.

³⁶ Carta de Eduardo Schiaffino al Dr. Lorenzo Amador, fechada: “Buenos Aires, julio 26/901”. AS, AGN.

³⁷ Carta de Eduardo Schiaffino a D. Joaquín Gómez, fechada: “Buenos Aires, Febrero 12/98”. AS, AGN.

³⁸ Carta de Eduardo Schiaffino a Alejandro Zorzi, fechada: “Buenos Aires, Junio 15/98”. AS, AGN.

³⁹ Carta de Eduardo Schiaffino a Monseñor Rainero y Lugones, s/f [julio de 1905]. AS, AGN.

⁴⁰ Carta de Eduardo Schiaffino a Ernesto de la Cárcova, fechada: “Buenos Aires, 22 de septiembre de 1901”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁴¹ Carta de Eduardo Schiaffino al ministro de Instrucción Pública, Dr. Juan Fernández, fechada: “Buenos Aires, 16 de octubre de 1902”. Borrador. AS, AGN.

⁴² Carta de Eduardo Schiaffino a “Exmo. Señor”, fechada: “Buenos Aires sept. 12/905”. AS, AGN.

⁴³ Eduardo Schiaffino, *Recodos en el sendero*, op. cit., pp. 97-98.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 99-100.

⁴⁵ Además hizo fotografiar la pintura antes y después de la restauración. *Ibid.*, pp. 108-109.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 213.

⁴⁷ Carta de Eugenio Díaz Romero a Eduardo Schiaffino, fechada: “Buenos Aires, 23 de Julio de 1904”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

colecciones, poder adquirir alguna de esas obras absolutamente inatacables por su autenticidad". Aunque consideraba que algunas piezas del Bon Marché eran discutibles, estuvo de acuerdo con la discreción de Schiaffino, que no había cambiado la atribución de anonimato de las piezas exhibidas: "el director ha resistido al deseo de descubrir su anonimia".⁴⁸

La duda sobre qué hacer con las obras anónimas fue una de las inquietudes de Schiaffino durante los primeros meses de 1905, mientras recorría ciudades de Europa. En un momento en que la actividad del historiador del arte se volvía profesional, entró en contacto con los principales especialistas en Rembrandt van Rijn, Johannes Vermeer y Frans Hals, y siguió de cerca la organización de los primeros catálogos razonados europeos. A diferencia del siglo pasado, cuando el mercado de arte estaba atestado de obras de maestros antiguos falsas o mal catalogadas, la nueva etapa se iniciaba con actividades ligadas al expertizaje de las piezas, que Schiaffino vio de primera mano. Estuvo al tanto de la toma de decisiones sobre cambios de atribuciones y autoría de obras consideradas anónimas: así, observó la metodología del ojo experto en acción.

En febrero de 1905 estaba en Bélgica, y entre el 21 y el 23, viajó por Bruselas y Amberes, donde compró obras flamencas para el museo.⁴⁹ En estas ciudades, las posibilidades de dar con piezas por poco dinero, el presupuesto que Schiaffino manejaba, eran concretas. Es por esto que su amigo francés Godofredo Daireaux le preguntaba por carta desde Buenos Aires si había encontrado "pichinchas", "los Rubens a 15 francos".⁵⁰ Para conseguir piezas a bajo costo puso en práctica su estrategia de actuar de manera reservada, pues demostrar interés hubiera hecho subir los precios.⁵¹ Dos días después estaba en Brujas, donde se acercó a la basílica de la Santa Sangre para ver una pintura que consideró copia de una de su museo, *El Calvario*, por entonces atribuida a Frans Francken.⁵² Además de comparar e identificar obras, en este viaje buscó a las personas adecuadas para aprender los procedimientos. En Gante conoció a Georges Hulin de Loo, doctor en historia del arte y profesor en la universidad de esa ciudad, quien había publicado en 1902 un catálogo crítico sobre las atribuciones erróneas de pinturas flamencas y sus nuevas identificaciones (sugirió, por ejemplo, que Robert Campin era el pintor conocido como el Maestro de Flemalle y que Rogier van der Weyden era su aprendiz). Schiaffino le mostró algunas fotografías en blanco y negro de cuadros del museo para corroborar su atribución, como *La Virgen y el niño*, adquirido en el remate de Andrés Lamas, que fue "altamente apreciado" por el profesor, quien determinó la



Anónimo, *La Virgen y el niño*, óleo sobre tabla de roble. Inventario n° 2301, adquisición venta Lamas-Lavega (Pedro Noceti y Cia.), Buenos Aires, 1898. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

autenticidad de la obra, y también le pidió detalles sobre el color del vestido y del fondo para poder indicar el autor.⁵³ A su regreso a Buenos Aires, Schiaffino anotó en el inventario del museo: "Expertizada por el Profesor Georges Hulin, de Gantes, me dio la fecha de la obra ante la fotografía: 1510".⁵⁴ Además, el museo argentino contaba con muchas piezas anónimas, por lo que Schiaffino consultó al experto si debía buscarles atribución. Ante la duda —opinó Hulin— siempre convenía que las obras quedasen sin autoría. De ese mismo tema habló con expertos en su próxima parada, los Países Bajos.

El 1 de marzo de 1905 se encontraba en la Galería Mauritshuis, en La Haya, donde actuó en su perfil de museólogo, gestor, conservador e historiador del arte. Recorrió las salas haciendo anotaciones en su libretita comprada en la librería Boekhandel Louis Frankenberg, en Alkmaar (una ciudad al norte de Ámsterdam, famosa por sus quesos). Tomó nota de los datos biográficos de algunos artistas, como Adriaen van Ostade, Adriaen Brouwer y Jacob van Oost, ya que había adquirido en su viaje pinturas atribuidas a estos tres represen-

⁴⁸ Se refería a "un admirable retrato de abate de la escuela francesa del siglo XVII, una cabeza de Cristo con una corona de espinas y un estudio de campesina sentada junto a una chimenea con un gorro blanco (a la manera Bonini)". Paul Gallimard, "Las bellas artes en Buenos Aires. El Museo", *El Diario*, Buenos Aires, 1904, s/p. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁴⁹ Compró *El borracho*, de autor anónimo (inventario n° 1922), y *Santa Rosalía a los pies de la Virgen y el niño*, de un seguidor de Anton van Dyck (inventario n° 2350). El 28 de diciembre de 1903 había adquirido otras dos obras flamencas, *El fumador*, de un seguidor de Adriaen van Ostade (inventario n° 2237) y un *Retrato masculino* de la escuela flamenca (inventario n° 2436). Todas las obras mencionadas integran la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

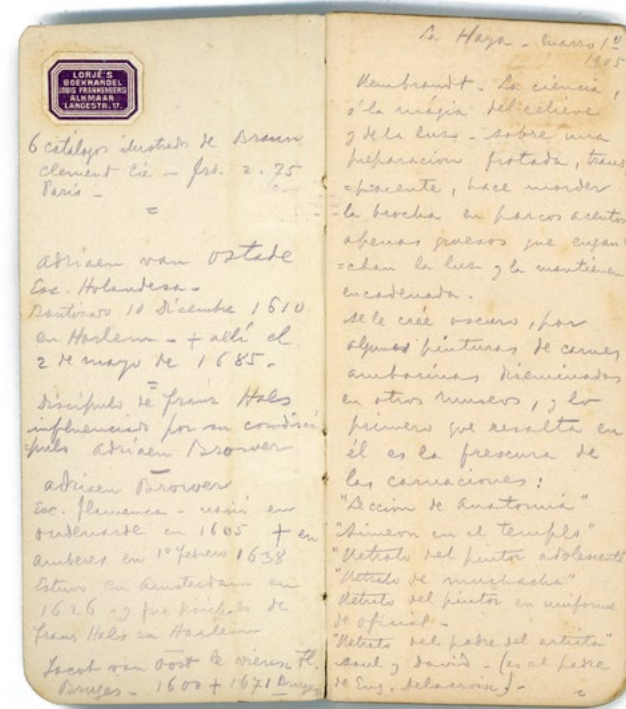
⁵⁰ En francés en el original. Carta de Godofredo Daireaux a Eduardo Schiaffino, fechada: "Buenos Aires, 2 fevrier 1904". Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁵¹ Cfr. Carta de Eduardo Schiaffino al ministro de Instrucción Pública, Joaquín V. González, fechada: "Buenos Aires, febrero de 1906". AS, AGN.

⁵² Inventario n° 5143, colección Museo Nacional de Bellas Artes.

⁵³ Eduardo Schiaffino, *Pericias holandesas*, s/f. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁵⁴ Eduardo Schiaffino, 1897. MNBA. 2° Catálogo. Notas y apuntes personales, op. cit.



Libreta de viaje de Schiaffino durante su travesía por los Países Bajos, 1904. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

tantes del barroco flamenco. En las salas, observaba y hacía comparaciones mentales con los cuadros de su museo. Cuando detectaba relaciones, apuntaba: "analogía con el nuestro".⁵⁵ Estaba entusiasmado, porque consideraba "la entera Escuela



Schiaffino se detuvo frente a dos pinturas de la Galería Mauritshuis, en La Haya: *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (1632), de Rembrandt van Rijn, y *Vista de Delft* (ca. 1660-1661), de Johannes Vermeer. Fotografías: Mauritshuis, The Hague.

⁵⁵ *Libreta de Eduardo Schiaffino*, 1905. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁵⁶ Eduardo Schiaffino, "Después de una visita a la Escuela Superior de Bellas Artes (acompañado del Prof. Soto Acebal)", s/f. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁵⁷ *Libreta de Eduardo Schiaffino*, 1905. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

Holandesa" como "la más perfecta en materia pictórica, se desenvuelve simple y equilibrada dentro de la escala humana".⁵⁶

Sin dudas, el artista al que le prestó mayor atención fue Rembrandt. Tomó apuntes del catálogo del Mauritshuis acerca de la técnica del maestro, las veladuras y el *impasto*: "Sobre una preparación frotada, transparente, hace morder la brocha en pocos acentos apenas gruesos que enganchan la luz y la mantienen encadenada".⁵⁷ Además, contempló atentamente sus pinturas en las salas, como *La lección de anatomía* y *Simeón en el templo*. Otro artista en el que se interesó fue Vermeer: alabó la *Vista de Delft* y los retratos (para ese momento ya estaba exhibida *La joven de la perla*). En su cuaderno escribió: "Quizá nadie como él se ha revelado al mismo tiempo paisajista y figurista tan personal y extraordinario",⁵⁸ y a la vez le resultaba extraño que la crítica lo hubiera descubierto recientemente, "como si la humanidad artista hubiera necesitado 200 años más de desarrollo para apreciar la sinceridad y la energía de su visión privilegiada".⁵⁹

En la galería se puso en contacto con Abraham Bredius, su director y experto en Rembrandt, quien poco tiempo antes había hallado media docena de obras del maestro en manos de coleccionistas, prestadas en ese momento al museo holandés. Bredius lo invitó a su casa, donde enseñó a Schiaffino una pintura aún inédita. "Voy a mostrarle un comienzo de Rembrandt", le dijo.⁶⁰ Se trataba de *El burro del profeta Balaam*, que Bredius consideraba de la etapa de juventud del holandés. Aunque pensaba que era una pintura iniciática, con algunos amaneramientos torpes, dureza de modelado y pesadez en la factura, Schiaffino estuvo de acuerdo con la atribución: "Efectivamente, el estilo y





Dos obras del patrimonio del museo que Schiaffino mostró a los especialistas europeos a través de fotografías. Jacob W. de Wet, *Presentación al templo*, óleo sobre tabla, 56,7 x 47,3 cm. Inventario n° 2270, adquisición a Pedro Noceti & Cía. (Venta Lamas-Lavega, Bs. As., 1898). Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Willem Schellinks, *Partida de caza*, óleo sobre tela, 57,5 x 50 cm. Inventario n° 2066, adquisición en Buenos Aires, según Inventario de 1910, 1899. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

las calidades del maestro están allí”, como si fuera una piedra preciosa, todavía sin pulir.⁶¹ Por entonces, muchas de las obras de este pintor tenían atribuciones erróneas, y Schiaffino pensaba que eso favorecía al museo argentino, pues podían comprarse a precios accesibles. Solo hacía falta el ojo experto para detectarlas. En este sentido, razonaba: “En la pequeña Holanda, las viejas familias aún no han concluido de exhumar el último Rembrandt, por más que cada una de sus pinceladas tenga el valor del diamante”.⁶²

En La Haya también visitó en su casa a Cornelis Hofstede de Groot, coleccionista, exdirector del gabinete de dibujos del Rijksmuseum de Ámsterdam y primer historiador del arte académico de los Países Bajos. Por esa etapa trabajaba de manera

independiente en una publicación sobre Rembrandt (que se editaría al año siguiente) y en otra sobre Frans Hals. Schiaffino lo encontró analizando a Vermeer y al maestro de este artista, Carel Fabritius, con el material para el catálogo razonado que preparaba sobre el escritorio, unas “34 planchas reproducidas en Ámsterdam, para la obra in folio, completada con los 6 cuadros de su maestro Carel Fabritius, hasta ahora conocidos”, que se publicaría en 1908.

A ambos especialistas de La Haya les mostró fotografías de las salas del Museo Nacional de Bellas Artes. Prestaron especial atención a dos obras realizadas por artistas de los Países Bajos, *Presentación al templo*, de Jacob Willemsz de Wet, y *Partida de caza*, de Willem Schellinks. Para ellos, Wet era “un

maestro rarísimo”, apenas representado en el Rijksmuseum de Ámsterdam con una pintura, *Asunción de la Virgen*, y acordaron que tenía “su mejor obra en el de Buenos Aires”.⁶³ Algo análogo sucedió con la pintura del Bellas Artes realizada por Willem Schellinks. Según Schiaffino: “el profesor Hofstede de Groot me mostró en su colección particular un cuadro de Schellinks, que había comprado precisamente por tratarse de uno de los maestros holandeses más escasos en los museos de Holanda; así es que al suyo y al del museo de Rotterdam [el Kunsthal] hay que agregar ahora el de Buenos Aires”.⁶⁴ Ambos expertos

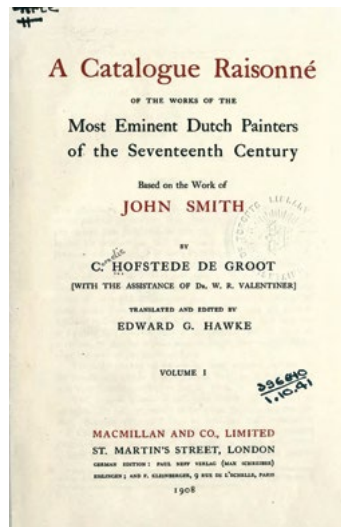
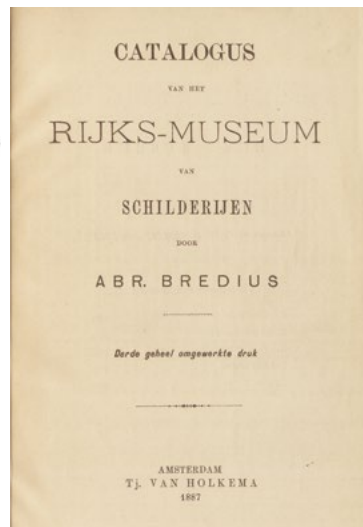
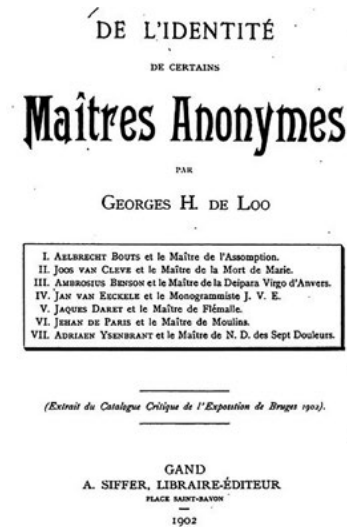
le solicitaron imágenes de las dos obras para incorporar a sus archivos personales.

Como había hecho en Gante con Georges Hulin de Loo, también a estos expertos holandeses les consultó cómo proceder en los casos de obras de autor desconocido. Los tres coincidían: “Todos ellos delante de las propias obras de sus colecciones particulares o públicas, me han dicho en varias ocasiones al preguntarles por el autor, con ejemplar discreción: ‘yo no sé, no me atrevo a decir’”,⁶⁵ lo que evidenciaba nuevamente que, ante la duda, era mejor mantenerlas como anónimas.

Viaje de 1906

Tras un corto período en Buenos Aires, en 1906, Schiaffino partió nuevamente a Europa. Comenzó el recorrido por España, “para colmar esa laguna de mi experiencia artística”.⁶⁶ Recorrió varias ciudades para hacer compras, pero también con un objetivo claro, que tenía en mente hacía tiempo: Bartolomé Murillo. Creía que el *Ecce Homo* de su museo —atribuido por Francisco Javier Brabo al pintor español Juan de Juanes— podía ser de este artista, ya que sabía que los cuadros místicos eran reproducidos varias veces por los propios maestros, con variaciones de formato y otros detalles.⁶⁷ Provisto de la fotografía de

la obra que estaba en Buenos Aires, fue al Museo del Prado en Madrid, a la Iglesia de la Caridad de Sevilla y al Museo de Cádiz. Llegó a la conclusión de que la pintura del Bellas Artes compartía el estilo, la factura, el colorido, la expresión y hasta el mismo modelo que las obras en España, por lo que Brabo —suponía el director— había tenido un “error de memoria” al atribuirlo a Juan de Juanes.⁶⁸ De regreso a Buenos Aires, luego de haber visto los originales de Murillo, Schiaffino cambió la autoría de *Ecce Homo*, pues consideró que la obra había sido realizada por el sevillano.



Los catálogos razonados en los que trabajaban los especialistas Georges Hulin de Loo, Abraham Bredius y Cornelis Hofstede de Groot cuando Schiaffino los contactó.

https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Georges_Hulin_de_Loo__Titlepage_Maitres_Anonymes_1902.jpg

https://archive.org/details/gri_33125007998004

https://en.wikisource.org/wiki/Page:Hofstede_de_Groot_catalogue_raisonn%C3%A9_Volume_1_1908.djvu/9

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² “Con el Sr. Schiaffino. Carácter de la Exposición de 1910. Los museos en Europa, Estados Unidos y Buenos Aires. Adquisiciones. Reportaje al director del Museo de Bellas Artes”, *La Nación*, Buenos Aires, 7 de mayo de 1905, s/p. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁶³ *Ibíd.*

⁶⁴ *Ibíd.*

⁶⁵ *Ibíd.*

⁶⁶ Eduardo Schiaffino, “Divina providencia”, art. cit.

⁶⁷ “El Museo secreto”, *La Nación*, Buenos Aires, 2 de junio de 1926, s/p. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁶⁸ Eduardo Schiaffino, “Divina providencia”, art. cit.

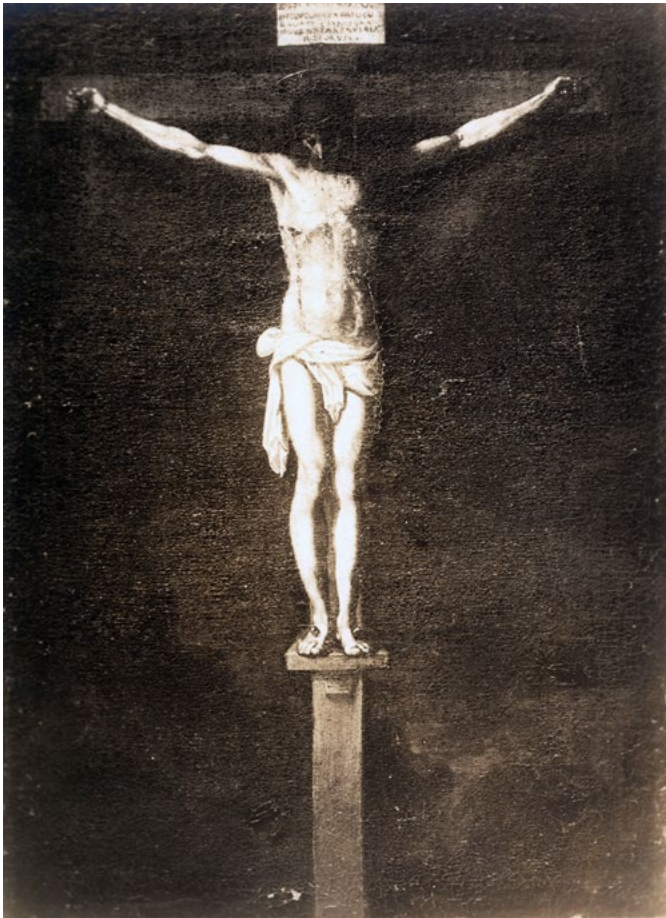


Schiaffino vio los diferentes *Ecce Homo* de Murillo en España y los comparó con el ejemplar de su museo a través de fotos. Bartolomé Esteban Murillo, *Ecce Homo*, n° cat. P000965, © Museo Nacional del Prado, Madrid. Anónimo, *Ecce Homo*, fines del siglo XVII, óleo sobre tela, 70,1 x 54,5 cm. Inventario n° 2488. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

En España adquirió obra antigua, además de producciones contemporáneas.⁶⁹ Para Schiaffino, la idea de que la compra de grandes maestros fuera inaccesible u onerosa era un prejuicio: “todos los años se descubren piezas nuevas, de propiedad privada, de allí pasan generalmente al antro del anticuario, a manos del comisionista, del coleccionista o del negociante establecido en grande. Hay, pues, varios modos de adquirir obras antiguas”.⁷⁰ Schiaffino se vanagloriaba de actuar como los coleccionistas: iba directo a las fuentes, al no tener que pedir autorización a comisiones, de un modo “ecléctico y oportunista”, con la misión de aumentar el número de autores notables del museo.⁷¹

En su viaje por Bruselas y Amberes, entre el 3 y el 8 de agosto de 1906, seleccionó también varias obras flamencas, entre ellas un óleo sobre tabla, *Paisaje con figuras* (hoy considerado de un seguidor de Mattheus Molanus).⁷² El 14 de agosto, de nuevo en La Haya, fue a la Galería Mauritshuis para enseñarle a Abraham Bredius fotografías de sus compras. Ante este *Paisaje con figuras*, el especialista le dio a entender que podría ser de Rembrandt.⁷³ A su vuelta a Buenos Aires, Schiaffino decidió fotografiar el cuadro en el jardín del museo, al sol: “descubrí claramente la inicial de Rembrandt en el suelo, a la derecha”, concluyó.⁷⁴

Por otra parte, desde el 15 de agosto estaba en Alemania comprando calcos en Colonia, y recorrió también Berlín y Dresde, donde pudo admirar otros Vermeer, Rembrandt y Rubens en el Museo Estatal de esta última ciudad (Staatliche), según anotaciones que realizó en la nueva libretita de viaje que había elegido en una tienda de arte francesa, la Casa Conté de París.⁷⁵ En Dresde, además, visitó la Anglo-Saxon Art Gallery, y adquirió un dibujo en sanguina, un autorretrato atribuido a Rembrandt.⁷⁶ A medida que concretaba las operaciones, se asesoraba con otros expertos europeos en los casos de obras anónimas, quienes confirmaron la autenticidad de cada pieza, “considerando verdaderas joyas el Cristo del Greco, la Magdalena de Murillo, el Filósofo de Ribera, la Adoración de los pastores de Ticiano, el Retrato de señora de Goya y el Calvario en marfil, escultura italiana del siglo XVII”.⁷⁷ Incluso el *Cristo en la cruz*, de Francisco Pacheco, fue considerado tan interesante “en su rudo carácter” que el inspector general del Ministerio de Bellas Artes, Armand Dayot, le pidió una fotografía para ofrecerla al escritor Joris-Karl Huysmans, también promotor y crítico de arte, quien en



Fotografía en blanco y negro que Schiaffino llevaba consigo durante los viajes por Europa. La obra reproducida es Cristo en la cruz, ca. 1614-1615, de Francisco Pacheco. Inventario n° 2058. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.



ese momento estudiaba las diversas interpretaciones de “Jesús crucificado a través del arte”, libro que Schiaffino incorporaría después a la biblioteca del museo.⁷⁸

En París, fue el especialista en historia del arte francés Louis Hourticq quien lo orientó. Por esa época, investigaba los orígenes del arte francés en el siglo XVI, libro que sería publicado

en 1908 dentro de la colección *Manuels d'histoire de l'art*, y además escribía sobre artistas modernos, como Nicolas Poussin, Antoine Watteau, Jean Auguste Dominique Ingres y Édouard Manet. Fue él quien, a partir de fotografías, atribuyó una pintura que Schiaffino acababa de comprar, *El marido galante*, a Watteau (hoy, anónima),⁷⁹ al igual que otras piezas del

Una reunión de notables

En octubre de 1906, Schiaffino estaba en París. A sus 48 años, pasaba unos días en el sitio donde se había transformado en pintor veinte años antes. Ahora, y en poco tiempo, desde mayo de 1906, había recorrido Madrid, Sevilla, Roma, Florencia, La Haya, Ámsterdam, Dresde, Colonia, Londres y otras ciudades, para comprar obra antigua y moderna, y los calcos para el museo de escultura comparada, que soñaba llevar adelante a su regreso.⁸³ Se hospedaba en un hotel nuevo e imponente, el Grand Hôtel Terminus (hoy Hôtel Le Hilton), construido con motivo de la Exposición Universal de París de 1889 a la moda del Segundo Imperio, que se conectaba con la estación de tren, la Gare Saint-Lazare, para recibir a los turistas.

A medida que recorría la ciudad, elegía obras en espacios como el Salón de París y las galerías de los principales *marchands* de arte moderno francés, Georges Bernheim, Georges Petit, y Paul y Léonce Rosenberg, a quienes encargó cuadros de Théodore Rousseau, Pierre-Auguste Renoir, Eugène Boudin, Jacques Blanche y Eugène Carrière.⁸⁴ Además, se escribía con pintores y escultores franceses, que también lo visitaban en el hotel, como Léon Delagrange, o en otros casos se acercaba a sus casas y talleres; así lo hizo con Auguste Rodin, Jean-François Raffaëlli, Émile-René-Ménard y Raphaël Collin. Schiaffino era respetuoso y cordial, y algunos artistas, como Albert Peters Desteract, Victoria Dubourg (viuda de Henri Fantin-Latour), Eugène Carrière y Jules Chéret, le enviaban cartas o postales muy amables.⁸⁵ Estas relaciones amistosas, además de facilitar la adquisición de obras para el museo a precios razonables,

museo, que habían entrado en la primera etapa como donaciones.⁸⁰ Así, frente a la imagen del *Retrato de David C. de Forest*, que Schiaffino había atribuido a Francisco de Goya (basándose en su color y composición, y por datos ligados al encuentro de Goya y Forest en Burdeos, en 1821),⁸¹ Hourticq afirmó: “es bello, y es un Goya”.⁸²

fomentaron las donaciones: Paul Renouard cedió tres dibujos;⁸⁶ Rodin, un calco de *El beso*, y Émile Besnard, dos bocetos, e hizo una obra expresamente para el museo, igual que Collin, que pintó para el Bellas Artes *Nonchalance*.⁸⁷

Pero a quien quería encontrar en París era al crítico François Thiebault-Sisson. Insistente como era, Schiaffino ya se había puesto en contacto desde Buenos Aires, antes del viaje, a través del hermano de François, que trabajaba en el porteño Colegio Lacordaire. Ahora, en la Ciudad Luz, envió cartas a Thiebault y lo invitó al hotel para enseñarle las fotos de sus compras de la escuela francesa contemporánea.⁸⁸ El crítico se mostró afable y a disposición, pero por esos días estaba atareado escribiendo la reseña sobre la *Exposición de arte ruso* que se presentaba en el Salón de Otoño, y no había podido asistir a la cita con Schiaffino. Reconocido especialista en arte francés contemporáneo, colaboraba en *Parlement*, *Gaulois*, *Nouvelle Revue* y *Figaro Illustré*, además de en periódicos extranjeros como *New York Herald*. En su trabajo como redactor de *Le Temps*, había entrevistado a Claude Monet, en noviembre de 1900, y publicado un famoso artículo donde el artista, que siempre se había proclamado autodidacta, admitió la influencia en su estilo de Eugène Boudin y de Johan Barthold Jongkind.⁸⁹

Finalmente, quien propició la reunión fue el pintor Jean-François Raffaëlli, que organizó una despedida en honor de Schiaffino con motivo de su regreso a Buenos Aires. Le propuso un almuerzo en familia, ya que su esposa e hija lo apreciaban, considerando además que debía estar cansado de la

^[1]
^[2]
^[1] Cfr. Patricia V. Corsani, “La compra del Cristo en la cruz, de Francisco Pacheco”, en María Florencia Galesio (cur.), El Greco y la pintura de lo imposible. 400 años después, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, pp. 50-61.

^[2] Enrique Gómez Carrillo, “Progresos artísticos de Buenos Aires”, El Nuevo Mercurio, Barcelona, febrero de 1907, pp. 156-157. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

^[3] “La orientación del arte”, La Nación, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1906, s/p. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

^[4] Inventario n° 3754. Además, compró La lucha contra la muerte y el tiempo, del Círculo de David Vinckboons (inventario n° 2277); Tabagía, copia de Adriaen van Ostade (inventario n° 2053); El naufragio, de Ludolf Backhuysen (inventario n° 2131); dos obras de Pieter Casteels II, Vista de un puerto imaginario (inventario n° 2052) y Vista del Pont Neuf y de la Torre de Nesle (inventario n° 2055), y Guirnalda de flores, de Jan Philip van Thielen (inventario n° 5171), todas en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

^[5] Eduardo Schiaffino, 1897. MNBA. 2° Catálogo. Notas y apuntes personales, op. cit.

^[6] Eduardo Schiaffino, “Pericias Holandesas”, s/f. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

^[7] Libreta Casa Conté, París, con su recorrido por Alemania, ca. 1906. Eduardo Schiaffino, 1897. MNBA. 2° Catálogo. Notas y apuntes personales, op. cit.

^[8] Además, solicitó una foto de una pintura de Turner que se encontraba en exhibición para estudiar con detenimiento una posible compra. Original Drawings by the great Masters in painting and sculpture, n° 71, 1 de agosto de 1906. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes; carta de Anglo-Saxon Art Gallery, fechada: “Dresde, 23 de agosto de 1906”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

^[9] Enrique Gómez Carrillo, “Progresos artísticos de Buenos Aires”, art. cit.

^[10] Ibid., p. 158. Huysmans estaba escribiendo Trois églises et trois primitifs, que fue publicado en París, en 1908.

^[11] Inventario n° 2054. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

^[12] El marido galante, adquirida en 1906, como de la escuela flamenca del siglo XVIII, fue atribuida por Schiaffino a Jean-Antoine Watteau (inventario n° 2054); Cabeza de hombre (inventario n° 2288), de la escuela francesa del siglo XVIII, de la colección de Aristóbulo del Valle, a Nicolas-Bernard Lépicidé; Retrato de gentilhomme (inventario n° 2371), que anteriormente Abraham Bredius había denominado Retrato de Gastón d’Orleans, del legado Adriano E. Rossi, a Mathieu Le Nain; Éxtasis de San Francisco (inventario n° 2423), de la colección de Aristóbulo del Valle, a la escuela boloñesa; Retrato de un magistrado (inventario n° 5903), también de la colección de Aristóbulo del Valle, a Jean-Baptiste Jouvenet, y una vitrina con una escultura antigua en marfil, madera y bronce, La muerte vencedora del amor y del odio, a Gian Lorenzo Bernini o su escuela (inventario n° 5190).

^[13] Inventario n° 2531. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Artistas como Eduardo Sívori y Eliseo Meifrén también estuvieron de acuerdo con esta autoría. Cfr. Eduardo Schiaffino, Goya y Samuel Morse, art. cit.

^[14] Ibid.

^[15] Cfr. Paola Melgarejo, “Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor”, Memoria de la escultura 1895-1914. Colección MNBA, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, pp. 33-52.

^[16] Cfr. Paola Melgarejo, “Eduardo Schiaffino curador: la Exposición Adquisiciones de 1906”, en María José Herrera (dir.), Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales, Córdoba, Escuela Superior de Bellas Artes “Dr. José Figueroa Alcorta” - Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011, pp. 15-28.

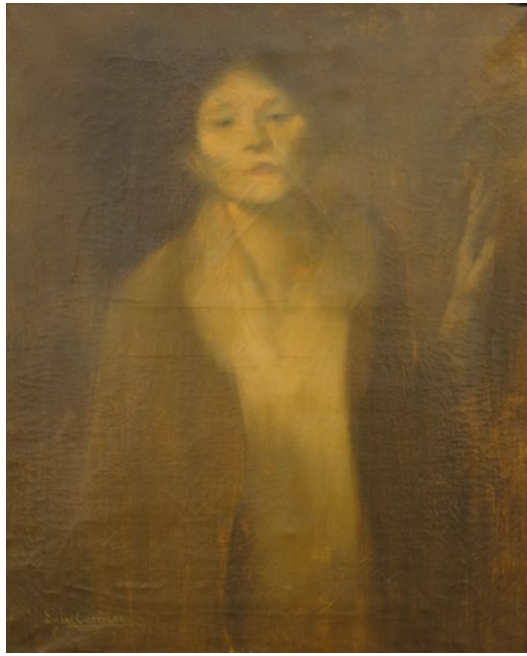
^[17] Datos tomados de un texto sin título de Eduardo Schiaffino, 19 de junio de 1906. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

^[18] “Con el Sr. Schiaffino. Carácter de la Exposición de 1910. Los museos en Europa, Estados Unidos y Buenos Aires. Adquisiciones. Reportaje al director del Museo de Bellas Artes”, art. cit.

^[19] A su regreso a Buenos Aires, seguiría escribiéndose con algunos de ellos. Siempre atento, les informaba el lugar que ocupaban sus obras en el museo y las repercusiones en la prensa.

^[20] Carta de Eduardo Schiaffino a Thiebault Sisson, fechada: “París, miércoles 10 cot 1906”. AS, AGN.

^[21] El texto fue incluido en el libro Claude Monet. Conversaciones en Giverny, Almería, Confluencias, 2014.



Algunas de las compras parisinas de Schiaffino en 1906. Eugène Carrière, *Mujer mirando*, s/f, óleo sobre tela, 81 x 65,3 cm. Inventario n° 2663, Misión Schiaffino (París), 1906. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Jacques-Émile Blanche, *Mujer leyendo*, s/f, óleo sobre tela, 92,5 x 73,5 cm. Inventario n° 5449, adquisición Misión Schiaffino (a Georges Petit en París), 1906. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

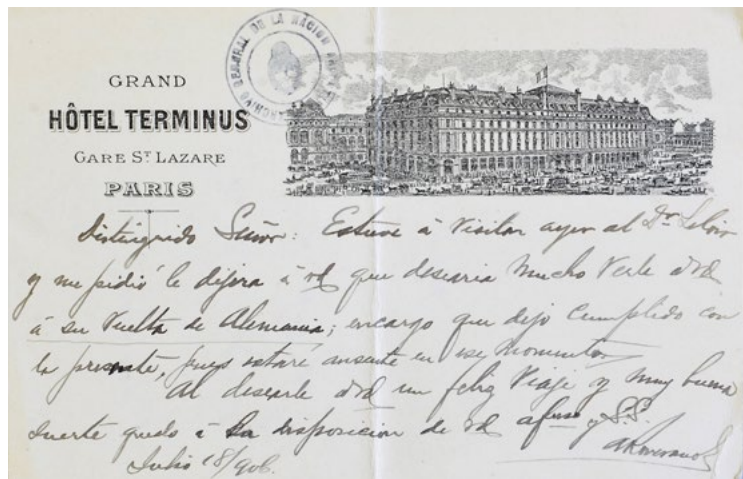
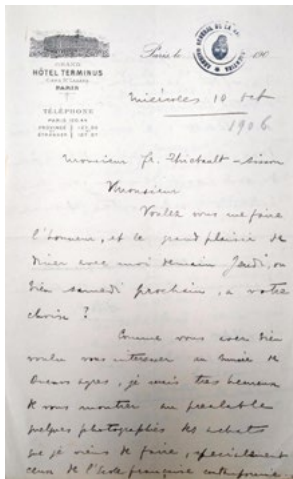
comida de hoteles. Por otra parte, su casa era agradable, una *petit maison* en el número 1 de la rue Chardin, con una gran vista del Sena y de la Torre Eiffel, que estaba a pocos metros, al otro lado del río.⁹⁰

Fue un encuentro entre especialistas en arte. Asistieron a la comida Léonce Bénédite, François de Nion y François Thiebault-Sisson. Director del Luxemburgo desde 1892, Bénédite era un par de Schiaffino. Pertenecía a la nueva generación de directores de museos que profesionalizaron el cargo, con políticas de adquisición de obras, exhibiciones que tomaban en cuenta al espectador y modalidades científicas de conservación del patrimonio.⁹¹ La escritura era parte indisoluble de su

función de curador y conservador, y contribuyó con catálogos especializados de Herni Fantin-Latour, Rodin, James Abbott McNeill Whistler, Gustave Courbet y Eugène Carrière. Además, fue el primer historiador del arte en establecer similitudes entre la *Olympia*, de Manet, y la *Venus de Urbino*, de Tiziano.

Una vez en la residencia de Raffaëlli, Schiaffino mostró las fotografías de sus recientes adquisiciones, que produjeron gestos de asombro. Por ejemplo, cuando Bénédite le dijo "Pero usted ha gastado sumas considerables", la respuesta de Schiaffino fue que solo había pagado doscientos cincuenta mil francos por el conjunto. Al director del Luxemburgo le pareció poco dinero, y acotó que era lo mismo que gastaba el gobierno

Carta de Eduardo Schiaffino a François Thiebault-Sisson, del 10 de octubre de 1906, en la que lo invita al hotel donde se hospedaba en París para mostrarle fotografías de sus compras. Esquela de Ángel Roverano dirigida a Schiaffino, con un dibujo que reproduce la arquitectura del hotel. Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Legajo 3326.



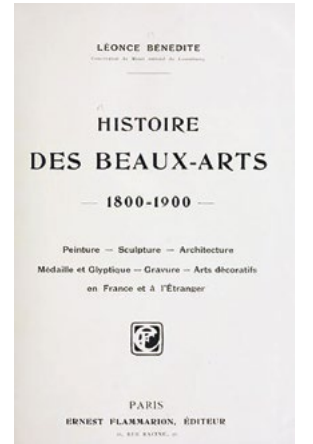
⁹⁰ Carta de Jean-François Raffaëlli a Eduardo Schiaffino, s/f [octubre de 1906]. AS, AGN.

⁹¹ Cfr. Mathilde Arnoux, "Léonce Bénédite", L'Institut national d'histoire de l'art, 2019. Disponible en : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/benedite-leonce.html>

francés en unas pocas compras en los salones, mientras que Schiaffino, en una gira de seis meses, había logrado "un museo antiguo y moderno".⁹² Thiebault-Sisson y François de Nion (escritor y crítico literario y artístico) estaban ligados a las publicaciones periódicas de París, con las que Schiaffino estaba al día en Buenos Aires, así que no solo le interesaban sus puntos de vista sobre las adquisiciones, sino también sus contactos para futuras reseñas del museo porteño en Francia. De hecho, el encuentro culminó con la promesa de François de Nion de publicar en París un artículo titulado "Cómo se forma un museo".

Esto se sumaba a otro futuro artículo para la revista *L'art et les artistes*, que Armand Dayot, su director, se había comprometido a realizar.⁹³ Dayot era especialista en arte francés y autor de numerosas publicaciones sobre artistas de los siglos XVIII y XIX. En efecto, en 1908 envió a un redactor a Buenos Aires, que no era otro que Jean Tild (Charles Théophile Dreyfous), dibujante y crítico, a quien Schiaffino había conocido dos años antes, en su estadía parisina, con motivo de la compra de *Violetas* y *azaleas*, de Fantin-Latour.⁹⁴ Tild recorrió las nuevas salas del museo al momento de su reinauguración,

Catálogo en el que trabajaba Léonce Bénédite en la época de su encuentro con Eduardo Schiaffino. *Histoire des beaux-arts. 1800-1900. Peinture-sculpture-architecture-médaille et glyptique-gravure-arts décoratifs en France et à l'étranger*, París, Flammarion, 1909. <https://archive.org/details/histoiredesbeaux00bnuoft>

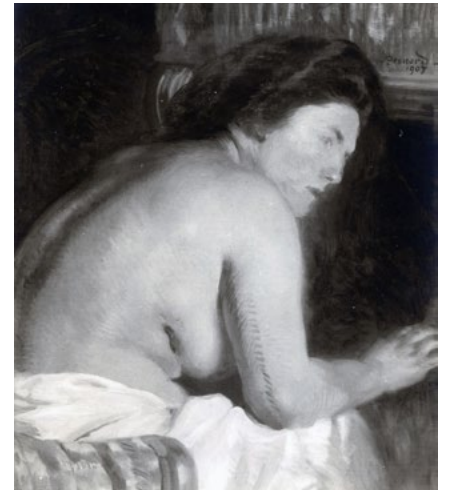


en 1908, cuando se presentaron al público las compras europeas. "Hay que rendir homenaje al director del museo, señor Eduardo Schiaffino, el cual, mediante un crédito bastante limitado, ha llegado por la seguridad de su gusto, a formar esta colección", reseñó en aquella oportunidad.⁹⁵

Fotografías de las obras compradas que Schiaffino mostraba a los especialistas: *La lucha contra la muerte y el tiempo* (Círculo de David Vinckoons, inventario n° 2277) y *Un matemático*, de Luca Giordano (inventario n° 2858). Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.



Fotografías de pinturas adquiridas para el Museo Nacional de Bellas Artes: *Retrato de su hija Marie*, de Théodule-Augustin Ribot (inventario n° 2653) y *Junto al fuego*, de Albert Besnard (inventario n° 2076). Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.



⁹² Enrique Gómez Carrillo, "Progresos artísticos de Buenos Aires", art. cit.

⁹³ *Ibid.*, pp. 150-151.

⁹⁴ En 1906, la pintora Victoria Dubourg, viuda de Fantin Latour, le pidió, por intermedio de Jean Tild, una foto de *Violetas* y *azaleas* para su colección. El director del museo recordaba que Dubourg "reconoció la obra de Fantin y me hizo dar las gracias". París, 19 de junio de 1906. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁹⁵ En francés en el original. Jean Tild, "République Argentine", *L'art et les artistes*, París, octubre de 1908. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

El ojo experto

Desde su juventud en París, Schiaffino asistió a casas de remates y asesoró a coleccionistas. Tenía la “competencia del experto”, según decía, que le permitía comprar piezas maestras a bajo costo y adelantarse “en treinta años” al elegir obras que otros todavía no consideraban arte.⁹⁶ Para reunir estos conocimientos, no solo asistió a talleres de artistas en Europa. También tomó cursos de estética, leyó libros especializados y se contactó con directores de museos en París. Pero fueron sus *tours* de compras desde 1903, ya como director del museo, los que le brindaron un entrenamiento más específico. Ya que en Buenos Aires no existía una formación acorde con su oficio, salió a buscarla. Se aseguró de llevar en sus viajes fotografías del museo. Para él era importante disponer de registros de las obras de la colección, por lo que solía requerir los servicios de diferentes casas de fotografía, e incluso tuvo el proyecto de instalar un taller fotográfico en una de las salas del museo.⁹⁷ Provisto de esas imágenes, su objetivo fue hacer comparaciones visuales en las instituciones europeas, buscando “afinidades de estilo” con una escuela de artistas, para después mencionar un posible autor.⁹⁸ Otra modalidad que implementó fue enseñar estas reproducciones a diversos especialistas, y en el proceso

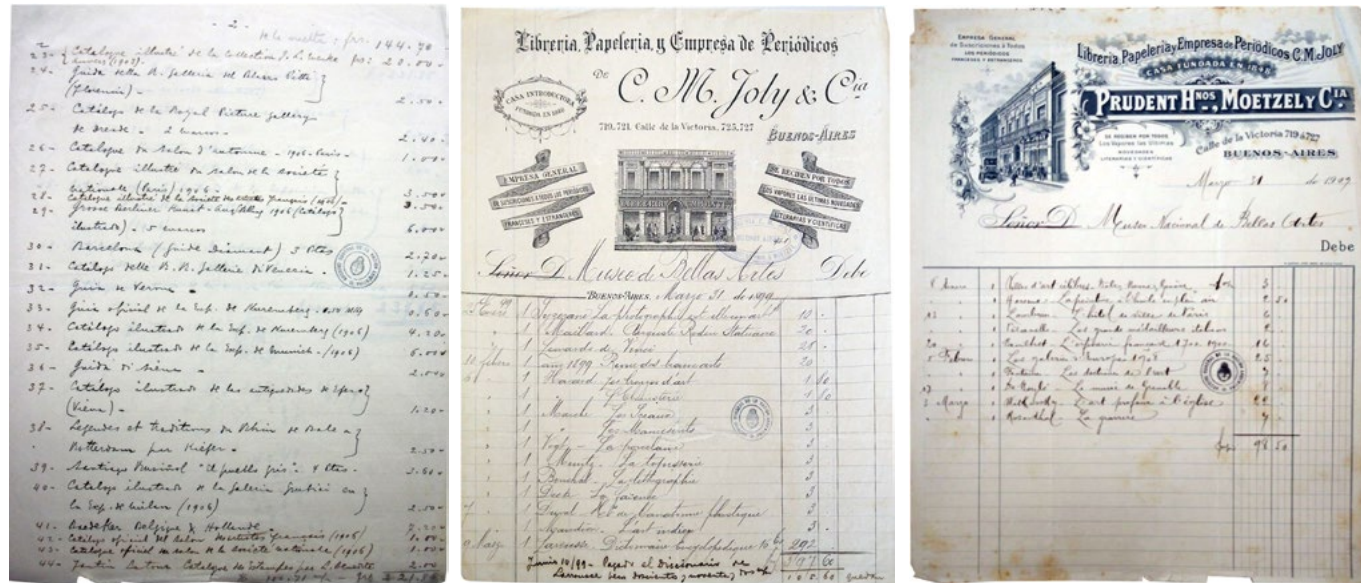
observó de primera mano cómo confeccionaban los catálogos razonados de los grandes maestros. De esta manera, sumó herramientas a sus facetas de pintor, gestor, restaurador e investigador especializado, en una formación completa para la época.

Al regresar a Buenos Aires, puso en práctica lo aprendido. En una época en que los cuadros anónimos tenían menos prestigio, Schiaffino hizo caso omiso y siguió los consejos de los expertos que había conocido en Europa, que optaban por respetar el anonimato de las piezas de dudosa atribución. En el inventario que llevó adelante entre 1897 y 1907, varias obras pasaron a ser anónimas o “atribuidas”, y otras cambiaron de autoría.⁹⁹ Los libros también fueron para él fuentes de conocimiento y aprendizaje (a la vuelta del viaje de 1905, trajo cerca de cien volúmenes, y unos cincuenta del *tour* de 1906). En ocasiones, varió las atribuciones tras consultar catálogos razonados, como sucedió con *Cristo en la cruz*, un óleo sobre cobre que adquirió en 1906. Primero identificó la pintura como de mano del Greco, pero en 1908, después de leer los dos tomos de la obra completa sobre el artista, escritos por Manuel Bartolomé Cossío, la atribuyó a Tiziano.¹⁰⁰ También procuró hacer él mismo catálogos razonados. Así, en julio de 1900,

intentó “reunir en un volumen las reproducciones fototípicas de los principales retratos, junto con un catálogo descriptivo de la obra completa” de Carlos E. Pellegrini, pero no encontró editores interesados en “costear simplemente la impresión de la obra, ya que el texto y las ilustraciones no le costaban nada”.¹⁰¹

Estudiaba cada pieza a fondo, y en el inventario mencionado escribía frases como: “me inclino a creer que las iniciales y la fecha son apócrifas”. Seguro de su ojo experto, antes de dejar su cargo, anotó de puño y letra las obras que se habían comprado sin su opinión ni expertizaje, “en ausencia del Director del Museo, que desea hacerlo constar”.¹⁰² Además, aunque la institución poseía gran cantidad de réplicas, y era una modalidad de la época que los artistas reproducían a los grandes maestros, tomó como base no aceptar este tipo de obra. En marzo de 1908, por ejemplo, rechazó la donación de tres piezas “por ser copias” de Rafael.¹⁰³ Con este mismo énfasis defendió la Colección Bayley, integrada por cerca de seiscientos dibujos antiguos que adquirió en el viaje de 1906, y que fue cuestionada porque muchos de ellos carecían de firma. El abrupto final de su gestión, en 1910, no le permitió catalogarlos.¹⁰⁴

En 1934, a los 76 años, pocos meses antes de morir, seguía valorando el entrenamiento del “ojo experto”. Por ese entonces, los procedimientos tecnológicos para estudiar las obras de arte estaban en pleno desarrollo. Uno de esos avances, la luz rasante, que el médico argentino Fernando Pérez estaba desarrollando en Europa, comenzó a utilizarse para detectar la autenticidad de los cuadros. Pero era un método falible. Schiaffino lo sabía, y afirmaba: “Hemos seguido de cerca las brillantes experiencias de nuestro amigo el ingenioso y activo Doctor Fernando Pérez; conocemos el alcance y las limitaciones de este nuevo método de investigaciones, y bien sabemos que es sólo un auxiliar del insustituible Experto”.¹⁰⁵ Schiaffino limitaba los alcances de la técnica en favor de los especialistas, que habían adelantado la atribución de millares de obras a centenares de artistas a partir de un “examen visual”, con una educación perfeccionada en los viajes y la apreciación de autores extranjeros. Lo habían logrado “algunos hombres dotados de rara perspicacia, de un profundo buen sentido, que adquirieron en el estudio directo de las obras de arte que examinaban, más vastos conocimientos y una experiencia que los hace ‘expertos’”.¹⁰⁶



Listados y facturas de los libros comprados por Schiaffino para el museo. Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación. Izquierda: Legajo 13. Centro y derecha: Legajo 3336.

⁹⁶ Eduardo Schiaffino, “Goya y Samuel Morse”, art. cit.

⁹⁷ Cfr. Carta de Eugenio Díaz Romero a Eduardo Schiaffino, fechada: “Buenos Aires, 15 de Enero de 1905”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁹⁸ Carta de Eduardo Schiaffino al Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, fechada: “Bs. Aires, Agosto 29/908”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁹⁹ Las obras dudosas que pasaron a ser anónimas fueron las de Benozzo Gozzoli y Eustache Le Sueur; las que se dejaron como atribuidas correspondían a Giovanni Benedetto Castiglione, Daniele Crespi y Mateo Cerezo. La pintura de Jean-Baptiste-Siméon Chardin cambió su autoría a Stanislas Victor Edouard Lépine. Eduardo Schiaffino, 1897. MNBA. 2° Catálogo. *Notas y apuntes personales, op. cit.*

¹⁰⁰ Cfr. Patricia V. Corsani, “La compra del Cristo en la cruz, de Francisco Pacheco”, op. cit.

¹⁰¹ Eduardo Schiaffino, *Recodos en el sendero*, op. cit.

¹⁰² Se trataba de dos pinturas de Cesáreo Bernaldo de Quirós, adquiridas por el Ministerio de Instrucción Pública en 1906, mientras Schiaffino estaba de viaje, y de dos dibujos atribuidos a Rafael, comprados por la Comisión Nacional de Bellas Artes. Eduardo Schiaffino, 1897. MNBA. 2° Catálogo. *Notas y apuntes personales, op. cit.*; *Inventario de las existencias del Museo Nacional de Bellas Artes y Estado Actual de Caja*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, septiembre de 1910, folio 86. Área de Documentación y Registro, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁰³ Nota manuscrita de Eduardo Schiaffino, escrita sobre la carta de ofrecimiento de las obras. Carta de Martín Coronado a Eduardo Schiaffino, fechada: “Buenos Aires, enero 30 de 1908”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁰⁴ Cfr. Patricia V. Corsani y Paola Melgarejo, “Pinturas y dibujos del siglo XVII en el MNBA. Los inicios de una colección”, en Rossella Vodret, *Caravaggio y sus seguidores*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012, pp. 238-267.

¹⁰⁵ Eduardo Schiaffino, “El derrumbe de una noble institución”, *La Frontera*, Buenos Aires, 24 de mayo de 1934, s/p. AS. AGN.

¹⁰⁶ Carta de Eduardo Schiaffino a Fernando Pérez, fechada: “Pau, 15 de Agosto/1930”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

Un recorrido por el Bon Marché

El Ateneo, centro de la bohemia porteña

A mediados de 1895 el Ateneo realizaba su tercera —y definitiva— mudanza al Bon Marché. La etapa transcurrida en esta sede correspondería a su momento de apogeo.¹

Fundada en 1892, la asociación reunía a artistas, escritores, músicos e intelectuales, y tenía por objetivo realizar debates literarios, exposiciones y conciertos sinfónicos, en un medio que carecía de espacios acordes con este tipo de propuestas. Sin embargo, en el corto lapso de vida que el Ateneo había llevado hasta entonces —bajo la dirección de escritores consagrados, como Carlos Guido Spano y Calixto Oyuela— recibió críticas por su carácter conservador, formal y erudito. A partir de su etapa en el Bon Marché, el Ateneo cambió su perfil. No solo contaba con un nuevo espacio, sino también con un nuevo presidente: desde septiembre de 1894, Carlos Vega Belgrano dio a la institución un carácter cosmopolita y moderno, e integró a intelectuales jóvenes, los poetas modernistas, que abrieron paso a la bohemia porteña.²

Desde sus comienzos, Eduardo Schiaffino fue parte central del Ateneo. Generó y promovió la exposición anual de pinturas, dibujos y esculturas que la agrupación realizó entre 1893 y 1896, las últimas dos ediciones en el Bon Marché, que

dieron impulso a los artistas nacionales.³ Por otra parte, en diciembre de 1898, la asociación organizó una muestra en otro espacio, el Pabellón Nacional en Retiro, durante el gran evento de la Exposición Nacional (de productos agrícolas, industriales, comerciales y artísticos), que se consideró el quinto Salón del Ateneo. Estas exhibiciones temporarias permitieron a los artistas argentinos ingresar al circuito de consagración, al mostrar sus obras, medirse frente a un jurado, obtener premios monetarios y conseguir compradores para su producción. Los salones del Ateneo fueron asimismo un lugar destacado para las artistas mujeres, que participaron en gran porcentaje y recibieron premios, aunque no intervinieron en la organización de estos certámenes ni integraron el jurado de admisión.⁴

Por otra parte, Schiaffino también estuvo presente en las actividades literarias del Ateneo. Apoyó la presidencia de Vega Belgrano, a quien dijo era “el primer mecenas argentino”, “el alma de aquella institución” y “una garantía de amplitud de miras”.⁵ Además, se alineó con los jóvenes escritores, en particular con el nicaragüense Rubén Darío. El poeta, que llegó a Buenos Aires en 1893, cuando tenía 26 años, y permaneció en la ciudad hasta 1898, entabló una estrecha amistad con Schiaffino.

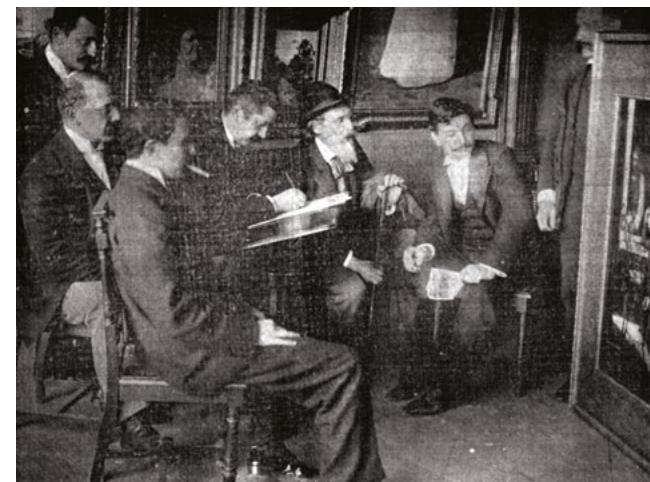
¹ Su primera sede fue Avenida de Mayo 291. La segunda se instaló en los altos del Nuevo Banco Italiano (Rivadavia y Reconquista).

² Sobre la bohemia y el Ateneo, cfr.: Federico Bibbó, *Vida literaria: Sociabilidad cultural e identidad letrada en la Argentina de fin de siglo*. Tesis de posgrado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Memoria Académica, 2016. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1585/te.1585.pdf>

³ La exposición de 1893 tuvo lugar en la sede de Avenida de Mayo 291, y la de 1894, en los altos del Nuevo Banco Italiano.

⁴ Cfr. Georgina G. Gluzman (cur.), *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2021.

⁵ Eduardo Schiaffino, citado en Alfonso García Morales, “Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (Documentos y cartas inéditas)”, *Anales de Literatura Hispánica*, vol. 33, Universidad Complutense de Madrid, 2004, p. 122.



Jurado de la Tercera Exposición Artística del Ateneo, 1895. Puede verse a Eduardo Schiaffino tomando notas sobre un atril. Tapa de la revista *Buenos Aires* sobre el tercer Salón, con diseño de Manuel Mayol. *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*, 20 de octubre de 1895. Gentileza: Laura Malosetti Costa. La exposición del Ateneo de 1896, en Buenos Aires. *Revista Semanal Ilustrada*, 27 de octubre de 1896. Gentileza: Laura Malosetti Costa.



Pero se trataba de algo más que de alianzas fraternales. Se buscaban definiciones sobre lo moderno, y artistas y escritores jóvenes, dentro de la propia asociación, cuestionaron los términos de nacionalismo propulsados por la élite intelectual que organizó el Ateneo (Joaquín V. González, Lucio V. Mansilla, Rafael Obligado y Calixto Oyuela). La construcción del nacionalismo por parte de la vieja generación apuntaba a afianzar sentimientos de arraigo, en un período cargado de cosmopolitismo y de nuevas ideas políticas arribadas con la inmigración. La nueva promoción de escritores traía idearios ligados al socialismo y al anarquismo, que entraron en colisión con los intelectuales de la Generación del 80. En el aspecto estético, los jóvenes adscribieron al modernismo, un movimiento renovador que aspiraba a una cultura universal, con la belleza como meta y con cierta artificiosidad en sus descripciones pictóricas. Estas diferencias pusieron en debate constante a ambas generaciones de escritores. Los nuevos acusaban a los

mayores de estar “momificados en su clasicismo”,⁶ y la generación mayor tildaba a los jóvenes de seguir las modas importadas de París, y de ser decadentes y estafalarios.⁷ En esta disputa, Schiaffino se mostró a favor de la modernidad europea, ya que él mismo había hecho un viaje formativo como pintor a París: “no hay más arte interesante que aquel que fluye naturalmente, sin tutores ni barreras”, “la era del cosmopolitismo que vamos atravesando nos dará únicamente nuestra fisonomía propia”, decía. Y, como Darío, se definía por una estética, para las artes y las letras, ligada a lo francés.⁸

Estos debates entre los “tradicionales” y los “modernos” se dieron en un ámbito formal, dentro de las salas del Ateneo, y en su contraparte, en el mundo bohemio de los cafés y las cervecerías de la zona del Bon Marché.

El Ateneo ocupaba cuatro salas del primer piso, en la esquina de las calles Córdoba y Florida. Uno de los espacios de mayores dimensiones que daba sobre Córdoba, la Sala de

Rubén Darío, por Schiaffino, 1896. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.



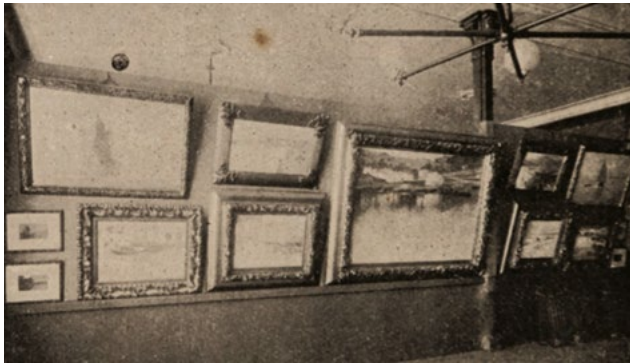
El edificio del Bon Marché, sobre la calle Florida. Por la puerta derecha, al lado del toldo, en el número 783, se llegaba a la escalera que daba al primer piso, donde funcionaba el Ateneo. “Ateneo”, *La Revista Literaria*, año 1, n° 9, 15 de enero de 1896, p. 109. Hemeroteca - Biblioteca Pública - Universidad Nacional de La Plata.



⁶ Carlos de Soussens, “Mi penúltimo duelo”, *Caras y Caretas*, n° 799, Buenos Aires, 24 de enero de 1914, p. 61.

⁷ Calixto Oyuela, 1894, citado en Alfonso García Morales, *op. cit.*, p. 119.

⁸ Eduardo Schiaffino, citado en Alfonso García Morales, *op. cit.*, p. 118.



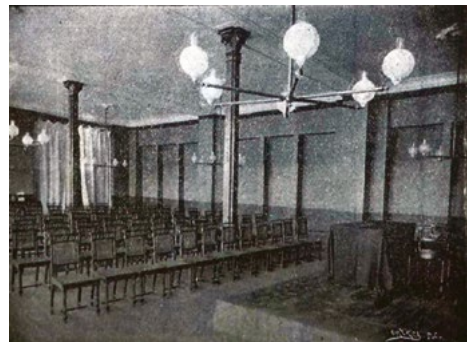
Dos exposiciones temporarias del Ateneo, realizadas en 1900. *Catálogo de la Exposición E. Meifrén*. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes. Vista de esta exhibición. *Caras y Caretas*, año III, n° 84, 12 de mayo de 1900. Exposición de Carlos Pellegrini. *Caras y Caretas*, n° 96, 4 de agosto de 1900. Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas y Hemeroteca. Publicaciones Periódicas Antiguas. Biblioteca Nacional.

Conferencias, se usaba para exhibiciones de arte, charlas y conciertos musicales. Allí pudieron verse los Salones de arte de 1895 y 1896, que sin embargo no tuvieron la misma repercusión que los de años anteriores, y tal vez por eso no volvieron a organizarse. En cambio, en sus salas sí se presentaron otras exposiciones temporarias, como las de 1900, en las que Schiaffino intervino activamente. Estas actividades fueron la exhibición dedicada al español Eliseo Meifrén, la muestra de pintores brasileños, que incluía a Roberto Rowley Mendes, y el homenaje al artista e ingeniero saboyano Carlos E. Pellegrini (con cerca de doscientas obras), que contó con la visita del presidente Julio Argentino Roca el día de su inauguración.⁹

La sala también se utilizaba para realizar conferencias con público invitado, a veces concurrido, como la célebre charla que Rubén Darío dio en septiembre de 1896, que colmó el salón de aplausos y bravos estruendosos, y otras veces menos numeroso (lo más frecuente), en encuentros que solo llenaban la primera fila.¹⁰ En aquella tribuna dieron lecturas y conferencias Ernesto Quesada, Schiaffino, Roberto J. Payró y muchos

otros. En este espacio, además, Alberto Williams dirigía los conciertos musicales, cuyos programas comprendían obras de Ludwig van Beethoven y Richard Wagner.

Por la noche, después de la cena, entre las 21 y las 23, permanecían abiertos otros dos espacios del Ateneo: la Sala de Conversación y la Sala de Lectura. Fueron el corazón real de la asociación, ya que sus integrantes se reunían allí habitualmente para hablar de arte y literatura. La Sala de Lectura incluía una larga mesa, con periódicos nacionales y extranjeros, y publicaciones especializadas, además de una pequeña biblioteca. El espacio contiguo, la Sala de Conversación, tenía una mesa, sillas y sillones, y estaba ambientado con obras de arte originales, algunas adquiridas en el Salón del Ateneo de 1895. Este era el caso de la *Bacante*, la escultura de Arturo Dresco, y de *Venecia de noche*, una pintura de Augusto Ballerini¹¹ (que estarían exhibidas en el Museo Nacional de Bellas Artes al año siguiente, en momentos de su inauguración). Así, este lugar servía para sociabilizar, y era a la vez un ámbito de exhibición de arte, en particular argentino.



Sala de Conversación del Ateneo, donde se exhibía la *Bacante*, de Arturo Dresco, y Sala de Conferencias. "Ateneo", *La Revista Literaria*, año 1, n° 9, 15 de enero de 1896, pp. 110 y 111. Hemeroteca - Biblioteca Pública - Universidad Nacional de La Plata. Sala de Lectura. "Ateneo", *La Revista Literaria*, año 1, n° 9, 15 de enero de 1896, p. 110. Hemeroteca - Biblioteca Pública - Universidad Nacional de La Plata.

⁹ "Exposición Pellegrini", *La Nación*, Sección Notas Sociales, Buenos Aires, 29 de julio de 1900, p. 5.

¹⁰ Cfr. "La conferencia de Rubén Darío", *La Nación*, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1896; y Ernesto M. Barreda, "El viejo Ateneo", *La Nación*, Buenos Aires, 24 de abril de 1927, p. 7.

¹¹ A propósito de la adquisición de la pintura de Ballerini para el museo, cfr.: *La Ilustración Sud-Americana. Período ilustrado de las repúblicas Sud-americanas*, año III, n° 70, Buenos Aires, 16 de noviembre de 1895, p. 512, c. 1, y "Exposición de pintura. Los premios del gobierno. Decisión del Jurado", *La Nación*, Sección Artes y Letras, Buenos Aires, 10 de noviembre de 1895, s/p.

Ángel de Estrada, Eduardo Schiaffino, Rubén Darío y Ernesto de la Cárcova, entre otros, se reunían para leer y conversar en esta sala.¹² Allí convivía una generación erudita, letrada y sofisticada, cuya fuerza empezaba a declinar, con los escritores jóvenes, que no llegaban a los treinta años. Como Leopoldo Lugones, quien apareció una noche de 1896 sin que nadie lo conociera, según recordaba el pintor De la Cárcova,¹³ para leer su conferencia-manifiesto, de tintes libertarios, *Profesión de fe*. Un año después declamó sus poemas en la fiesta literaria y lírica del Ateneo (en su Sala de Conferencias), donde estudiantes del Conservatorio tocaron la *Polonesa* de Henri Vieuxtemps al violín y una sonata de Robert Schumann al piano. Según el cronista de *La Nación*, "lo que constituyó el éxito de la noche, fue el discurso con que clausuró la fiesta el Sr. Leopoldo Lugones. Una obra apasionada, de una energía quizá demasiado violenta", que supo revelar "la audacia poética del orador".¹⁴ La lírica de Lugones se teñía de lo político, a tal punto que Darío lo llamaba el "poeta socialista", un "sublevado".¹⁵ En esa velada también leyó su poema *Proclamación* el joven Eugenio Díaz Romero, quien tendría un lugar relevante al lado de Schiaffino: desde 1903, sería secretario y bibliotecario del museo, en un cruce permanente entre las letras y las artes plásticas que el Bon Marché propiciaba.



Ateneístas de 1896. Eduardo Schiaffino, Rubén Darío, Belisario J. Montero, Leopoldo Díaz, Ángel Della Valle, Ángel de Estrada, Miguel Escalada, Ernesto de la Cárcova, Garrido Iraola, Augusto Ballerini. Ernesto M. Barreda, "El viejo Ateneo", *La Nación*, 24 de abril de 1927, p. 6. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹² Ernesto M. Barreda, art. cit., p. 7.

¹³ *Ibíd.*, p. 7.

¹⁴ "En el Ateneo. La fiesta de anoche", *La Nación*, Sección Artes y Letras, Buenos Aires, 7 de julio de 1897, s/p.

¹⁵ Citado en Álvaro Abós, "Lugones: un enigma argentino", *Todo es historia*, n° 444, Buenos Aires, julio de 2004, p. 8.

¹⁶ También Eugenio Díaz Romero, Darío Herrera, Álvaro Armando Vasseur, Francisco Grandmontagne, Carlos Ortiz, Leopoldo Díaz, Luis Berisso, Alberto Ghirardo y Carlos de Soussens.

¹⁷ Rubén Darío, "Versos de año nuevo", citado en Alfonso García Morales, *op. cit.*, p. 130.

¹⁸ Luzio Hermanos quedaba en Cuyo (actual calle Sarmiento) y Maipú, aunque para 1900 funcionaba en Piedad (actual calle Bartolomé Mitre) y San Martín, la anterior ubicación de La Suiza. En tanto, el Aue's Keller estaba en la calle Piedad 650.

¹⁹ Rubén Darío, "Canción de Carnaval", *Prosas profanas y otros poemas*, París, Viuda de C. Bouret, 1901. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/prosas-profanas-y-otros-poemas-0/html/fedc2602-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_2_

²⁰ Jorge Monteleone, "Soussens Sans Sou", en Noé Jitrik (comp.), *Atípicos en la Literatura Latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997. Disponible en: http://www.robertexto.com/archivo19/atipicos_anomalos.htm

²¹ Carlos de Soussens, art. cit., s/p.

²² Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, edición del autor, 1933, p. 316.

²³ Carlos Ripamonte, *Vida. Causas y efectos de la evolución artística argentina. Los últimos 30 años*, Buenos Aires, Gleizer, 1933, p. 83.

Rubén Darío estaba al frente de los jóvenes. Era el más polémico y cuestionador de la literatura tradicional del Ateneo, y lo seguían otros colegas, como Roberto J. Payró y José Ingenieros.¹⁶ Vega Belgrano apoyaba a los nuevos: dio trabajo a Lugones en la redacción del diario *El Tiempo* y financió la edición de su libro *Las montañas del Oro*, al igual que *Prosas profanas* de Darío, volumen que el escritor distribuyó entre los socios.

Para estos jóvenes, el mundo del arte y la escritura se replicaba más allá de los límites del Bon Marché, en cafés, redacciones de periódicos y cervecerías, los lugares donde desafiaban las convenciones burguesas. Por las noches, cuando el Ateneo cerraba sus puertas y los socios mayores regresaban a sus hogares, caminaban entre cinco y ocho cuadras (hacia la zona de Plaza de Mayo), según eligieran ir a alguno de los tres "templos", como los llamaba Darío.¹⁷ Eran los restaurantes-cervecerías Luzio Hermanos (también conocido como Bier Convent), que contaba con orquesta propia y donde la tertulia en torno a Rubén Darío tenía reservado el "salón de los suizos"; La Suiza (o "café de Monti"), y el Aue's Keller, cuyo eslogan era "con sabor a cervecería alemana y espíritu de café porteño", y donde se servían vinos del Rhin, del Mosela y de Austria, y cerveza importada en barriles, que se tomaba en jarrones con inscripciones góticas.¹⁸ En este último sitio, donde los jóvenes disponían de una mesa de roble reservada para ellos, Darío escribió parte de *Prosas profanas y otros poemas*, de carácter cosmopolita, como el que dedicó a los carnavales de la calle Florida, que le inspiraron unos "versos locos y joviales",¹⁹ y el *Responso a Verlaine*,²⁰ que De la Cárcova ilustró, ya que también solía asistir a las veladas de escritura y cerveza en el Aue's Keller. En estos lugares se quedaban hasta la madrugada, cuando las luces se apagaban, en unas "bulliosas reuniones que contrastaban ferozmente con la etiqueta del Ateneo".²¹ Según Schiaffino, que también participaba, allí tomaban cerveza amarga o whiskeys, "con sabor a caucho", importando tradiciones de París y su bohemia, destinando "las mejores horas nocturnas en charlas inacabables".²² En estas mesas donde, sostenía Carlos Ripamonte, "'otros' dejaban rastros de propinas y gastos improductivos", "los hombres de la bohemia escribían poemas, artículos y sueltos de diarios que se leerían ávidamente el día después, mientras discutieron problemas, cruzaron ideas y expresaron un mundo de propósitos bellamente orientadores".²³ Algunas noches, Eduardo Holmberg, médico y especialista en historia natural, escribía

cuentos o meditaba una conferencia científica. Y después llevaba a todos los asistentes al zoológico de Palermo, del que era director, a pasear bajo la luz de la luna y escuchar los rugidos de los animales, como recordaba Schiaffino, jornadas que solían terminar en un bote, con alguno cantando a viva voz de barítono.²⁴

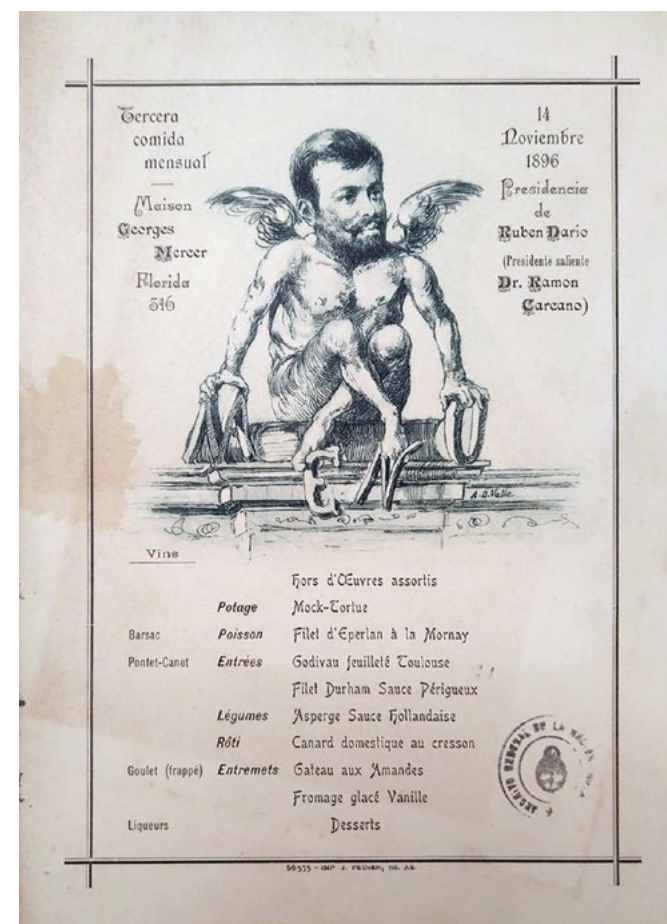
En los bares del centro porteño también se reunían las cofradías organizadas en torno a Darío, como La Syringa, con su culto al vino, la poesía modernista, la música y la diversión. “Se comprende que la sobriedad no era nuestra principal virtud”, recordaba el nicaragüense.²⁵ Schiaffino y Della Valle formaron parte de una de estas hermandades, la que se reunía con Darío para sus comidas mensuales en la Maison Georges Mercer, en Florida 316, un lugar con salones, patio y bodegas para deleite de los comensales. Según Schiaffino, Darío los contagiaba: “se intuía novísimo profeta de simbolistas y decadentes, arrastraba en su órbita una cauda variopinta, y echaba a volar el enjambre de sus versos de alas coruscantes, que esparcían en el ambiente, con el perfume de frescas mieles, ráfagas de mirra y de cinamomo”, decía, en una descripción que emulaba el estilo del propio escritor.²⁶

Otros ámbitos de esta bohemia fueron las redacciones, como la de *El Mercurio de América*. Esta publicación de tintes modernistas apareció en diecisiete entregas, entre 1898 y 1900, con la dirección del poeta Eugenio Díaz Romero y la colaboración de Darío y de los jóvenes del Ateneo. Schiaffino estuvo involucrado en esta revista, para la que escribió varios artículos, inclusive en el primer número. Además, participaron Lugones, Della Valle, Eduardo Sívori, Macedonio Fernández y

José Ingenieros, entre otros, con ideas y contribuciones realizadas en conjunto, como ocurrió en el número dedicado a Pierre Puvis de Chavannes de diciembre de 1898, que involucró a Darío y a Schiaffino, dos admiradores de la estética simbolista del pintor. Pese a la importancia que tuvo esta revista para el modernismo latinoamericano, la sala de redacción no era más que un cuarto sobre la calle Florida por donde se filtraba el agua los días de lluvia, con su vieja alfombra roja, un estante con libros en varios idiomas e imágenes en las paredes: un retrato de Verlaine, una Venus prerrafaelita y una caricatura de Darío.

En 1898, Rafael Obligado se convirtió en el nuevo presidente del Ateneo. Desde entonces, y con la vuelta de Rubén Darío a Europa en diciembre de ese año, las actividades de la institución disminuyeron. El 15 de julio de 1901, la asociación tuvo un último soplo de vida cuando editó la *Revista del Ateneo*, en la que colaboró la vieja guardia: Carlos Vega Belgrano y Ernesto Quesada, entre otros. Sin embargo, para esta etapa, con menos apoyo económico de sus socios fundadores (el que más aportaba era Vega Belgrano) y un programa de actividades acotado, el Ateneo dejó de funcionar; simplemente “murió de abandono”, como se lamentaba Ernesto de la Cárcova al recordar su final.²⁷

Fue entonces cuando la bohemia cambió de manos. Mientras el Ateneo cerraba sus puertas en 1902, donaba su biblioteca a diversas instituciones y sus salas quedaban absorbidas por el Museo Nacional de Bellas Artes, una nueva generación, esta vez de artistas, tomaba el relevo. En la primera década del siglo XX, los pintores y escultores que estudiaban



Tarjeta de invitación para Eduardo Schiaffino, con caricatura realizada por Ángel Della Valle, a una comida mensual presidida por Rubén Darío, 14 de noviembre de 1896. Legajo 3325, Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación.



El Café de Los Inmortales, a principios del siglo XX. Fotografía reproducida en Maximiliano Astroza-León, *El Café de Los Inmortales*, p. 1, en línea.

A la salida de las clases, este grupo también se trasladaba al Aue's Keller, o al lugar que privilegió la bohemia de principios de siglo, el Café de Los Inmortales,²⁹ donde se daban cita José Ingenieros, Leopoldo Lugones, Roberto J. Payró y Florencio Sánchez. “Ser poeta, tener veinte años, vivir en Buenos Aires y no ser concurrente al Café de Los Inmortales, es algo imposible de creer”, decía el escritor Alejandro Sux.³⁰ Tal vez los jóvenes iban allí simplemente porque su gerente, Monsieur León Desbernats, permitía que artistas, escritores y gente del teatro permanecieran toda la noche con la única consumición de un café. Quizá fue en este ámbito, más que en el propio Bon Marché, donde la nueva camada de artistas puso en cuestión el arte tradicional y delineó los pasos de la vanguardia moderna.

El Ateneo quedaba atrás, pero dejaba huella. Fue un lugar donde los intelectuales de la época, de distintas generaciones y clases sociales, se reunieron de un modo desinteresado a debatir, conversar, leer y apoyar las ediciones literarias y las prácticas artísticas. Para hacer avanzar el mundo cultural de entonces al siguiente escalón, allí o puertas afuera, en la mesa de roble de algún bar de la zona.

PAOLA MELGAREJO



Aue's Keller, a las 12 de la noche. “Los grandes restaurants de Buenos Aires. El ‘Aue's Keller’”, *Caras y Caretas*, año IX, n° 378, 1 de enero de 1906, s/p. Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas. Publicidad de Aue's Keller y de Luzio Hermanos. *Caras y Caretas*, año I, n° 1, 8 de octubre de 1898, p. 6. Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas.

²⁴ Eduardo Schiaffino, *op. cit.*, pp. 316-317.

²⁵ Rubén Darío, *Autobiografía*, Madrid, Mundo Latino, 1915, p. 127.

²⁶ Eduardo Schiaffino, *op. cit.*, p. 316.

²⁷ Ernesto M. Barreda, art. cit., p. 7.

²⁸ “Protesta de los alumnos”, *Athinae. Revista mensual de arte*, año 1, n° 4, Buenos Aires, diciembre de 1908, pp. 4 y 6; Luis Falcini, *Itinerario de una vocación. Periplo por tierras y hombres*, Buenos Aires, Losada, 1975, pp. 24-25.

²⁹ Estaba ubicado en Corrientes 922.

³⁰ Alejandro Sux, citado en Maximiliano Astroza-León, *El Café de Los Inmortales*, p. 1, en línea. Disponible en: <https://grupodeestudiosgomezrojas.files.wordpress.com/2009/10/cafe-de-los-inmortales.pdf>

La Colmena Artística, la irreverencia como lema

La aventura duró apenas un año y medio en las salas del segundo piso del Bon Marché. La Colmena Artística desplegó un clima de locura, descontracturado e irreverente, y cierta dosis de libertad en el ámbito formal del edificio, donde funcionaban el museo y la escuela de bellas artes como instituciones oficiales. La agrupación confiaba en que el arte, el juego y la vida eran una misma cosa, y ya en su reglamento establecía que su fin era “marcadamente humorístico”.¹

Quienes llevaban adelante este proyecto eran artistas extranjeros, en su mayoría españoles, pero también había italianos, franceses y argentinos, estos últimos con una presencia minoritaria. Para los extranjeros, la Colmena fue un lugar donde forjar lazos en un medio excluyente. Eran mayormente artistas plásticos (aunque había músicos y escritores), “que hasta la fecha vivían retraídos cada cual en su *guarida*”.² Por dos pesos nacionales al mes (solo una ayuda para costear los gastos del taller de arte, el alquiler del local y el servicio ofrecido), se podía ser socio de esta agrupación, que tenía “el santo propósito de hacer en broma lo que otra sociedad podrá hacer en serio”.³

Algunos artistas consiguieron alquilar a bajos precios talleres en los altos del Bon Marché, en el tercer piso, y allí hacían

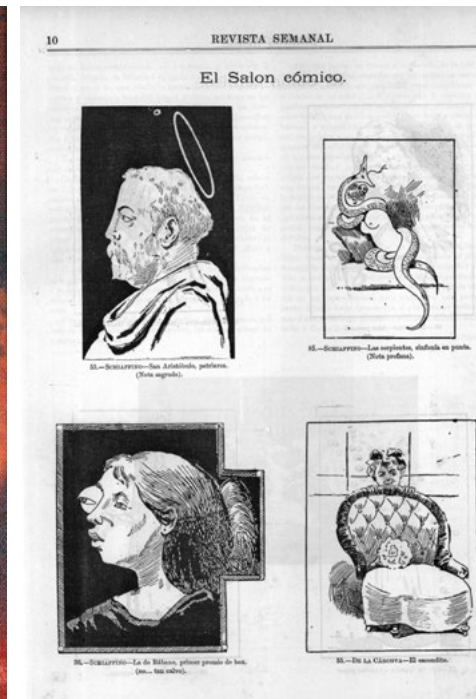
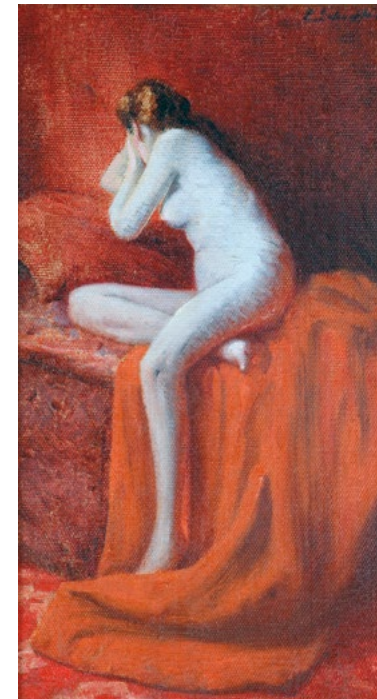
sus tertulias. Tal vez estas reuniones informales hicieron que la Colmena Artística —fundada en 1893, en el sótano del teatro Onrubia (en las calles Victoria, actual Hipólito Yrigoyen, y San José)— se mudase al segundo piso a mediados de 1895, con entrada por Florida 753.⁴ Se trasladaron al Bon Marché sus exhibiciones, una academia de arte libre (con modelos que posaban) y veladas graciosas. El perfil de sus integrantes, que unían ideas artísticas a la pobreza material, la alteridad de ser extranjeros y cierta irreverencia, provocaba críticas, que llevaron al diario *La Nación* a salir en su defensa: “La Colmena Artística no es una reunión de vagos que conversan”.⁵ Eran bohemios.

Ya instalada en el segundo piso, la asociación inició las actividades con un nuevo presidente de su asamblea, Adolfo Aldao. Pese a su carácter libertario, la Colmena se organizaba en asambleas, tenía un reglamento formal y una junta directiva, y congregaba a artistas como Ernesto de la Cárcova, Antonio Morales, José Pagano, José Bouchet y Francisco Parisi. Estaban también los pintores Vicente Nicolau Cotanda y Jacinto Capuz, los ilustradores de la prensa Eduardo Sojo, Manuel Mayol y José María Cao, y los artistas Decoroso Bonifanti, Eliseo Coppini, Nazareno Orlandi y Francisco Fortuny. Para esta fecha, la

agrupación contaba con cuatrocientos socios, entre jueces, abogados, médicos, rematadores y estudiantes. No faltaban los humildes obreros, ya que, a mediados de 1895, la Colmena prometía la apertura de las clases gratuitas de dibujo ornamental, que podían ofrecer una salida laboral concreta, con la idea de que el arte debía ser para todos.

El grupo de artistas que impulsaba este proyecto tenía un carácter cosmopolita. Muchos de ellos habían llegado al país con la ola inmigratoria, pero encontraban dificultades para exponer y vivir del arte en Buenos Aires. A lo largo de la década de 1890, pintores y escultores extranjeros estuvieron en el centro de los debates sobre el arte nacional, en particular por su presencia en las exhibiciones, como ocurrió con la polémica generada en los medios gráficos tras la *Exposición Artística de 1891*,⁶ o en la del Ateneo de 1894, que había tenido una cláusula restrictiva para los artistas extranjeros que vivían en el exterior. Los pintores y escultores argentinos de la Generación del 80, que organizaban estas muestras, formaban

parte a su vez de los jurados, y había en ellos un interés por premiar las obras con temáticas nacionales.⁷ Los extranjeros sintieron la exclusión, y acusaban al Ateneo, sus vecinos del primer piso del Bon Marché, de ser una asociación elitista, de no dejar entrar en sus exhibiciones a las clases bajas, a aquellos que comían en la “Cantina diil 20 di Settembro”, como decía el escritor Fray Mocho (José S. Álvarez), integrante de la Colmena.⁸ A su vez, desde las páginas de *El Correo Español*, o con satíricas ilustraciones en la revista *Buenos Aires*, los “colmeneros” criticaron el Salón del Ateneo de 1895, presentado en el Bon Marché, porque los premios culminaron en manos de los artistas nacionales.⁹ Las caricaturas publicadas en *Buenos Aires* (probablemente hechas por Manuel Mayol, ya que varios miembros de la Colmena trabajaban con una estética cómica como ilustradores en publicaciones de la época) ridiculizaban las obras expuestas, con el título “El Salón cómico”,¹⁰ en el que, de todos modos, algunos de ellos habían participado.¹¹



Obras exhibidas en el Ateneo, como *Desnudo. Sinfonía en rojo*, de Eduardo Schiaffino, de 1895 (inventario n° 7463. Colección Museo Nacional de Bellas Artes), eran parodiadas en ilustraciones de “El salón cómico”. También la pintura de Diana Cid García *Las Naranjas*, de 1895, fue objeto de las burlas publicadas por los integrantes de la Colmena Artística. “Salón cómico”, *Buenos Aires. Revista semanal ilustrada*, año 1, n° 30, 27 de octubre de 1895. Gentileza: Laura Malosetti Costa.

¹ *La Colmena Artística. Reglamento*, Buenos Aires, s/f. Biblioteca Central “Prof. Augusto Raúl Cortázar”, Caja 8, n° 23, Sección Dobranich.

² Enrique Coll, “Charla”, *El Cascabel*, n° 2, Buenos Aires, 8 de junio de 1893, pp. 338-339.

³ *Ibid.*

⁴ El antecedente de la Colmena Artística en el Bon Marché fue la agrupación La Cafetera, reunida en 1893 en el estudio del pintor José Bouchet. Eran siete españoles: Luis Pardo, Carlos Santa Fe, Pablo Manzano, Joaquín Vaamonte, Emilio Cantillón, Enrique Coll, además de Bouchet. En esta primera etapa, la agrupación había estado liderada por el músico español Carlos Santa Fe. Su siguiente sede, antes de mudarse al Bon Marché, fue en la calle Suipacha 44.

⁵ “Colmena revuelta. Progresos artísticos. Ceremonias de ayer”, *La Nación*, Buenos Aires, 17 de junio de 1895, s/p. Biblioteca Tornquist, Banco Central de la República Argentina.

⁶ Organizada por la Sociedad de Beneficencia de Nuestra Señora del Carmen en la casa de remates de Belisario García, en la calle Florida. Sobre el debate que desató esta exposición, cfr. Viviana Usubiaga, “Pinceles, plumas y sables. La Exposición Artística de 1891”, *III Jornadas de Estudios e Investigaciones. Europa y Latinoamérica. Artes visuales y música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999. CD-ROM. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/payro/III1998/paper/viewFile/1481/581>

⁷ Uno de los principales cuestionadores del lugar que tenían por entonces los artistas extranjeros fue Eduardo Schiaffino, quien también criticaba el rol docente que desempeñaban tanto en el Colegio Nacional como en la Sociedad Estímulo. Cfr. *El Diario*, Buenos Aires, 21 de diciembre de 1891, s/p, mencionado en Viviana Usubiaga, *op. cit.*; Carta de Eduardo Schiaffino a Carlos E. Zuberbühler, fechada: “Buenos Aires, nov. 25/900”. Legajo 3325, Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación.

⁸ Citado en Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 371.

⁹ “Exposición artística”, *El Correo Español*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1895, p. 2.

¹⁰ “El Salón cómico”, *Buenos Aires. Revista semanal ilustrada*, año 1, n° 30, Buenos Aires, 27 de octubre de 1895, s/p.

¹¹ Cfr. Laura Malosetti Costa, *op. cit.*, p. 377.

La Colmena Artística pisa el Bon Marché

En su etapa en el Bon Marché, la agrupación combinó varias actividades, la enseñanza del arte y las muestras artísticas, abiertas a profesionales y aficionados. Pero no era solo un lugar para las artes plásticas, sino que disponía de espacios para la lectura, el diálogo, el teatro y la música. Quienes se reunían en torno a la asociación eran “gente que trabaja, que estudia, que lucha por la vida, que se entrega a su tarea o reposa de ella en diversos momentos de alegría, de conversación, de billar o ante una humeante taza de té o un helado chop de Quilmes, pues gustos hay para todos, hasta en las noches frías”.¹²

En el segundo piso, en uno de los salones de la Colmena, los estudiantes podían dibujar el desnudo, bajo la guía de Vicente Nicolau Cotanda, Jacinto Capuz, Francisco Villar, Ernesto de la Cárcova o Ángel Della Valle, con un modelo que posaba, generalmente “un pobre atorrante en el taller”,¹³ en un ambiente relajado, de camaradería, como parte de “un intercambio gratuito de ayuda y de labor que concluye en risas”.¹⁴ Esta sala y las otras estaban decoradas con cuadros del natural, con pinturas de Della Valle, Cotanda, Capuz, Villar, Pablo Manzano, esculturas en yeso de Emilio Cantillón, y unas paleas gigantes, con pinceles hechos con plumeros de cielo raso.

Por otra parte, la sala para leer y conversar tampoco dejaba de ser un espacio informal. Sobre una mesa, en la que había publicaciones (los “remiendos literarios”), colgaba un zapato hecho por un escultor, que uno de los socios había replicado en numerosos modelos en vidrio, ya que tenía una fábrica de ese material. Allí se leía, pero sus integrantes también estudiaban y debatían, escribían artículos de diarios y piezas de teatro. La Colmena contaba además con espacios administrativos: la secretaría, con una puerta pintada al estilo de una entrada a un castillo feudal, y la tesorería, cuyo ingreso emulaba una prisión, con sus símbolos en relieve: cadenas, llaves de cíclope, antorchas y cerrojos del siglo XI.

La exposición humorística

En 1896 la Colmena Artística tuvo su momento de auge, con la *Primera Exposición humorística de América del Sud y sus alrededores*.¹⁵ Según las bases, podían enviar piezas artistas y aficionados, “sin distinción de ninguna especie”, y se admitían “obras de ingenio de carácter humorístico”, además de las técnicas clásicas, dibujo, pintura y escultura.¹⁹

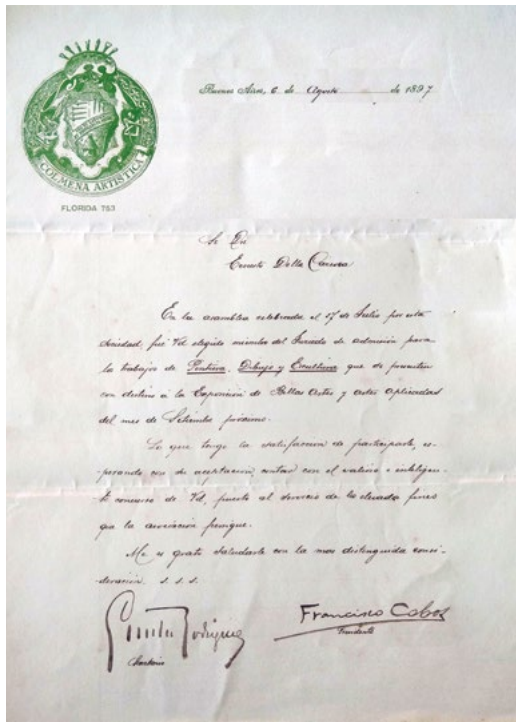
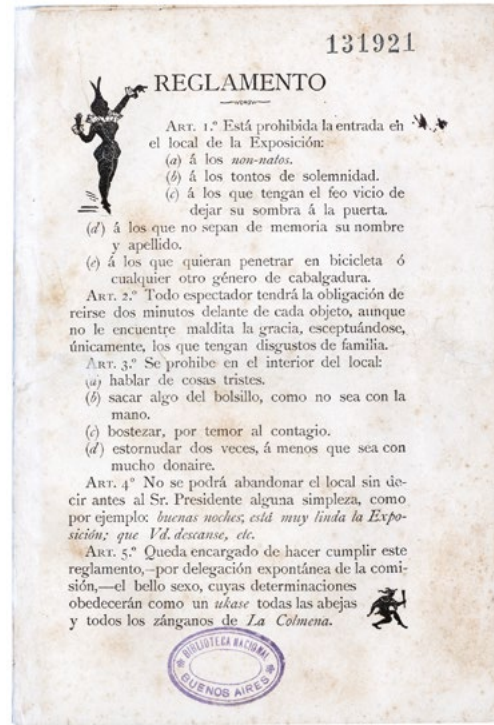
Las actividades desarrolladas en estos espacios mostraban la diversidad de los miembros de la Colmena, “literatos que dan conferencias, son músicos que componen o ejecutan, son pintores que estudian en el salón al que concurren modelos contratados, o que decoran con cuadros serios los salones, o las paredes mismas”.¹⁵ Para dar lugar a distintas expresiones artísticas, su actividad abarcaba más que las salas que alquilaban: en ocasiones rentaban el patio interno de la planta baja del Bon Marché para llevar a cabo sus veladas. Hacia 1895 este patio, con su techo de vidrio, funcionaba como el Teatro Edén, donde se presentaban comedias y vodeviles franceses. La Colmena realizaba allí unas veladas graciosas, que hoy podrían considerarse cercanas al dadaísmo o al surrealismo, si bien estos movimientos de vanguardia todavía no existían. Estas representaciones buscaban integrar los diferentes lenguajes artísticos, e incluían música, pintura y teatro, la obra de arte total. La escenografía era realizada por los artistas de la Colmena, que también habían decorado algunas partes del teatro, como la escalera del vestíbulo. Para presenciar estas piezas teatrales solo había que ser socio (lo que implicaba abonar los dos pesos mensuales).

La base de estas veladas era la improvisación, que podía resultar en un drama o una comedia. Había acompañamiento musical, mientras algún pintor, Jacinto Capuz u otro, realizaba obras instantáneas con carbonilla, tiza, “o lo que sea”, y un escultor improvisaba en vivo la máscara de alguno de los presentes, para imitar al personaje representado. Como parte de la velada inaugural en el Bon Marché, Florencio Constantino cantó un aria de Verdi, “Di quella pira”, aunque no entendía nada de música, “y sin saber tampoco escatimar los *do* de pecho poderosos y bien timbrados que arrancan aplausos a la sala entera”.¹⁶ Quien lo acompañaba al piano, por el contrario, estaba presente pero no hacía sonar el instrumento, “lanzándose así a una aventura del diablo”.¹⁷ Fue un evento concurrido, al que asistieron 150 personas.

El ingreso a la muestra era por Florida, y había que subir dos pisos por escalera: “Hay ascensor... en proyecto”, adelantaba el catálogo. Se prohibía entrar “a los tontos de solemnidad”, “a los que tengan el feo vicio de dejar su sombra a la puerta” y “a los que quieran penetrar en bicicleta”.²⁰ La exposición resultó exitosa. Se inauguró en el mes de mayo, con numerosa

Primera Exposición humorística de América del Sud y sus alrededores, 1896. Reglamento. Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Carta de la Colmena Artística dirigida a Ernesto de la Cárcova, Buenos Aires, 6 de agosto de 1897. Se observan el membrete de la agrupación y la dirección donde funcionaba, Florida 753. Colección Ernesto de la Cárcova. Archivo Documental Academia Nacional de Bellas Artes.



conurrencia, y las obras reunidas sacaron una sonrisa a los espectadores: “el público quedó satisfecho, reconociendo que se trata de un meritorio esfuerzo en pro del buen humor”.²¹

En tres salas y un pasillo se expusieron pinturas y objetos varios. Participaron en su mayoría españoles, Cotanda, Bouchet, Fidencio Alabés, José Villalobos, Sáinz Camarero, Fermín Arango, José María Cao, e italianos como Juan Pibernat, Nicola Roig y Flama Jones. La portada del catálogo fue ilustrada por Henri Stein (dibujante y caricaturista francés que vivía en Buenos Aires y colaboraba en publicaciones y publicidades), con la imagen de una enorme colmena, sobre la que estaba Polichinela agitando una gallardete con las cifras “1896”. En la sección “Arqueología”, había objetos raros y absurdos, como la sopera con la que almorzaron los sitiadores de Troya, la rueca que Felipe el Hermoso regaló a su mujer Juana la Loca, o la babucha de Menelik (el hijo de Salomón y la Reina de Saba). En la sala de pinturas se exhibían óleos con títulos “serios”, como *La agilidad de la bailarina*, de Bouchet, y *El ángel de la guarda*, de Cotanda, y otros con denominaciones cómicas, como *¡Otro suicidio con fósforos! ¡Y por una mujer pintada!*, de Bissoni.

Más que con ningún otro colectivo de artistas locales, la Colmena Artística fue relacionada con la escena parisina. “Todo esto parece capítulo de la Bohemia de Murger”, decía *La Nación* en un artículo sobre la primera velada de 1895 en

el Bon Marché.²² El cronista se refería a *Escenas de la vida bohemia*, de Henry Murger, publicado en París en 1851, de gran circulación entre artistas y escritores sudamericanos que soñaban con la Ciudad Luz. Los personajes de la novela perseguían el ideal artístico, a pesar de la pobreza material en que vivían, dividido en dos estratos, uno bajo y miserable, y un estado de elevación reservado para unos pocos. Siguiendo esta línea, frente a la exposición humorística de 1896, otro cronista relacionaba los salones con “un animado golpe de vista, que recuerda a los del *Chat Noir* de París”, una alusión al famoso cabaret de Montmartre.²³ Había un tono bohemio en las veladas de la Colmena, y también en su estética general.

Tal vez porque el espacio era insuficiente o inadecuado, o porque el alquiler resultaba demasiado oneroso, en noviembre de 1897 la Colmena se mudó a otra sede, en Suipacha 444. La exposición de ese año se hizo en este local, más grande, pero no fue humorística. Su nuevo presidente, Francisco Cobos, buscó darle un carácter más serio a la sociedad. En 1899, la agrupación organizó su última exhibición, una muestra de sus alumnos, en la nueva sede del Club Ciclista Argentino. Este evento coincidió con la muerte de uno de los personajes más importantes de la institución: Nicolau Cotanda.

Ese año, 1899, fue el final de la asociación. Quizá fue la pérdida de su irreverencia lo que dio cierre a la Colmena Artística, cuyo corazón había sido una estocada loca a la solemnidad.

PAOLA MELGAREJO

¹² “Colmena revuelta. Progresos artísticos. Ceremonias de ayer”, art. cit.

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ Se realizó entre el 17 de mayo y el 4 de julio de 1896.

¹⁹ “Colmena Artística. Reglamento para la Exposición Humorística”, *La Prensa*, Buenos Aires, 5 de octubre de 1895, p. 5.

²⁰ Citado en Ana María Fernández García, *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires 1880-1930*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997, p. 67.

²¹ “Exposición Humorística. La inauguración”, *La Nación*, 18 de mayo de 1896, s/p. Biblioteca Tornquist, Banco Central de la República Argentina.

²² *Ibíd.*

²³ *Ibíd.*

En las aulas del Bon Marché

Desde 1895, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (creada casi veinte años antes) funcionaba en el Bon Marché.¹ Esta asociación impulsaba varios proyectos: concursos artísticos, conferencias, actividades pedagógicas y exposiciones. Sus integrantes se propusieron moldear y expandir el gusto artístico a través de esas diferentes iniciativas. Eduardo Schiaffino fue miembro fundador de la institución y participó activamente. Como presidentes se destacaron figuras del medio artístico, entre ellas, Carlos Zuberbühler y Eduardo Sívori.

Las tareas de los miembros de la Sociedad Estímulo eran variadas. Organizaron exposiciones dentro del Bon Marché que tuvieron gran repercusión, en particular la de 1903, que ocupó

el patio y los balcones internos, y a la que asistió el presidente de la Nación, Julio Argentino Roca. En 1904, se encargaron de seleccionar a los jóvenes estudiantes que obtendrían las becas a Europa, actividad que normalmente llevaba a cabo la Comisión Nacional de Bellas Artes.²

Pero sin dudas el gran proyecto de esta asociación fue su Escuela de Dibujo, Pintura, Escultura, Arquitectura y Artes Aplicadas, que funcionaba en algunas salas del segundo piso del Bon Marché desde mediados de 1895 y que, al año siguiente, obtuvo una ayuda económica oficial para sumar un nuevo salón en esa planta. Durante su primera etapa en este edificio, la escuela tuvo una pequeña subvención oficial, aunque siempre al borde de ser suspendida, y hasta 1905 no se



Diplomas de miembro activo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, pertenecientes a Eduardo Schiaffino (1877) y Ernesto de la Cárcova (1886), Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Legajo 3336, y Colección Ernesto de la Cárcova. Archivo Documental Academia Nacional de Bellas Artes.

¹ Instituida el 23 de octubre de 1876, su Academia libre comenzó a funcionar dos años más tarde, y estaba a cargo del profesor Francesco Romero.

² El jurado estaba integrado por Reinaldo Giudici, Ernesto de la Cárcova, Mateo Alonso, Víctor de Pol, Eduardo Sívori, Martín Malharro y Arturo Dresco. *Caras y Caretas*, año VII, n° 307, Buenos Aires, 20 de agosto de 1904, s/p.



La exposición de la Sociedad Estímulo de 1903, en el patio y los balcones internos del Bon Marché, techados con una claraboya de cristales opacos. *La Nación. Suplemento Semanal Ilustrado*, 7 de mayo de 1903. Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas; *La Nación. Suplemento Semanal Ilustrado*, 14 de mayo de 1903. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes. Profesores de la Escuela de Bellas Artes, 1901. Están presentes: Ernesto de la Cárcova (5), Carlos Zuberbühler (6), Lucio Correa Morales (7), Ángel Della Valle (10), Reinaldo Giudici (11), Giovanni Arduino (12). Argentina. Archivo General de la Nación. Acervo Gráfico, Audiovisual y Sonoro, Departamento de Documentos Fotográficos. Repositorio Gráfico. 45582.

nacionalizó ni contó con presupuesto propio. Algunos de los miembros de la Sociedad Estímulo solventaban económicamente los gastos de la escuela (Carlos Zuberbühler y Manuel Aguirre, por ejemplo), porque confiaban en el impacto de la educación artística en la cultura del país. Se trataba de un proyecto mayor, también para los profesores y personalidades que dirigieron la escuela: era algo más que dictar horas de clase. Se implicaron entonces en refinar el gusto estético de la nueva generación, para lo cual debían enseñar algo que iba más allá de las reglas del dibujo o de la pintura: contemplar las formas bellas en la naturaleza y en el arte, y aprender a reproducirlas permitiría a los futuros artistas desarrollar una cultura moral e intelectual. La proporción, el orden, la armonía en el arte iban unidos a las ideas de buen gusto y de verdad, que una nación en vías de consolidarse requería. A su regreso del viaje de estudios a Europa, y llenos de entusiasmo, muchos de los integrantes del cuerpo docente, como Pío Collivadino, Eduardo Sívori, Ernesto de la Cárcova, Eduardo Schiaffino, Lucio Correa Morales y Ángel Della Valle, buscaron transmitir a sus alumnos del Bon Marché lo que habían vivido en París, Roma o Venecia.

Otros profesores eran inmigrantes, dado que el edificio agrupaba a numerosos artistas extranjeros (algunos alquilaban talleres allí), como Giovanni Arduino, un escultor de origen italiano. Esta presencia extranjera generó ciertas controversias entre algunos docentes que pretendían no solo una escuela de arte, sino también una escuela nacional. En el año 1900, Schiaffino no aceptó definir los premios anuales que la escuela otorgaba a sus estudiantes destacados, porque el jurado estaba compuesto en su mayoría por inmigrantes: “aquellos que como nosotros venimos trabajando desde tantos años por conseguir que esa Escuela que nos toca tan de cerca, sea al fin nacional, no podemos ver con indiferencia la exclusión de nuestros compatriotas”.³ Tal vez por este motivo, muchos profesores extranjeros, como Torcuato Tasso, que tenía su taller en el Bon Marché, y Eliseo Coppini, también con *atelier* en la parte trasera del edificio, sobre la calle San Martín,⁴ formaban parte del cuerpo docente de otra institución fuera del Bon Marché, su competidora directa, la Academia de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales “Perugino”, que otorgaba certificados oficiales.⁵



Curso de mujeres y curso de varones, dictados por Ángel Della Valle en la Escuela de Bellas Artes. Fotografías reproducidas en Guiomar Pereyra de Urgell, Ángel Della Valle, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR), 1990. Nota de agradecimiento de los alumnos a su profesor Ernesto de la Cárcova, 15 de noviembre de 1898. Colección Ernesto de la Cárcova. Archivo Documental Academia Nacional de Bellas Artes.

³ Carta de Eduardo Schiaffino a Carlos E. Zuberbühler, fechada: “Buenos Aires, nov. 25/900”. Legajo 3325, Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación.

⁴ El taller estaba en San Martín 746, la parte posterior del Bon Marché, que solía recibir el nombre de “Edificio del Pacífico”.

⁵ Fundada en 1897, funcionaba en Entre Ríos 126 y tenía una sede en La Plata. Su director y fundador era Augusto Bolognini, académico de la Real Academia de Bellas Artes de Perugia, Italia, y su vicedirector, Eliseo Coppini. Daban clases, entre otros, Torcuato Tasso y Alfredo Bolognini. Contaba con una pequeña subvención del Estado, y estaba habilitada para emitir certificados de estudios oficiales.

La enseñanza en las aulas del Bon Marché requirió esfuerzos personales. Muchos artistas dieron sus clases en forma gratuita, donaron sus propias obras para sorteos que cubrían gastos (el más elevado era el alquiler de las salas) y se preocuparon por que hubiera material didáctico para ser utilizado en los salones del segundo piso, por lo que adquirieron calcos y otros elementos de enseñanza para la institución. Algunos profesores, como Eduardo Sívori, tenían sus propios talleres en la tercera planta, donde también dictaban clases particulares. Durante los primeros años en el edificio de la calle Florida, la relación de los alumnos con sus docentes era muy cercana. Cuando

Ángel Della Valle falleció de manera repentina en su taller del Bon Marché, en 1903, profesores y estudiantes hicieron una colecta para comprar una placa, que llevaron juntos a la Recoleta.⁶

Las demostraciones de los alumnos a sus profesores, que impartían lecciones de manera “desinteresada, eficaz y constante”, eran continuas, con entregas de plaquetas de metal a modo de reconocimiento,⁷ cartas, tarjetas y discursos. Ernesto de la Cárcova guardó en su archivo personal numerosos papeles llenos de afecto y agradecimiento de parte de sus discípulos, que ponían de relieve su labor en la dirección de la academia; incluso en ocasiones también daban “vivas” en su honor.

Un día de clases

El modelo de educación artística en el Bon Marché seguía el estilo de las academias europeas. Las clases eran gratuitas; los hombres asistían a cursos nocturnos, entre las 19.30 y las 22.30, y las mujeres iban por la mañana, de 9 a 11. Las actividades se iniciaban en el salón principal del segundo piso, con sus ventanales a la calle, que se usaba para exposiciones y entregas de premios. En tanto, las aulas se dividían según las

técnicas que se estudiaban en cada una; sus paredes estaban repletas de arte, con exhibición de láminas, pinturas y esculturas de los alumnos y calcos de obras antiguas, para permitir una inmersión en un ambiente estético integral. Las salas estaban bien equipadas: había gradas circulares para apoyar los tableros, que permitían dibujar del natural a los modelos que posaban sobre una tarima. En la clase de yeso había copias



Clase de varones, dibujo del natural, 1901. Archivo del Centro de Estudios Históricos Ferroviarios, Museo Ferroviario. Clase de varones, copia del yeso, 1901. Argentina. Archivo General de la Nación. AGAS01. Acervo Gráfico, Audiovisual y Sonoro, Departamento de Documentos Fotográficos. Repositorio Gráfico. Fotografía en papel. 137810_A. Clase de señoritas, estudio del yeso, 1901. Argentina. Archivo General de la Nación. AGAS01. Acervo Gráfico, Audiovisual y Sonoro, Departamento de Documentos Fotográficos. Repositorio Gráfico. Fotografía en papel. 1526. 137804.

Clase de colorido, 1901. Gentileza Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas. Clase de dibujo ornamental, estudio del yeso, 1901. Argentina. Archivo General de la Nación. AGAS01. Acervo Gráfico, Audiovisual y Sonoro, Departamento de Documentos Fotográficos. Repositorio Gráfico. Fotografía en papel. 137809_A.

⁶ Cfr. *Caras y Caretas*, año VI, n° 270, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1903, s/p.

⁷ Cfr. Carta de Carlos Ripamonte a Ernesto de la Cárcova, fechada: “Capital, Noviembre 23 de 1897”. Colección Ernesto de la Cárcova. Archivo Documental Academia Nacional de Bellas Artes.

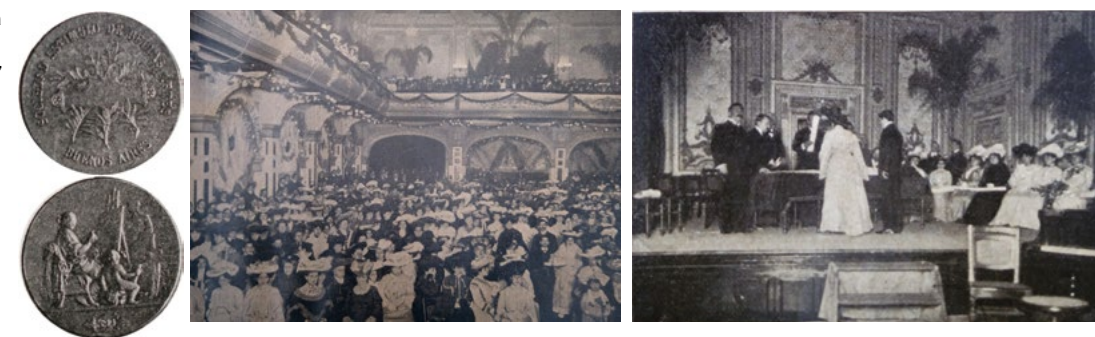
de obras clásicas, y los alumnos bosquejaban y sombreaban a lápiz, como se hacía en la Escuela de Bellas Artes de París: el dibujo era la parte esencial del aprendizaje en este espacio.

Además, estaban el aula de pintura, con caballetes para cada estudiante, la de escultura, donde se hacían relieves o figuras de bulto sobre altos taburetes, y los salones más concurridos, los de dibujo ornamental y dibujo lineal, cuyos alumnos conseguían una salida laboral concreta, en fundiciones o ebanisterías. Como las materias relacionadas con las artes aplicadas se daban a la noche, las alumnas no podían tener acceso, pero, a partir de 1902, la institución abrió concursos para obtener el título de profesor de dibujo y modelado para escuelas secundarias y normales, y esto permitió a las mujeres otro tipo de salida laboral, previo examen.⁸

La escuela también era un lugar de sociabilidad. En octubre de 1901, recibió la visita del pintor español Raimundo

Madrazo, quien recorrió las aulas a la noche, felicitó a los alumnos y fue obsequiado con una copa de champagne.⁹ Sin dudas, el evento de cada año era la entrega de medallas a los estudiantes destacados, elegidos por un jurado especial de pintores y escultores, miembros de la Sociedad. Según la época, lo integraron Augusto Ballerini, Eduardo Schiaffino, Francesco Parisi, Arturo Dresco y Mateo Alonso, entre otros, en las diferentes técnicas que la escuela enseñaba (pintura, dibujo, estatua, yeso, estampa, ornato, plástica y dibujo lineal). La ceremonia de premiación era un evento social, con conciertos en teatros o grandes salones. En 1900 y en 1904, se organizó en el Salón del Príncipe Jorge (Prince George’s Hall), en la calle Cuyo 1230, actual Sarmiento. En 1902, con menos posibilidades presupuestarias, se hizo en el propio Bon Marché, donde se alquiló la Sala Rafael de la planta baja, con entrada por Florida 777.

Medalla con la que se premiaba a alumnos destacados. *Caras y Caretas*, año III, n° 100, 1 de septiembre de 1900, s/p. Hemeroteca. Publicaciones Periódicas Antiguas. Biblioteca Nacional. Entrega de premios de 1904, en el Salón del Príncipe Jorge. *Caras y Caretas*, año VII, n° 299, 25 de junio de 1904, s/p. Hemeroteca Revistas, Biblioteca del Congreso de la Nación.



La Academia

Cuando el 19 de abril 1905 la escuela se nacionalizó por decreto como Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales, el alivio llegó a los miembros de la Sociedad Estímulo, ya que la institución por fin contaba con presupuesto propio, que se hizo efectivo al año siguiente. El director de la Academia desde entonces fue Ernesto de la Cárcova, y Eduardo Sívori asumió como vicedirector. En aquel momento, la escuela tenía unos seiscientos alumnos y nuevos profesores que también habían estudiado en Europa, como los jóvenes Arturo Dresco y Fernando Fader. Además, De la Cárcova había traído material didáctico de su viaje a Europa de 1906, calcos de yeso y elementos de ornato. Schiaffino, quien también había hecho el trayecto europeo, volvió en marzo de 1907 con elementos de enseñanza para sus propias clases de pintura en la Academia.¹⁰

Fue un período de auge de la institución; en 1906, incluso, se abrieron cursos de verano en los que se enseñaba dibujo.¹¹ Sin embargo, no se prolongó por mucho tiempo. La nacionalización de la escuela de bellas artes requirió nuevos

mandos; la vieja Sociedad Estímulo quedaba obsoleta, y una instancia intermedia ya existente, la Comisión Nacional de Bellas Artes, tuvo desde entonces injerencia en la Academia y el Museo, con lo que no estuvieron de acuerdo sus propios miembros. El 9 de septiembre de 1907, renunciaron en bloque Eduardo Schiaffino (presidente de la Comisión desde el 16 de julio de 1897, la fecha de su creación), Alberto Williams, Eduardo Sívori, C. del Ponte, Julio Dormal, Julián Aguirre, Reinaldo Giudici, Alfonso Thibaud, Lucio Correa Morales, Arturo Berutti, Carlos Agote y Arturo Dresco. Creían que ambas instituciones debían contar con mayor autonomía, bajo la dirección de Eduardo Schiaffino en el Museo y de Ernesto de la Cárcova en la Academia, pero no fueron escuchados. Desde el 22 de octubre, la Comisión tuvo nuevos miembros y facultades. Presidida por José Semprún, dictaminaba el reglamento interno de la Academia y tomaba decisiones sobre los nombramientos de los cargos y las partidas del presupuesto nacional.¹² En desacuerdo, el 8 de enero de 1908, De la Cárcova renunció a sus cargos de director y

⁸ Cfr. Julia Ariza, “Del caballete al telar. La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX, *Artelogie*, n° 5, École des Hautes Études en Sciences Sociales. Equipe Fonctions Imaginaires et Sociales des Arts et des Littératures, octubre de 2013, pp. 1-23.

⁹ *Caras y Caretas*, año IV, n° 158, Buenos Aires, 12 de octubre de 1901, s/p.

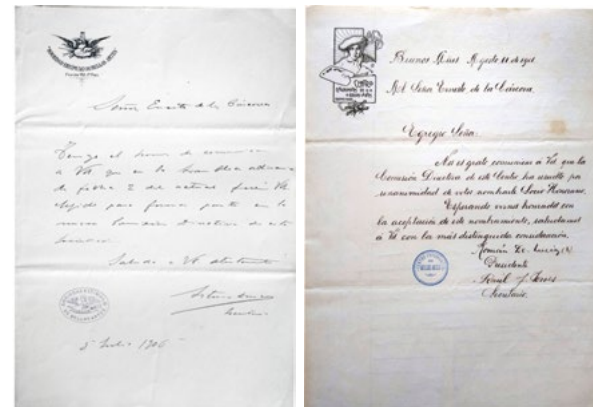
¹⁰ Cfr. Carta de Ernesto de la Cárcova a Eduardo Schiaffino, fechada: “Buenos Aires, marzo 14/907”, Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Legajo 13.

¹¹ *Caras y Caretas*, año IX, n° 386, Buenos Aires, 24 de febrero de 1906, s/p.

¹² También tomaba decisiones sobre el museo en cuanto a las adquisiciones y donaciones de obras.

profesor de la escuela. Fue reemplazado por Pío Collivadino, lo que provocó la oposición de los estudiantes, que eran muy cercanos al antiguo director e incluso lo habían nombrado socio honorario de su Centro de Estudiantes, agrupación desde la que iniciaron sus protestas.¹³ Los conflictos continuarían también dentro del Museo Nacional de Bellas Artes, a tal punto que, en 1910, Schiaffino fue separado de su cargo de director.

A pesar de estas tensiones, la Sociedad Estímulo siguió teniendo injerencia en la escuela de arte y en la organización



Traspaso de la escuela de arte como Academia de Bellas Artes al gobierno nacional. El ministro González lee su discurso en el Salón grande de la Academia. *Caras y Caretas*, año VIII, n° 344, 6 de mayo de 1905, s/p. Hemeroteca Revistas, Biblioteca del Congreso de la Nación. Calcos traídos de Europa por Ernesto de la Cárcova, en julio de 1906, para las clases de la Academia. *Caras y Caretas*, año IX, n° 405, 7 de julio de 1906, s/p. Hemeroteca Revistas, Biblioteca del Congreso de la Nación. Exterior del Bon Marché. En el segundo piso se puede ver el cartel “Academia de Bellas Artes”. Archivo del Centro de Estudios Históricos Ferroviarios, Museo Ferroviario. Cartas de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y de su Centro de Estudiantes, dirigidas a Ernesto de la Cárcova. Colección Ernesto de la Cárcova. Archivo Documental Academia Nacional de Bellas Artes.

El final de la Academia en el Bon Marché

Las aulas en el Bon Marché formaron parte del ideario educativo de la Generación del 80. Los artistas que le dieron forma aspiraban a una educación integral, y presentaron proyectos al gobierno para llevar las mismas ideas a las escuelas “comunes” (actual nivel primario), con propuestas de modificaciones de los planes de estudios, el contenido de los libros e incluso los materiales didácticos de las clases de arte. Se aspiraba a modelar las ideas estéticas desde la infancia, porque el dibujo no era una actividad práctica, sino intelectual: era un agente de cultura.¹⁴ En 1909, en conjunto y a pedido del presidente del

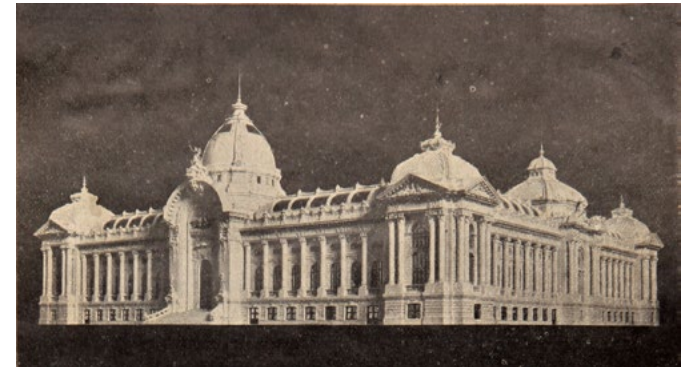
de otras actividades, impulsadas por Ernesto de la Cárcova en calidad de integrante, pero atravesaba continuos problemas económicos. Esta situación llevó a algunos de los miembros, como los ya mencionados Reinaldo Giudici, Eduardo Sívori, Pío Collivadino, Eduardo Schiaffino y Carlos Ripamonte, a rifar obras en el Salón Borgorrello de la calle Florida, en noviembre de 1907, para aumentar los fondos.¹⁴ No fue suficiente: para 1911, la Sociedad Estímulo agonizaba.¹⁵

Consejo Nacional de Educación, Carlos E. Zuberbühler, Ernesto de la Cárcova y Eduardo Schiaffino trabajaron en un programa de “educación estética” destinado a “escuelas primarias”, para “despertar el desarrollo paulatino y fácil de los sentimientos artísticos de los niños”.¹⁷ Otra preocupación constante fue la educación artística en la formación secundaria, en particular en el Colegio Nacional, del que Schiaffino fue profesor titular de dibujo desde 1903, cuando impulsó una reforma tanto del plan de estudios como del material didáctico y el mobiliario utilizado para las clases.¹⁸

El Bon Marché fue el lugar propicio para experimentar estas ideas con los estudiantes de nivel superior. Schiaffino siempre tuvo en mente que la enseñanza en la Academia debía complementarse con el museo que dirigía. En este sentido, abrió el primer piso a los alumnos de la escuela de bellas artes: tenían permisos especiales para estudiar las obras en sus salas y acceder a la biblioteca que armó, a pesar de las dificultades edilicias y económicas, con cientos de libros especializados que los jóvenes consultaban con asiduidad.¹⁹ En un medio donde las posibilidades de viajar eran mínimas, incluso con becas, Schiaffino encaminó sus esfuerzos para llevar al museo los diferentes lenguajes. Así, exhibió piezas de todos los períodos artísticos, y además compró reproducciones fotográficas para la biblioteca, álbumes de imágenes y libros ilustrados, para complementar las ausencias de la colección.

Y sin embargo, a pesar de las buenas intenciones, la escuela nació en la contradicción de un tiempo de cambio. La Sociedad Estímulo buscaba liderar la educación artística en la Argentina, pero su metodología era sumamente tradicional. Los profesores enseñaban de la misma manera en que se habían formado ellos, copiando yesos y figuras del natural, y compitiendo en concursos para estudiar en el exterior a partir del dibujo académico. Pero eso había sido el siglo pasado. La escuela en el Bon Marché funcionaba en la época en que las vanguardias derribaban los métodos de educación académica en Europa. La Sociedad Estímulo recibió los coletazos de la nueva generación, que cuestionó este aprendizaje a la salida de las aulas del Bon Marché, en los lugares de la bohemia porteña, en su revista del centro de estudiantes, *Athinae*, o en las charlas con una de las figuras que buscaban emular: Martín Malharro.²⁰ La escuela de artes del Bon Marché nacía vieja, y los alumnos buscaron oponerse, cortar amarras, tomar los barcos y ganar su libertad. Para 1910 el objetivo era claro: estudiar sin restricciones ni copias académicas, en los talleres libres de París, imitando la bohemia y la libertad que Modigliani o Picasso experimentaban en la colina de Montmartre.

Por otra parte, el enfrentamiento entre los estudiantes y Collivadino, al frente de la Academia desde agosto de 1908, no se hizo esperar.²¹ Los alumnos plantaron bandera contra algunas de las decisiones del director y de la Comisión, como las notas en los exámenes de ese año, que consideraron irregulares y autoritarias. En especial, fueron las mujeres quienes



Proyecto para un futuro Museo y Academia de Bellas Artes, según idea de Schiaffino y proyecto de Julio Dormal. *Caras y Caretas*, 11 de julio de 1908. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

iniciaron el reclamo: de 450 alumnas que dieron examen, solo habían sido aprobadas 15.²²

Aunque De la Cárcova y Schiaffino habían proyectado en 1905 un edificio que fuera a la vez museo y academia, y habían logrado su aprobación en 1908, la iniciativa nunca se concretó.²³ Poco después, la Academia abandonaba el Bon Marché: para 1911, todavía dirigida por Collivadino, funcionaba en Tacuarí 535, pero el lugar seguía sin ser el adecuado. En 1912, se había mudado a Alsina 1552, una “casa-habitación” “de una estrechez excesiva”, local que había “sido aprovechado hasta su último rincón”, y donde inclusive se daban clases de aguafuerte en la cocina.²⁴ El sueño de la Generación del 80 se desintegraba en un edificio donde los alumnos debían trabajar en el frío o el calor excesivos e incluso bajo las goteras, en los corredores. No había lugar para los calcos comprados en Europa por Ernesto de la Cárcova, y hubo que retirar más de la mitad para usar el depósito como aula.²⁵ Esto hizo que la escuela, que alguna vez había tenido 600 alumnos, solo pudiese aceptar 32, en 1912, y 41 al año siguiente.

Desde entonces, algunos profesores tomaron otros rumbos: en junio de 1911, Schiaffino renunció a su puesto de profesor de pintura (y fue reemplazado por Alfredo G. Torcelli), con motivo de su viaje a Europa para hacerse cargo del Consulado Argentino en Dresde. Ese fue el final de la Academia soñada por la Generación del 80.

PAOLA MELGAREJO

¹³ “Sobre una renuncia”, *Athenae*, *Revista Mensual de Arte. Órgano del Centro de Estudiantes de Bellas Artes*, Buenos Aires, 15 de julio de 1908, s/p. Colección Ernesto de la Cárcova. Archivo Documental Academia Nacional de Bellas Artes.

¹⁴ “Bellas Artes. Exposición de pintores y escultores”, *La Nación*, Buenos Aires, 18 de noviembre de 1907, s/p.

¹⁵ “Mes artístico. La sociedad ‘Estímulo de Bellas Artes’”, *Athenae. Revista Argentina de Bellas Artes*, año III, n° 35, Buenos Aires, julio de 1911, pp. 214-215.

¹⁶ Cfr. Eduardo Schiaffino, “Educación Estética”, *El Monitor de la Educación Común. Órgano del Consejo Nacional de Educación*, año 28, n° 436, tomo 29, Buenos Aires, 30 de abril de 1909, pp. 21-29.

¹⁷ Carta de José María Ramos Mejía a Eduardo Schiaffino, fechada: “Enero 22 de 1909”. Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Legajo 3, Cfr. *El Monitor de la Educación Común. Órgano del Consejo Nacional de Educación, op. cit.* Anteriormente, estas actividades estaban a cargo de Martín Malharro, quien ocupó la Inspección Técnica de Dibujo del Consejo Nacional de Educación entre 1904 y 1909.

¹⁸ Carta de Eduardo Schiaffino al Ministro de Instrucción Pública, Dr. Juan R. Fernández, fechada: “Buenos Aires, abril 28 de 1903”. Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Legajo 3336.

¹⁹ Cfr. “Una simpática iniciativa. Biblioteca de Arte”, *El Diario*, Buenos Aires, 2 de mayo de 1900, s/p; Carta de Eugenio Díaz Romero a Eduardo Schiaffino, fechada: “Buenos Aires, 19 de Agosto de 1904”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

²⁰ Cfr. Luis Falcini, *Itinerario de una vocación. Periplo por tierras y hombres*, Buenos Aires, Losada, 1975, p. 33.

²¹ Cfr. Pío Collivadino, manuscrito sin fecha, Archivo Museo Pío Collivadino. Citado en Laura Malosetti Costa, *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006, p. 133.

²² “Academia Nacional de Bellas Artes. Los exámenes. Protestas de los alumnos. Actitud de la prensa”, *Athenae. Revista mensual de arte*, año 1, n° 4, Buenos Aires, diciembre de 1908, s/p; “El conflicto de las alumnas de la Academia de B. Artes. Lo que dicen las alumnas. Presentación de una nota al M. de Justicia e I. Pública. Propaganda comercial”, *Argentina*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1908. Colección Ernesto de la Cárcova. Archivo Documental Academia Nacional de Bellas Artes.

²³ Cfr. Carta de Eugenio Díaz Romero a Eduardo Schiaffino, fechada: “Buenos Aires, Junio 3 de 1904”. El proyecto estuvo a cargo del arquitecto Julio Dormal, y fue aprobado por la Ley Nacional 5.615, del 2 de octubre de 1908. Cfr. Eduardo Schiaffino, *Resumen de la fundación y desarrollo del Museo Nacional de Bellas Artes, a propósito del edificio proyectado para Museo y Escuela de Bellas Artes*, Buenos Aires [1906]. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

²⁴ “Academia Nacional de Bellas Artes. Insuficiencia del edificio”, *La Nación*, Buenos Aires, 14 de marzo de 1912, s/p. Carpeta de recortes, Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

²⁵ “Instrucción Pública. En la Academia de Bellas Artes. Situación insostenible”, *La Razón*, Buenos Aires, 15 de marzo de 1913, s/p. Carpeta de recortes, Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

Espacios de trabajo. Los talleres de artistas en el Bon Marché

El Museo Nacional de Bellas Artes se instaló en el primer piso del Bon Marché en 1895. Sabemos que, tanto en esta planta como en la segunda, convivían varias instituciones.¹ De hecho, en las páginas de este catálogo, se ahonda en esa convivencia. Pondremos el foco ahora en el tercer piso, donde de manera paulatina se fueron instalando los artistas. No fueron solo argentinos, sino también extranjeros, quienes ocuparon aquellos espacios, sus futuros talleres. El caso de los escultores es particular, porque ellos tomaron además parte del subsuelo, sobre todo el español Torcuato Tasso y el italiano Víctor de Pol, quienes tenían una importante producción y eran requeridos para obras de gran porte.

En una primera aproximación al tema de los talleres en el edificio, nos referiremos a estos lugares como espacios de trabajo, para poner en valor la información hallada y determinar la importancia de esos ámbitos vinculados al desarrollo del arte en el país. Fue allí donde los artistas produjeron y ejecutaron sus mejores obras. El taller entonces era el lugar apto y necesario para la creación, donde transcurría la cotidianeidad. El taller permitía un trabajo metódico, lo que daba pie a las investigaciones plásticas. Para avanzar en este estudio, contamos solo con algunos datos registrados en la prensa, referencias imprecisas, conclusiones sacadas a partir de datos cruzados, pero que permiten comenzar

a delinear aquellas estancias en el edificio de la calle Florida, en el período abordado en esta exposición.

Estos *ateliers* lograron salvar la carencia de espacios adecuados para que los artistas pudiesen mostrar su producción y trabajar. Podemos recordar un antecedente interesante: en 1888, tres argentinos y un español que habían estudiado en la ciudad de Florencia, Lucio Correa Morales, Francisco Cafferata, Ángel Della Valle y José Bouchet solicitaron en forma conjunta un terreno en el jardín municipal —llamado el “criadero de plantas”— para construir un edificio que funcionase como taller y lugar de enseñanza. Sin embargo, a pesar de existir una disposición municipal del Concejo Deliberante que lo autorizaba, por motivos que desconocemos, el proyecto no se concretó.²

Ahora bien, la iniciativa de los talleres en el Bon Marché buscaba también crear una red de vínculos y alianzas, y armar un espacio para el intercambio y la exhibición de obras. Formaban parte de la red de circulación de profesores, artistas, escritores, que se entremezclaban con futuros compradores y colegas. Se sucedían los encargos, los intercambios, los momentos de tristeza y las alegrías. Probablemente había una búsqueda de practicidad, todo estaba a la mano: el lugar para pintar o esculpir, las prácticas para la enseñanza, incluso el espacio para conservar obras, o simplemente para estudiar y vivir. Una vida

en comunidad y de convivencia tendría una atracción especial para los jóvenes; instalar sus talleres en el Bon Marché implicaba un sentido de pertenencia, así como también ser parte del lugar donde se desarrollaban las instituciones en pos de la formación y posterior profesionalización de los artistas.

Su llegada al edificio de la calle Florida era asimilada por el cronista de *El Tiempo* a una “invasión del arte”,³ una victoria sobre lo comercial, pues habían sido los artistas quienes “desplazaron” la función originaria de ese edificio. De este modo, la metáfora ayuda a definir la instalación de pintores y escultores en estos espacios, aunque mucho tiempo antes el Bon Marché había dejado de pretender ser la gran galería comercial de la ciudad. La prensa escrita fue una intermediaria válida y activa a la hora de informar al lector sobre las acciones de aquellos artífices. Así, los talleres estaban abiertos a los periodistas, quienes describían o mencionaban las obras que se estaban realizando y los proyectos futuros de sus autores. Se nombraban, y a veces se mostraban, las obras en proceso o terminadas, los yesos, las maquetas. El espacio que contenía y que nucleaba toda esta actividad era el taller.

Probablemente las estancias fueron de duración variada, pero se hace complejo saberlo con exactitud. Algunos trabajaron allí por un tiempo, hasta que organizaron definitivamente sus *ateliers* en sus propias casas, o hasta que encontraron un sitio más acorde con sus pretensiones.⁴ En cambio, otros estuvieron en estos *ateliers* varios años.

Entonces, los artistas fueron ocupando el tercer piso del edificio, y, como mencionamos, el caso de los escultores es particular, porque trabajaban también en los subsuelos para facilitar la llegada y salida de materias primas y piezas escultóricas de diversas dimensiones. Algunos, incluso, alquilaban más de un espacio. De Pol, por ejemplo, tenía taller en el subsuelo y en otra dependencia de la tercera planta.⁵

Ahora bien, los talleres del tercer piso eran llamados por Eduardo Schiaffino “bohardillas”,⁶ espacios bien iluminados que contaban con puertas altas. Había artistas que hasta daban clases allí. Los primeros en instalarse fueron los pintores que marcaron el camino: los que guiaron la organización de instituciones, aquellos que habían fundado la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1876,⁷ participaban del Ateneo, impulsaban las exhibiciones y estaban involucrados en el proyecto del museo. También aquellos que habían triunfado en las exposiciones del exterior, los que tenían en su haber las obras que se convertirían en paradigmáticas del arte argentino. Abrieron sus estudios, primero, Ernesto de la Cárcova y Eduardo Schiaffino, a los que se sumó Eduardo Sívori:

Se nos asegura que varios pintores, el Sr. Sivori entre otros, tienen la intención de poner allí sus estudios. En la oficina del Sr. Schiaffino, al lado del futuro museo, hemos notado ayer la presencia de un caballete. Es verdad que estaba viudo de toda tela. Este pobre Schiaffino está tan ocupado!

No parece nada y significa mucho que ese edificio por acabar, mitad palacio y mitad ruina, sea invadido de este modo por los artistas.⁸

Para julio de 1895, Schiaffino y De la Cárcova ya estaban ubicados en sus respectivos talleres en el edificio, incluso días antes de que se fundase el Museo Nacional de Bellas Artes.⁹ Cabe aclarar que el director de la institución también tuvo su vivienda en el Bon Marché entre 1902 y 1906, por la cual pagaba un alquiler,¹⁰ y desde 1906 hasta 1909, contó con la autorización y solvento del gobierno nacional, que se hacía cargo de esos gastos.¹¹ En su taller Schiaffino tenía retratos de su autoría de

³ Laertes, “El Ateneo de Buenos Aires. La transformación del Bon Marché. Un Hotel de Quatrez’ [sic] Arts. Cómo nace el buen gusto”, *El Tiempo*, Buenos Aires, 14 de septiembre de 1895, p. 2, c. 4-5.

⁴ Es el caso de Ángel Della Valle, que trabajaba en Luján 156. *Guía Kraft 2do. Trimestre de 1894*, Buenos Aires, G. Kraft, 1894, pp. 416 y 473. También véase Guiomar Pereyra de Urgell, *Ángel Della Valle*, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR), 1990, p. 23.

Lucio Correa Morales tuvo su taller en el barrio de Palermo. Solo asistía al Bon Marché a impartir sus clases. Se sabe que, en septiembre de 1898, pidió autorización para construir un “estudio de escultura” y habitación en la calle Darraqueira 2438, entre Güemes y Charcas. Documentación citada en Patricia V. Corsani, *Hacer esculturas. Proyectos, técnicas, materiales y realizaciones. Buenos Aires (1880-1904)*, op. cit., p. 134.

⁵ Hay que tener en cuenta que, dado el peso de los materiales, era difícil subir la materia prima y muchas obras hasta los pisos superiores. Da prueba de esto el caso de *La tierra y la luna*, de Auguste Rodin. La dimensión de la escultura y el peso del mármol impidieron que Schiaffino la trasladara al primer piso del Bon Marché para su exhibición. El director debió conformarse con mostrar una foto de la obra. Véase Patricia V. Corsani y Paola Melgarejo, “De París a Buenos Aires. Auguste Rodin, Eduardo Schiaffino y el Museo Nacional de Bellas Artes”, *Rodin. Centenario en Bellas Artes*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2018, pp. 38-49.

⁶ Carta de Eduardo Schiaffino a Juan Manuel Blanes, fechada: “Buenos Aires, 2 de marzo de 1896”. Legajo 1, Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación.

⁷ Promovida por Eduardo Sívori, se sumaron Eduardo Schiaffino, el francés Alfredo Paris, Alejandro Sívori, Julio Dormal, el italiano Giuseppe Aguyari, el español Juan Camaña y Carlos Gutiérrez. Su finalidad, que la convirtió en la primera agrupación con características modernas, era desarrollar ciertas prácticas para estimular la enseñanza de las bellas artes, organizar exposiciones, fundar una biblioteca especializada y trazar lazos con centros del exterior. A la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, le siguió la creación, en marzo de 1878, de la Escuela de Dibujo, Pintura, Escultura, Arquitectura y Artes Aplicadas, academia libre dirigida por el italiano Francesco Romero. Véase sobre el tema Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001. Dicha escuela pasó a la órbita del Estado nacional como Academia de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales en abril de 1905, sobre la base de un proyecto que Ernesto de la Cárcova presentó en 1900, en representación de la junta directiva de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. De la Cárcova se hizo cargo de la dirección de la escuela y Eduardo Sívori fue su vicedirector. Para profundizar en este tema, véase J. A. García Martínez, *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985, pp. 96-98.

⁸ Laertes, art. cit.

⁹ “Notas Artísticas. La Academia de Bellas Artes. Los estudios de Schiaffino y Cárcova. Colmena Artística. Un busto de Correa”, *La Nación*, Buenos Aires, 10 de julio de 1895, p. 6, c. 1-2.

¹⁰ Detalles de los sucesivos propietarios en Patricia V. Corsani y Paola Melgarejo, “El Museo Nacional de Bellas Artes en su primera sede: la Galería Florida (Bon Marché). Cronología 1895-1910”, en Ángel M. Navarro, *120 años de bellas artes. Obras fundacionales de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2016, pp. 161-181.

¹¹ En el carnet del servicio militar del Ejército Argentino de Schiaffino, figura como domicilio Florida 753; documento fechado: “Capital Federal, agosto 14 de 1902”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

Se conoce que, como director del museo, se le concedió la vivienda en el Bon Marché, a través del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, durante la gestión de Federico Pinedo. La autorización estaba confirmada por medio de una ley de 1906. En 1910, Schiaffino se defendió de las acusaciones de vivir allí sin estar autorizado. Carta de Eduardo Schiaffino al Dr. Ezequiel J. Ramos Mexía, fechada: “2 junio de 1910”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.



Mario Savattaro, “De mi guignol. Eduardo Schiaffino”. PBT, 6 de mayo de 1905. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

distintas personalidades del momento, como Aristóbulo del Valle, entre otros trabajos. Daba testimonio de esto un cronista, que escribió un listado a modo de “inventario”: “Vimos en el taller de Schiaffino [sic] otra cantidad de bellezas que nos demostraron acabadamente que el nombre de que goza el artista entre sus compatriotas, era merecido y justo”.¹²

El taller fue un ámbito para crear, mostrar y conservar las obras premiadas o expuestas previamente en Europa durante el

período de formación. Estas piezas se convertían en la carta de presentación del pintor o escultor que ocupaba el espacio. En el caso de Schiaffino, en la prensa se hacía referencia a las pinturas que enviaría al Salón del Ateneo: “tiene en el taller cuadros de un mérito notable. Entre otros se ve allí su obra maestra, la que ha obtenido en la sección internacional de la Exposición de París un diploma honorífico y una medalla de bronce [...] *Repos [Reposo]*, [...] además de un magnífico retrato del doctor Del Valle y de un estudio de mérito que está por concluir”.¹³

Ernesto de la Cárcova, por su parte, daba lecciones de noche en la academia y “de día hace lo mismo con un puñado de jóvenes que van á trabajar bajo su dirección en su taller, también del Bon Marché”,¹⁴ confirma *La Nación*. En diciembre de 1895, una fotografía publicada en una revista lo mostraba posando con su pintura *Sin pan y sin trabajo*, una obra iniciada en Europa.¹⁵ Para ese entonces el artista ya disponía de un *atelier* en el edificio de la calle Florida.

Asimismo la prensa mencionaba a un tercer artista, Sívori, quien tenía la intención de trasladar allí su estudio, ubicado en Cangallo 2509.¹⁶ Finalmente se instaló en Florida 753, departamento 51, donde trabajó y dio clases en su escuela “para señoritas”.¹⁷

Sívori también fue un transmisor de conocimientos. Al analizar las fotografías del artista y de Ángel Della Valle impartiendo lecciones a las alumnas en sus talleres, María Isabel Baldasarre refiere al modo en que ambos se presentaban como “autoridades artísticas”.¹⁸ Los cursos del natural



“Eduardo Sívori trabajando en su estudio sobre el retrato de Lucía Gasc Daireaux”, ca. 1904. Archivo Mario A. Canale, Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas. “En el estudio de Sívori”, en “El arte en Buenos Aires”, *La Ilustración Sud Americana*, año X, n° 240, diciembre 30 de 1902, p. 380. Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas. Anuncio del taller de Eduardo Sívori en el Bon Marché, *Athinae*, año II, n° 7, marzo de 1909. Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas.

¹² “Eduardo Schiaffino. Visita á su taller. Entre el libro y el pincel”, *El Diario*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1895, p. 2, c. 1-2.

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ “Notas Artísticas. La Academia de Bellas Artes. Los estudios de Schiaffino y Cárcova. Colmena Artística. Un busto de Correa”, art. cit.

¹⁵ “Nuestros pintores. Ernesto de la Cárcova”, *Revista Semanal Ilustrada*, Buenos Aires, 8 de diciembre de 1895, s/p. La fotografía del artista trabajando en su taller que ilustra este artículo se encuentra reproducida en María Isabel Baldasarre, “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 47-80. Baldasarre analiza las fotografías de los artistas en distintos ámbitos y actitudes desde el punto de vista de su representación en la prensa periódica.

¹⁶ Laura Malosetti Costa, *El más viejo de los jóvenes. Eduardo Sívori en la construcción de una modernidad crítica*, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR), 1999, p. 93.

¹⁷ La dirección Florida 753 corresponde al Pasaje Florida, es decir, a lo que Fernando Fusoni llama los “cruceiros de amplias aceras”, por los cuales se accedía al edificio. Fernando Fusoni, “Crónica de arte. El ‘Bon Marché’. Ayer y hoy. Víctor de Pol. Monumento del Dr. Aneiros. Maqueta del monumento Burmeister”, *El Tiempo*, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1896, s/p. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁸ “Nuestros pintores. Ernesto de la Cárcova”, *Revista Semanal Ilustrada*, Buenos Aires, 8 de diciembre de 1895, s/p. Véase la fotografía de p. XXXX, reproducida en María Isabel Baldasarre, *op. cit.*

(dibujo y pintura), y de dibujos de yesos y pintura de naturaleza muerta, anunciados por Sívori, correspondían a dos instancias de la enseñanza artística, que si bien se encuadraba en la enseñanza privada, tenía un paralelo con la de la academia. La figura de la *Venus de Milo* que se observa sobre el fondo de la foto publicada en *La Ilustración Sud Americana*¹⁹ indica el estudio de los modelos de la antigüedad como parte de la formación de los artistas, quienes los estudiaban en las clases prácticas por medio de la observación minuciosa de las copias de yeso, y haciendo bocetos y dibujos, además del estudio con modelo vivo.

La muerte de Ángel Della Valle en el Bon Marché

El pintor Ángel Della Valle había establecido su taller en la calle Luján 156, hasta que, en 1898, alquiló un “local” en el Bon Marché.²³ Había trabajado también como docente en la academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes del segundo piso, y daba clases en su *atelier* del tercero. Había pintado *El taller*, un cuadro que mostraba un rincón de su estudio — hoy, en una colección privada—, donde incluyó *La vuelta del malón*²⁴ y, a un costado, un bastidor con la figura de un caballo encabritado. Esta pintura presenta la soledad de su estudio. Es una obra autorreferencial que, de alguna manera, se transforma en un presagio del momento de la tragedia, acaecida en ese mismo sitio del taller. Su muerte, imprevista, ocurrida en la tarde del 16 de julio de 1903 mientras esperaba su

Indudablemente el Bon Marché también era un lugar querido por artistas extranjeros que se radicaban en la ciudad para establecer allí sus lugares de trabajo. Prueba de ello es el caso del pintor italiano Francesco Parisi, quien había desembarcado en Buenos Aires en marzo de 1889²⁰ y alquilaba un taller. Probablemente por estar casado, su vivienda se encontraba fuera del edificio, en Florida 568. En el Bon Marché se “concentraba la mayoría de los artistas”²¹ y, en especial, alrededor de los talleres de pintores y de escultores, según recuerda Luis Falcini. Por las memorias de este escultor, sabemos que los *ateliers* llegaron hasta la calle Viamonte, como el “pequeño taller”²² que puso en marcha el pintor Walter de Navazio.

horario de clase, quedó enlazada a los momentos más tristes de la historia del Bon Marché. La calma del lecho del último suspiro que se observa en la fotografía de *Caras y Caretas* se contraponen al grupo embaecido de *La vuelta del malón*, quizás su obra más querida y que lo identifica.²⁵ La imagen muestra la ausencia del artista —de 51 años—, quien permanece en la memoria a través de su trabajo. La pintura, que aparece colgada sobre un sillón, aún estaba en su poder, porque no había tenido comprador en los Estados Unidos cuando Pedro Lagleize la llevó para presentarla en la Exposición Colombina, en 1893, con esa intención. *La vuelta del malón*²⁶ ingresó al museo luego de su muerte, cuando Schiaffino la solicitó a la familia de Della Valle.²⁷



“Della Valle en su taller”. Fotografía publicada en Guiomar Pereyra de Urgell, *Ángel Della Valle*, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR), 1990, p. 24. “Necrología. El pintor Della Valle”, *Caras y Caretas*, año VI, n° 251, 25 de julio de 1903, s/p.

¹⁹ “El arte en Buenos Aires”, *La Ilustración Sud Americana*, año X, n° 240, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1902, pp. 380-381.

²⁰ Procedente de Burdeos, el pintor Francesco Parisi llegó el 20 de marzo de 1889, con 31 años de edad y casado. Base CEMLA, Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos, Buenos Aires. Disponible en: <https://cemla.com/>

²¹ Luis Falcini, *Itinerario de una vocación. Periplo por tierras y hombres*, Buenos Aires, Losada, 1975, pp. 30-31.

²² *Ibíd.*, pp. 25, 30-31.

²³ Guiomar Pereyra de Urgell, *op. cit.*, p. 23.

²⁴ *El taller*, ca. 1900, óleo sobre tabla, 40 x 26 cm. Obra reproducida en Pedro Orgambide, Sylvia Iparraguirre y Laura Malosetti Costa, *Pintura Argentina. Panorama del período 1810-2000. Generación del 80. Proyecto Cultura Arte para Todos, Serie Libros de Arte*, n° 4, Buenos Aires, Banco Velox, 2001, p. 10.

²⁵ “Necrológica. El pintor Della Valle”, *Caras y Caretas*, año VI, n° 251, Buenos Aires, 25 de julio de 1903, s/p.

²⁶ *La vuelta del malón*, 1892, óleo sobre tela, 186,5 x 292 cm. Inventario n° 6297. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

²⁷ Laura Malosetti Costa indica que la familia de Della Valle donó la pintura a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes “con el cargo de su venta al MNBA a fin de instituir un premio anual de pintura denominado ‘Ángel Della Valle’”. La adquisición se concretó en 1909. Laura Malosetti Costa, “Comentario sobre *La vuelta del malón*”, en línea. Disponible en: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297/>

Un “semillero” de escultores

Los talleres de los escultores no solo fueron lugares donde se planificaban obras, sino también ámbitos donde se recibían las materias primas, y desde donde salían piezas concluidas y maquetas hacia los talleres del fundidor o hacia los del marmolista.²⁸ Victor de Pol llegó a Buenos Aires en 1887 contratado para trabajar en la obra escultórica de los edificios de La Plata, ciudad fundada en 1882 por Dardo Rocha. Su primer taller en el país funcionó en el Museo de Ciencias Naturales de la nueva ciudad. Vivió en la Argentina hasta 1890, fecha en la que retornó a Italia, para posteriormente regresar y radicarse definitivamente en Buenos Aires durante 1895. Al año siguiente, en septiembre de 1896, De Pol ya se encontraba trabajando en el Bon Marché. En este caso se conoce que una parte de su taller estaba en el subsuelo²⁹ y otra en el tercer piso. Hacia 1899 el estudio tenía la dirección de Córdoba 550, y además ocupaba los departamentos 79 y 80.³⁰ Trabajó allí hasta el final de su vida, en 1925. En ese momento fue su esposa, Asindila del Valle, quien se hizo cargo de dismantelar el taller.³¹ Toda la producción que De Pol realizó en Buenos Aires tuvo como epicentro el Bon Marché. Es probable que haya sido el único artista que permaneció allí más allá de la mudanza del museo en 1909, además de coincidir esta estancia con toda su carrera profesional.

Victor de Pol era uno de los “húspedes” del Bon Marché, escribía Fernando Fusoni en *El Tiempo* en 1896.³² El artículo se refiere al yeso homenaje al arzobispo León Federico Aneiros, que esperaba ser pasado al mármol, y a proyectos no concretados:

		
He visto en el estudio del escultor el boceto del monumento que se proyecta levantar al ilustre doctor Burmeister en el precioso campo de sus hazañas y triunfos, el Museo de Historia Natural. El sabio doctor está sentado junto á su mesa de trabajo en actitud de estudiosa meditación en la mano izquierda, abandonada sobre la pierna del mismo lado, tiene un mineral, la mano derecha descansa sobre la mesa. [...] Por tratarse de una simple maqueta destinada á dar, á la comisión encargada de la elección del monumento, una idea de lo que ésta deberá ser; no es posible formular un juicio acabado de la obra, que obra no puede		

llamarse aún, lo que es tan solo su idea, su concepción plástica elemental. Pero, al ver el boceto creado por el señor de Pol, se tiene la noción clara de una concepción nueva y original. De la ejecución definitiva del monumento responde la estatua del Dr. Aneiros, que da seguro testimonio de la habilidad del artista.³³

Esculturas conmemorativas como las del mausoleo del arzobispo Aneiros en la Catedral de Buenos Aires, el monumento a Fray Trejo y Sanabria para el patio de la Universidad de Córdoba, posteriormente la cuadríga para la fachada del Congreso Nacional y obras de menor porte aparecen en las publicaciones ilustradas. La documentación, su correspondencia y los presupuestos, o las mismas obras, comprueban la dirección del taller de De Pol: Córdoba 552. Un artículo que hace referencia a esta ubicación es de *Athinae*. El cronista se involucra con el escultor, a quien visita y acompaña en el recorrido por su taller mientras trabaja. Los testimonios permiten hacer un seguimiento de sus proyectos, desde la creación hasta la ejecución, tanto de los encargos privados como los de la obra pública. Especialmente en esta revista, solía publicitarse el taller de De Pol.

En el estudio del escultor se reunían algunos artistas italianos, además de escritores y hombres de leyes, como los pintores Francesco Parisi, Decoroso Bonifanti, Nazareno Orlandi, y los escultores Ettore Ximenes, Giovanni De Pari, Romolo Del Gobbo y Eugenio Maccagnani,³⁴ quien había llegado en 1904 a Buenos Aires para emplazar el monumento a Giuseppe Garibaldi.

El escultor Torcuato Tasso desembarcó en la Argentina, procedente de Barcelona, a finales de 1898.³⁵ Sabemos que al año siguiente ya estaba instalado en el edificio de la calle Florida.³⁶ Era un escultor de fama y con una vasta producción consagrada en Europa. De sólida formación, había estudiado en la Academia de la Llotja en Barcelona, en la de San Fernando en Madrid y en la Academia Española en Roma. En 1880, realizó un breve viaje a Montevideo, pero regresó a su país. En un segundo viaje al Río de la Plata, llegó a Buenos Aires. Luego de su paso por el Bon Marché, instaló su estudio en otro sitio. Es a fines de 1909 cuando el taller de Tasso aparece en un aviso con su nueva dirección: Perú 381.³⁷ Luego tuvo un *atelier* definitivo en su propia casa de la calle Gaona.


 “Con Víctor de Pol en su taller”, *Athinae*, año I, n° 4, diciembre de 1908, p. 20. “Un angolo dello studio dello scultore De Pol”, *Gli italiani nella Repubblica Argentina all'Esposizione di Torino 1911. Scultore Vittorio De Pol*, Buenos Aires, Stabilimento Grafico della Compañía General de Fósforos, s/d, p. 4. Correspondencia dirigida al taller en el Bon Marché de Victor de Pol, ca. 1906. Archivo Victor de Pol, Área de Documentación y Registro, Museo Nacional de Bellas Artes. “El escultor Tasso en el taller del Bon Marché”, agosto de 1899. Argentina, Archivo General de la Nación, Acervo Gráfico, Audiovisual y Sonoro, Departamento de Documentos Fotográficos. Repositorio Gráfico. Fotografía en papel, inventario 149980, c. 2165, s. 10.

Ahora bien, en el edificio de la calle Florida, el taller de Tasso estaba ubicado “casi enfrente” del de Victor de Pol.³⁸ Fue un lugar de sociabilidad, donde se reunían artistas, poetas y músicos,³⁹ espacio de trabajo y de enseñanza a la vez. Tasso seguía ligado a España, y realizaba obras para su país de origen y para el ámbito local. En el año 1900, una revista de Barcelona publicó un artículo en el que se describía el *atelier* del escultor, uno de los creadores españoles afincado en estas lejanas tierras: “fresco aún el barro, en su taller de Buenos Aires, la producción de Tasso constituye un catálogo extenso y variadísimo”,⁴⁰ presentaba el cronista. Y mencionaba el virtuosismo para trabajar todos los materiales y desarrollar todos los géneros: “Obras de estatuaria, motivos de ornamentación, grandes monumentos, el retrato y la figurita de género, la creación severa que eternizan el mármol y el bronce, y la nota sentida, humorística ó epigramática, presentada con toda sencillez en frágil terra-cotta [sic] [...]”.⁴¹

En definitiva, el taller era el testigo de su producción, que incluía obras conmemorativas y decorativas, placas, bustos: “Vimos también, en el taller de Tasso, la magnífica placa de bronce que le encomendó la Asociación Patriótica Española, para ser colocada en la tumba del eminente repúblico don Emilio Castelar, que se enviará á España de un momento á otro, [...]”.⁴²

El Bon Marché fue un auténtico “semillero de artistas”.⁴³ Tomás Alva Negri recuerda que en 1907, en su taller de este edificio, Antonio Sibellino modeló los zapatos del monumento a Esteban Echeverría.⁴⁴ Pero allí también estudiaron Hernán Cullen Ayerza, Alberto Lagos y Juan Carlos Oliva Navarro, entre otros. Tasso viajó a Europa en 1908. En ese momento Sibellino, y quizás otros de sus alumnos, pasaron al taller de Arturo Dresco, quien también estaba en el Bon Marché, en la planta baja, sobre Córdoba, y donde asistía a clases, por ejemplo, Pablo Curatella Manes. Interesante es ver la convivencia en esos talleres de los

consagrados y las jóvenes promesas, que se insertaba en esa red de lazos cercanos entre maestros y discípulos, ayudantes y colegas. Los nombres se entremezclan en el cálido recuerdo de Ricardo Gutiérrez:

		
El viejo edificio del Bon Marché abrigaba un ramillete de ilusiones juveniles. Era en tiempos pretéritos, cuando Walter de Navazio ponía su fe absoluta en aquel original artista llamado José Quaranta, Thibón de Libian escribía cartas a su novia en una caja de fósforos, y un núcleo de artistas y escritores, reuníase en el taller de Arturo Dresco, en la planta baja, sobre la calle Córdoba. Allí, Pablito Curatella trabajó el barro como primer oficio y Jorge Bermúdez, luchando desesperadamente, puso su vano empeño en pintar el retrato del doctor Guillermo Rojo, escultor de nobles dotes. ⁴⁵		

La instalación en los talleres del Bon Marché no parece haber sido un plan organizado, sino que dependía más bien de una decisión personal de los artistas de acuerdo con los presupuestos que manejaban. El proceso también parece haber sido fluctuante, pues no había un reglamento o proyecto que lo organizara.

Más allá de esto, tener un espacio de trabajo fue fundamental para los artistas, y también un auténtico problema para aquellos que no disponían de una propiedad, una casa o un lugar que pudieran transformar en *atelier*, o de los medios para alquilar un lugar más apropiado. Trabajar en un taller, en un ámbito para pensar, crear y proyectar, reafirmaba el carácter profesional de los artistas o de quienes aspiraban a serlo, además de enriquecer el ambiente cultural que se desarrollaba en Buenos Aires desde finales del siglo XIX.

		
PATRICIA V. CORSANI		

^[1] Un hito importante a nivel institucional y educativo fue la incorporación, en 1893, de la enseñanza de la escultura como materia en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, bajo la guía de Lucio Correa Morales. Se aspiraba a formar nuevas generaciones de escultores, y así se iniciaba un desarrollo profesional de la disciplina.

^[2] Según Fernando Fusoni, en el edificio había “triples sótanos”. Véase Fernando Fusoni, op. cit.

^[3] Se sabe que antes tuvo un taller en Lavalle 790. Lista de direcciones, s/f. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

^[4] Edgardo J. Rocca, Víctor de Pol: el escultor olvidado, Colección Grandes Italo-Argentinos, n° 12, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1992, p. 17. Véase también Adriana van Deurs y Marcelo G. Renard, La escultura italiana del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2001, p. 108.

^[5] Fernando Fusoni, op. cit.

^[6] Ibid.

^[7] Véase José Ignacio Weber, Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910). Tesis de Doctorado en Historia y Teoría de las Artes, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2016, pp. 251, 278. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/83049

^[8] Torcuato Tasso ingresó desde Barcelona al puerto de Buenos Aires el 20 de diciembre de 1898, registrado como agricultor, casado, de 41 años de edad. Base CEMLA, Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos, Buenos Aires. Disponible en: https://cemla.com/

^[9] “La placa en honor de Castelar”, Caras y Caretas, año II, n° 44, Buenos Aires, 5 de agosto de 1899, s/p.

^[10] “Guía de Athinae”, Athinae, año I, n° 15-16, noviembre y diciembre de 1909, p. 30.

En el despacho del director

El despacho de Eduardo Schiaffino en el Bon Marché fue un lugar de encuentros, charlas amenas y peritajes de piezas artísticas. Si bien esta oficina no estaba planificada cuando se fundó el Museo Nacional de Bellas Artes, ya existía hacia abril de 1896, meses antes de la inauguración.¹ Funcionaba como secretaría, pero también como depósito para guardar las obras de arte que, por falta de espacio, no podían exhibirse en las salas, en particular los grabados y dibujos, y las litografías.

Se ingresaba tanto por Florida 783 como por el Pasaje Florida, en el número 753, una calle interna del Bon Marché que cortaba en dos la manzana, entre Córdoba y Viamonte. Estaba en el primer piso, al que se accedía por escalera, en la misma planta que el museo, y era del tamaño de las salas de exhibición más grandes. Esta oficina tenía espacios diferenciados: un lugar para recibir visitas, con sillones de época, en el centro de la sala, y otro sector con un escritorio, a un lado de la ventana, bañado de luz natural.

En el sector de recibo, Schiaffino conversaba con sus ilustres visitantes, escritores, coleccionistas y políticos, los personajes más importantes de la época. Ese lugar estaba decorado con fotos y pinturas. En un marco triple se exhibían tres reproducciones de obras: un autorretrato atribuido a

Leonardo, otro de Rembrandt y un retrato hecho por Diego Velázquez. Además estaba reproducida *La primavera*, de Sandro Botticelli, y había varios afiches, como una publicidad del periódico milanés *Corriere della Sera*, de 1898, y almanaques. También eran parte de la decoración obras originales, sobre todo en papel: si no podían estar exhibidas en las salas, Schiaffino prefería colgarlas en su oficina, en vez de guardarlas en el depósito, para liberarlas de la humedad.

Una tarde de agosto de 1900, Schiaffino organizó una reunión con motivo de una futura Sala Pellegrini en el museo, a la que asistieron, entre otros, los pintores Ernesto de la Cárcova, Eduardo Sívori y Ángel Della Valle.² Unos meses después, el 5 de noviembre de 1900, recibió en este espacio al presidente de la Nación, Julio Argentino Roca, junto al general Bartolomé Mitre y a otras personalidades y artistas, con los que había recorrido la exposición de pintores brasileños del primer piso, realizada en las salas del Ateneo. También les había mostrado las salas del museo, y ya en la oficina los visitantes pudieron admirar una pintura de Décio Villares, *Confraternidad Brasileño-Argentina*, donación del presidente del Brasil, Manuel Ferraz de Campos Salles, al primer mandatario argentino, en ocasión de su visita a nuestro país.³ Roca, por su parte, había entregado el cuadro a Schiaffino con estas palabras: “Deseo a

¹ Cfr. “Museo de Bellas Artes. ¿Por qué no se abren sus puertas?”, *La Nación*, Sección Artes y Letras, Buenos Aires, 22 de abril de 1896, s/p.

² Carta de Eduardo Schiaffino a Ernesto de la Cárcova, fechada: “Buenos Aires. Agosto 18/1900”. Colección Ernesto de la Cárcova. Archivo Documental Academia Nacional de Bellas Artes.

³ “Ecos de la fiesta internacional. Visita presidencial. En el Ateneo y en el Museo de Bellas Artes”, *La Nación*, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1900, s/p; “El Presidente en el Ateneo. Visita al Museo de Bellas Artes. Gratas impresiones”, *La Tribuna*, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1900, s/p.



Eduardo Schiaffino, Eduardo Sívori y Ernesto de la Cárcova, en el despacho del director, ca. 1900. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes. Otra toma, los mismos protagonistas. Gentileza Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas.



mi vez regalar esta obra de arte al museo de pintura que usted tan dignamente dirige”.⁴ Los visitantes no pudieron “reprimir la manifestación de profunda admiración que les arrancara la belleza indiscutible de la obra”, que tiempo después fue exhibida en la sala 7.⁵

Por otro lado, en el despacho funcionaba la secretaría de la Comisión Nacional de Bellas Artes (con atención al público de 17 a 18), de la que Schiaffino fue director hasta 1907. Esta institución reglamentaba los concursos de arte dirigidos a los jóvenes que quisieran una pensión para estudiar en Europa, que otorgaba el Ministerio de Instrucción Pública, del que también dependía el museo. Los concursos se realizaban en las salas del Ateneo y de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (que tenían sede en el Bon Marché), pero la organización, que requería escribir cartas, llevar la contabilidad y recibir a colegas para dar forma al evento, era otra de las tareas que Schiaffino

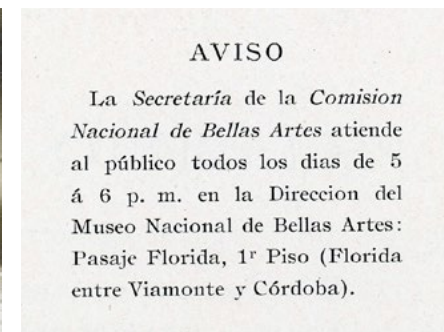
desarrollaba en este espacio. Algunos cuadros del despacho, con reproducciones de fotos publicadas en *Caras y Caretas*, recordaban el certamen de 1899: muestran a los aspirantes en la primera prueba, haciendo un dibujo de desnudo ante modelo vivo. Schiaffino, además, fue jurado de los Salones del Ateneo, y para organizar el de 1896 se reunió en su oficina con otros miembros; los ganadores de ese año retiraban también por este lugar sus premios.⁶

En el despacho Schiaffino tenía un caballete, en el que podía pintar sus propios cuadros o restaurar él mismo piezas de otros artistas adquiridas por el museo.⁷ El espacio también era propicio para realizar peritajes y atribuciones de las obras que le ofrecían. Cuando el museo recibía propuestas de donación, Schiaffino solía estudiar las piezas en su oficina, a veces con la colaboración de otros colegas. A modo de ejemplo, en 1900 llegó a su despacho el retrato de David Curtis



Sala 7, hacia 1906, con la pintura *Confraternidad Brasileño-Argentina* (1900), de Décio Villares. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes. Detalle del reglamento del llamado de 1899 para las becas europeas de la Comisión Nacional de Bellas Artes, con la dirección del despacho de Schiaffino.

Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes. Fotografía del concurso de pensionados de 1899 que estaba reproducida en uno de los cuadros de la oficina de Schiaffino. “El concurso de pensionados”, *Caras y Caretas*, año II, n° 60, 25 de noviembre de 1899, s/p. Hemeroteca Revistas, Biblioteca del Congreso de la Nación.



AVISO
La Secretaría de la Comisión Nacional de Bellas Artes atiende al público todos los días de 5 a 6 p. m. en la Dirección del Museo Nacional de Bellas Artes: Pasaje Florida, 1º Piso (Florida entre Viamonte y Córdoba).



⁴ “La Alegoría de Decio Villares. Donación del Presidente de la República al Museo Nacional de Bellas Artes”, *La Nación*, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1900, s/p.

⁵ “El Presidente en el Ateneo. Visita al Museo de Bellas Artes. Gratas impresiones”, art. cit.

⁶ Carta de Eduardo Schiaffino a Ernesto de la Cárcova, fechada: “Bs. Aires, noviembre 18/96”. Colección Ernesto de la Cárcova. Archivo Documental Academia Nacional de Bellas Artes; Carta de Eduardo Schiaffino a María O. de Soto y Calvo, fechada: “Junio 30/97”. Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación.

⁷ Laertes, “El Ateneo de Buenos Aires. La transformación del Bon Marché. Un Hotel de Quatrez” [sic] Arts. Cómo nace el buen gusto”, *El Tiempo*, Buenos Aires, 14 de septiembre de 1895, p. 2, c. 4-5.



Samuel Morse, *Retrato de David C. de Forest*, ca. 1823, óleo sobre tela, 87 x 64 cm. Inventario n° 2531. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.
Raymond Monvoisin, *Retrato de Juan Manuel de Rosas*, 1842, óleo sobre tela, 100 x 79,8 cm. Inventario n° 1913. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

de Forest, por entonces sin atribución. Para saber si era una obra de calidad, le quitó el enorme marco y la analizó, y así lo encontraron los artistas que fueron a visitarlo ese día (el pintor español Eliseo Meifrén y Eduardo Sívori): absorto en la pieza. Schiaffino aprovechó la ocasión para consultarles su parecer, y finalmente los tres coincidieron: parecía una obra de Goya, aunque, unos años después, esta atribución fue descartada.⁸

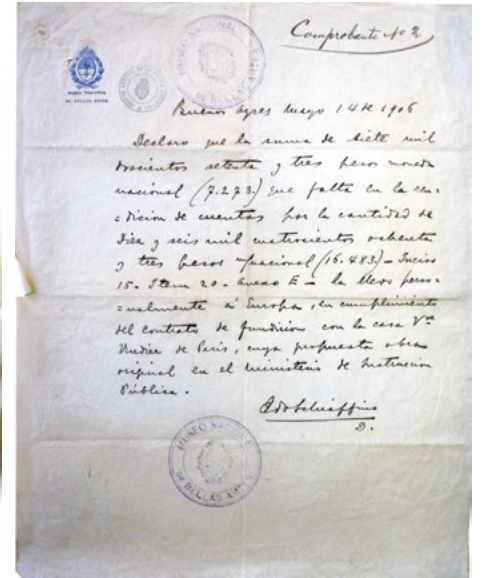
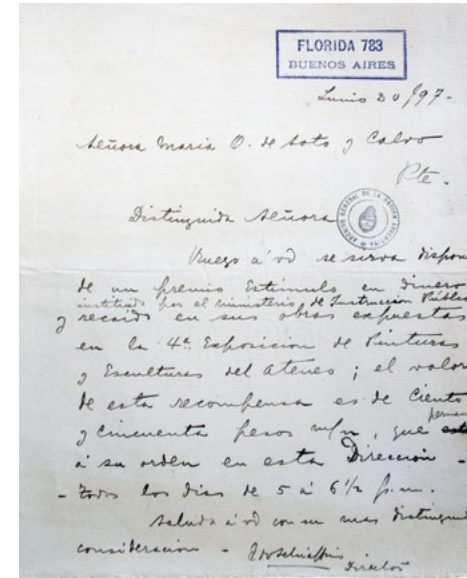
En 1904, con el director del museo ausente, organizando la Sección Argentina en la Exposición Universal de Saint Louis (Estados Unidos), el poeta Eugenio Díaz Romero, secretario y ahora a cargo de la institución, hizo pasar al despacho al Ministro de Instrucción Pública y al doctor Terry, presidente de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, que visitaban la exhibición del concurso para las becas a Europa que tenía lugar en la sala de grabados. Admiraron los libros comprados por Schiaffino que podían verse en su oficina, en particular la primera entrega de *Breviario Grimani*, una reproducción del códice flamenco del siglo XVII, que el museo adquirió en varios tomos a la casa Hoepli, de Milán, y que “les produjo un efecto sorprendente”, “la alabaron sin reservas”. Con el libro sobre el pintor James Whistler, de Théodore Duret, “la impresión no fue menos agradable”.⁹ Unos días después, a Díaz Romero le tocó recibir en el despacho al crítico de arte francés Paul Gallimard y al director interino Eduardo Sívori, con quienes recorrió el museo durante algunas horas.¹⁰

A la vuelta de su viaje, en 1905, Schiaffino continuó analizando cuadros en su despacho. Uno de los que había comprado en Francia, el *Retrato de Juan Manuel de Rosas*, de Raymond Monvoisin, estaba allí cuando José María Ramos

Mejía llegó a visitarlo. Luego de examinarlo, el escritor agregó una nota sobre el cuadro en su libro *Rosas y su tiempo*, que estaba en prensa: “Es el que realiza mejor el concepto popular respecto del tirano”.¹¹ Tiempo después, Schiaffino adquirió un ejemplar de esa publicación para el museo.

Por otra parte, en el sector de la oficina que se encontraba al lado de la ventana y con luz natural, estaba el escritorio, con una gran lámpara colgante. Allí, Schiaffino se reunía con pintores y literatos. Sobre la mesa solía estar la colección de fotografías en papel del museo (casi todas las obras habían sido registradas), y otras reproducciones colgaban en las paredes, de modo que el director pudiera tenerlas a mano para estudiarlas.

El escritorio era a la vez un lugar para la burocracia que requería el manejo de un museo de arte: aquí, Schiaffino realizaba pacientemente la contabilidad en libros copiadores que guardaba en una caja de hierro (junto con las pólizas de las obras). Además, durante los primeros años como director, no tuvo empleados a cargo, por lo que redactaba todo tipo de documentación él mismo, de puño y letra, y continuó haciéndolo después de 1903, aunque ya contaba con un secretario. En su escritorio escribió cartas manuscritas (siempre con copia, también a mano) a políticos, coleccionistas y artistas, solicitudes de presupuestos, invitaciones, notas periodísticas y balances contables. Además, esta zona era apropiada para la lectura. En el despacho había una gran biblioteca, con cientos de libros, folletos y catálogos, gran parte comprados en sus viajes de adquisiciones a Europa y los Estados Unidos. La biblioteca había sido clasificada por Díaz Romero en 1904,



Cartas y balances que llevó adelante Schiaffino en su escritorio, una tarea cotidiana. Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación.



Schiaffino, frente a su escritorio, enseñando catálogos a colegas y amigos, entre ellos, Eduardo Sívori y Carlos Zuberbühler. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

en cartelas dentro de un fichero de cedro.¹² Los volúmenes demostraban la erudición del director: desde *Don Quijote de la Mancha*, ilustrado por Gustave Doré, hasta monografías de artistas (como Diego Velázquez, Rembrandt van Rijn, Auguste Rodin, Leonardo da Vinci), títulos sobre arte escritos por León Tolstói, Giorgio Vasari, Manuel Bartolomé Cossío, Judith Cladel o Hippolyte Taine, números varios de la *Gazette des Beaux-Arts*, y catálogos de los principales museos del mundo, la mayoría en francés.¹³

El despacho fue un lugar habitual para Schiaffino, donde recibió a destacados personajes de la época, algunos de ellos sus amigos, y donde transcurrió una parte de su vida. Los cientos —quizás miles— de anotaciones que hizo sobre hojas de papel de diferente calidad conforman hoy un gran archivo documental que se caracteriza por su letra manuscrita, una caligrafía que se volvió familiar para quienes investigan su legado.

PAOLA MELGAREJO

⁸ Eduardo Schiaffino, *Goya y Samuel Morse, La Fronda*, Buenos Aires, 3 y 4 de junio de 1934. Borrador, pp. 2-4. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁹ Carta de Eugenio Díaz Romero a Eduardo Sívori, fechada: “19 de Agosto de 1904”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁰ Carta de Eugenio Díaz Romero a Eduardo Schiaffino, fechada: “Buenos Aires, 23 de Julio de 1904”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹¹ Eduardo Schiaffino, *Recodos en el sendero*, París, El Elefante Blanco, 1999, p. 107.

¹² Carta de Eugenio Díaz Romero a Eduardo Sívori, fechada: “19 de Agosto de 1904”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹³ Cfr. Patricia V. Corsani, “La compra del Cristo en la cruz, de Francisco Pacheco”, en María Florencia Galesio (cur.), *El Greco y la pintura de lo imposible. 400 años después*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, p. 59, y Patricia V. Corsani y Paola Melgarejo, “De París a Buenos Aires. Auguste Rodin, Eduardo Schiaffino y el Museo Nacional de Bellas Artes”, *Rodin. Centenario en Bellas Artes*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2018, pp. 38-49.

La calle Florida en la época del museo

Todo pasaba a lo largo de diez cuadras, sobre Florida, entre la avenida Rivadavia y la Plaza General San Martín, en Retiro: manifestaciones artísticas, venta de mercadería, eventos deportivos, procesiones religiosas, festividades y reuniones sociales, y marchas políticas.¹

Durante los años en que el Museo Nacional de Bellas Artes funcionó en el edificio del Bon Marché, entre 1896 y 1909, Florida fue el centro de la sociabilidad porteña. Parte central del proyecto de modernización urbana de fin de siglo, esta calle era una zona de distinción, con sus palacios y sus *petit hotels*. Parecía no faltarle nada: negocios de ramos generales, galerías de arte, grandes tiendas, mansiones de lujo, y lugares para el esparcimiento y el baile. Y sin embargo, tal vez por su alta visibilidad y por la opulencia que representaba, también fue centro de los conflictos sociales, en un período de crisis económica, emergencia de huelgas obreras, y nacimiento de partidos políticos propios del siglo XX, como el radicalismo y el socialismo. No sin resistencias.

Florida reflejó su tiempo. Si bien albergó a la clase alta de la sociedad, también se hizo eco del cuestionamiento a su propia opulencia por parte de quienes quedaban al margen de aquella elegante vidriera social.



La calle Florida, en 1900. Argentina. Archivo General de la Nación. AGAS01. Acervo Gráfico, Audiovisual y Sonoro, Departamento de Documentos Fotográficos. Repositorio Gráfico. Fotografía en papel. 68. 74007.

Un mundo sofisticado: entre los negocios y las mansiones



La casa de telas Maison de Soieries, en Florida y Rivadavia, 1903. *Caras y Caretas*, año VI, n° 255, 22 de agosto de 1903, s/p. Hemeroteca. Publicaciones Periódicas Antiguas. Biblioteca Nacional. Una juguetería sobre la calle Florida, 1900. *Caras y Caretas*, año III, n° 117, 29 de diciembre de 1900, s/p. Hemeroteca Revistas, Biblioteca del Congreso de la Nación.

Ya desde finales del siglo XIX, a lo largo de Florida había tiendas de todos los rubros. En general, las construcciones tenían dos pisos y, en muchos casos, la planta baja se utilizaba para instalar locales a la calle, con pintorescos toldos. Era una zona ideal para mirar vidrieras, y los que paseaban por ahí lo hacían vestidos con sus mejores galas. Podían adquirir fonógrafos en lo de Cassels, sombreros en Sommer o en Manchester, y relojes en la casa Escanay; para comprar anteojos había que ir a la óptica Lutz y Schulz, y por un boleto de lotería a la casa Vaccaro. También se brindaban servicios de peluquería y pedicura, y en los altos atendían los profesionales: médicos, odontólogos, profesores de idiomas y abogados.

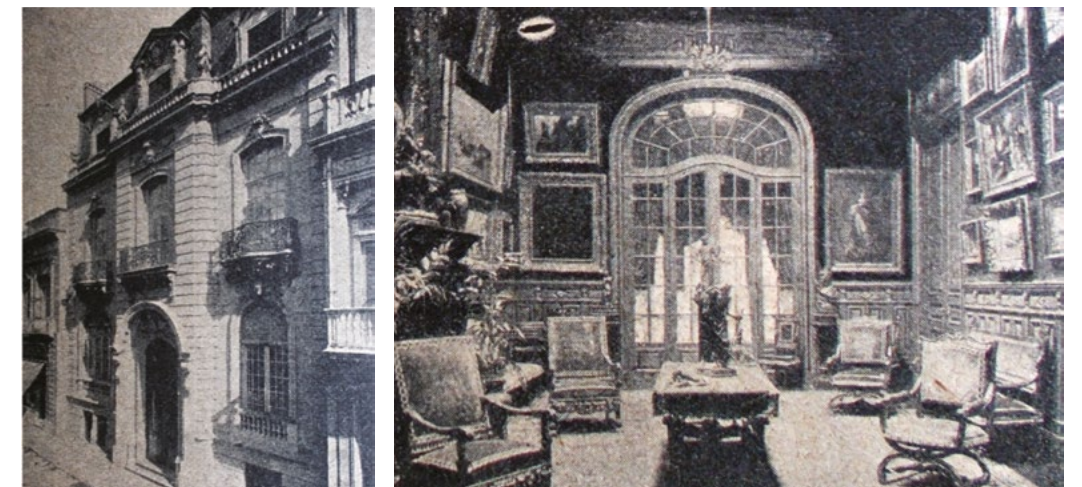
Por otra parte, había bares y locales de comida, como la Rotisserie Sportsman, para comer en el lugar o comprar y llevar a la oficina, y la Rotisserie Charpentier, en Florida y Cuyo (actual Sarmiento), donde un chef parisino preparaba platos de cocina francesa. A la noche, se podía reservar en la Maison Georges Mercer, en Florida 316, que tenía una bodega de vino. Para tomar café se recomendaba el Café Autoclub, ubicado en el 702 de esta calle.

Las grandes tiendas de Florida ya existían en esta época. Gath & Chaves estaba en una importante esquina, entre

Florida y Piedad (actual Bartolomé Mitre). Vendía todo tipo de artículos para el hogar, y también trajes a medida, sombreros, calzados, corsés y artículos para niños. Era la tienda más conocida de la ciudad, tenía 485 empleados, elaboraba sus propios productos e importaba otros desde París y Nueva York. Sus liquidaciones de fin de temporada eran famosas. Para 1909, Gath & Chaves contaba con otras tres sucursales, y ese año abrió una cuarta, El Palacio de los Niños, en la esquina de Florida y Cangallo (actual Perón), dedicada exclusivamente a rubros para chicos.

Pero Florida no era solo un lugar de tiendas: también había palacios particulares muy lujosos. Algunas viviendas estaban en el primer piso, y podían tener incluso lugares para un viñedo, como el que existía en los altos de Florida 165, propiedad de Estanislao Frías. La casa del señor Juan G. Peña demuestra lo suntuosas que eran estas mansiones. Construida por el arquitecto Julio Dormal, sus salones estaban decorados con muebles de estilo Luis XIV. Era una pequeña Versailles, con obras de arte atribuidas a Anton van Dyck, Salvador Sánchez Barbudo y Bartolomé Murillo, y pinturas del argentino Eduardo Sívori. Además, contaba con un jardín lleno de árboles y flores de diferentes variedades.

La casa del señor Peña, con suntuosos salones de arte y jardines. Puertas adentro, un pequeño Versailles. *Caras y Caretas*, año VI, n° 252, 1 de agosto de 1903, s/p. Hemeroteca. Publicaciones Periódicas Antiguas. Biblioteca Nacional.



¹ Esta investigación fue realizada a partir del relevamiento de revistas *Caras y Caretas*, publicadas entre 1898 y 1909. Material consultado en: <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm?q=parent:0004080157&lang=es>

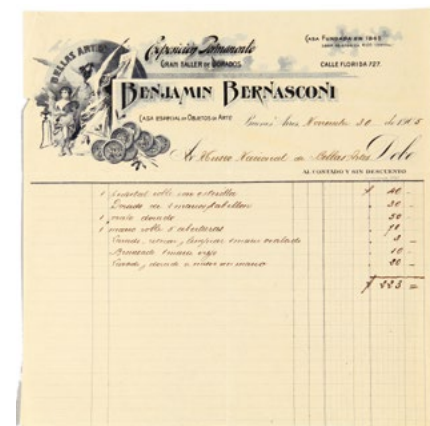
Entre las artes y las letras

Durante el período estudiado, las luminosas vidrieras de los locales de Florida, generalmente sin cortinas, exhibían algunas obras de arte. Además, negocios tipo bazar vendían objetos artísticos de toda clase, incluyendo piezas de arte, algunas de dudosa atribución. Esta modalidad de exhibición se remontaba a fines del siglo XIX, cuando no existían ni museos ni galerías, y las tiendas de diversos ramos (como la Casa Burgos, sobre la calle Florida) decoraban sus escaparates con cuadros.² Ahora, otros negocios tomaban el relevo, como la casa de remate de muebles y pinturas, en Florida 777, dentro del Bon Marché, o la Casa Amarilla, en la intersección con Cangallo, que vendía reproducciones de grandes maestros, además de mobiliario y máquinas de escribir. Aprovechando la cercanía del museo y la escuela de arte del Bon Marché, la Casa José Agüero, en el número 690, vendía artículos para dibujar y pintar, y Benjamín Bernasconi e Hijos, en Florida 727, marcos para pinturas y pedestales de esculturas. Era donde Eduardo Schiaffino llevaba las piezas del museo a enmarcar, y lo mismo hacía el pintor Ángel Della Valle con sus propias obras.

La calle Florida también vio aparecer un mercado de arte profesional, que crecía junto con el museo. En Florida 753, en el Bon Marché, funcionaba el Gabinete de Estampas, dirigido por Carlos Savelli, quien estaba en contacto directo con Schiaffino y le ofrecía obras a la venta.³ Además, editaba libros con ilustraciones artísticas, con algunas imágenes del museo, como *La Argentina Monumental en la Exposición de París de 1900*, y otros catálogos, que el director también compraba. Para adquirir publicaciones, Schiaffino recorría las librerías de esta calle, que eran muy completas y disponían de ediciones

en otros idiomas. En Espiasso, en el número 16, conseguía revistas de arte especializadas, por suscripción, además de libros, reproducciones de obras y catálogos de exposiciones europeas contemporáneas, la mayoría en francés. En la Librería de los hermanos Arnoldo y Balder Moën, en Florida 323, adquirió monografías (de Rubens y Rembrandt, por ejemplo), e incluso, sin salir de la cuadra, en la Imprenta Elzeviriana, que ocupaba el subsuelo de un edificio en Florida 701, seleccionó libros. Allí se imprimían, además, publicaciones con las actividades del Bon Marché, como el catálogo de 1898 de la Exposición Nacional organizada por el Ateneo y el Reglamento del Concurso a Europa de la Comisión Nacional de Bellas Artes, de 1899. La famosa Librería Europea, en Florida 178, también importaba publicaciones para la venta.

Pero no todo marchaba bien en Florida: también estaban las galerías que cerraban sus puertas a poco de abrir. Esto fue lo que ocurrió con el espacio de Arte Moderno, en Florida 325, que solo estuvo activo en 1900, y con el Salón Florida, al 146 de esta calle, que mostró por una corta etapa carteles artísticos. En un local de Florida 632, Alejandro Zorzi presentó en mayo de 1898 la *Exposición Latina de Bellas Artes*, con 175 obras italianas y españolas de “segunda fila”. Según informaban los diarios, la colección “no cautiva”.⁴ El 13 de junio, Zorzi escribió una carta a Eduardo Schiaffino en la que le comunicaba que cerraría la exposición y lo invitaba a pasar por el salón para adquirir algunas piezas. Schiaffino fue a ver las obras, pero después rechazó la propuesta, “pues tenemos en perspectiva ocasiones mucho más ventajosas que las que Ud. puede ofrecernos”, le dijo.⁵



Compras de Schiaffino en la casa de arte Bernasconi. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes. Adquisiciones en el local de Carlos Savelli: *La Argentina Monumental en la Exposición de París de 1900*, y libros y revistas de arte en francés. Legajo 13, Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación.

² Cfr. Roberto Amigo Cerisola, “El resplandor de la cultura del bazar”, *Il Jornadas. Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996, pp. 139-148.

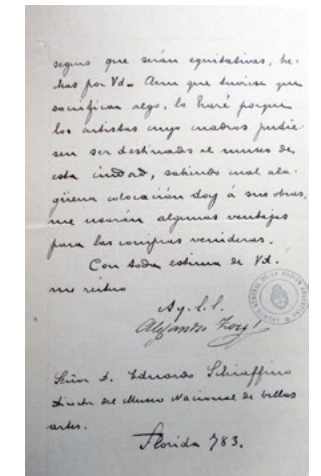
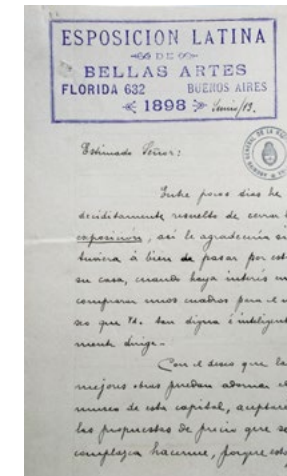
³ Corresponde a un intercambio de cartas entre Eduardo Schiaffino, Carlos Savelli y el ministro de Instrucción Pública, Osvaldo Magnasco, entre el 14 de mayo de 1898 y el 6 de noviembre de 1901. Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación. Cfr. María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006, p. 138.

⁴ “Notas artísticas. Exposición Latina de Bellas Artes”, *La Ilustración Sud-Americana. Periódico ilustrado de las Repúblicas Sud-Americanas*, Buenos Aires, año VI, n° 131, 1 de junio de 1898, p. 208.

⁵ Carta de Eduardo Schiaffino a Alejandro Zorzi, fechada: “Junio 15/98”. Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación.

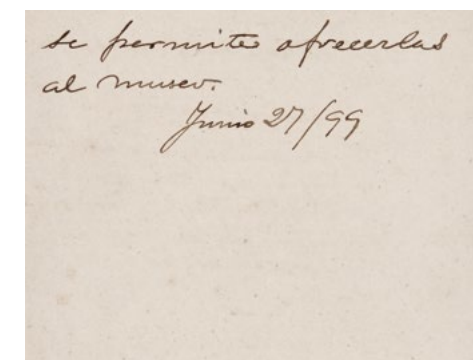
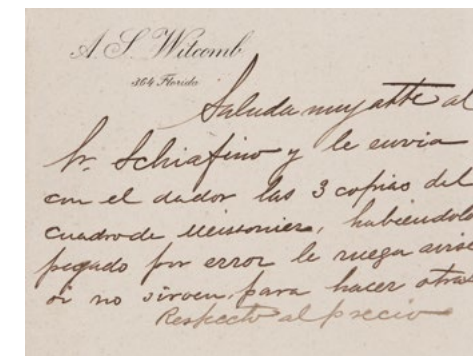


Gabinete de Estampas de Carlos Savelli, en el Bon Marché. *La Argentina Monumental en la Exposición de París de 1900*, Buenos Aires, Peuser, 1900. Biblioteca, Museo Nacional de Bellas Artes. Carta de Alejandro Zorzi a Eduardo Schiaffino, del 13 de junio de 1898, con ofrecimiento de obras a la venta. Legajo 3325, Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación.



Algunos espacios importantes de fin de siglo, como Pedro Noceti y Cía., que funcionaba en Florida 146 (donde Schiaffino compró en el remate la colección Lamas-Lavega, en 1896), fueron reemplazados en la primera década del siglo XX. El Salón Costa, el Salón Castillo y la Galería Witcomb se destacaron sobre la transitada calle, y permitieron un consumo de arte más especializado, con menos circulación de obras falsas y mal atribuidas.⁶ En el Salón Castillo fue frecuente la

compra de pinturas y esculturas para el museo. Por ejemplo, en la *Exposición de Artistas Argentinos* de 1902, se adquirieron siete. Sin embargo, esta galería no parecía ser un lugar adecuado para exhibir arte, y los diarios la cuestionaban: “es apenas un corredor angosto y de escasa luz, que si bien puede bastar para las modestas exigencias de la fotografía, no satisface, de seguro, a las que se deben tener en cuenta para exponer obras de arte”. No era motivo suficiente “el hecho de



Nota dirigida a Eduardo Schiaffino desde Witcomb, galería con la que el museo mantenía intercambios continuos, 27 de junio de 1899. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes. Avisos publicitarios de Fotografía Witcomb en su dirección más antigua, Florida 208, luego Florida 364. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/witcomb-primer-fotografo-sociedad-portena-nid2284728/>

⁶ El Salón Costa funcionó en Florida 163, y el Salón Castillo, en Florida 356. En la misma cuadra, al 364, estaba la galería Witcomb desde 1878, y la casa de fotografía de Samuel Boot quedaba en Florida 134.

encontrarse en la calle Florida” para “tolerar las desventajas que son inherentes a ese local”.⁷

En Witcomb, en Florida 364, donde se instaló por un período el espacio de exhibición de arte moderno de José Artal (desde 1897 hasta su mudanza a Viamonte 549), Schiaffino solía comprar obras, pero también el ministro de Instrucción Pública, Juan R. Fernández (entre 1902 y 1904), eligió para el museo en esa galería *Panorama de Ascochinga*, de Augusto Ballerini, y *En plena naturaleza*, de Martín Malharro, a pedido del presidente Julio Argentino Roca.⁸

Por su parte, en Florida 122, el Salón Costa presentó grandes exposiciones, como las de Fernando Fader de 1905 y 1906; a esta última asistió el presidente de la República, José Figueroa Alcorta. Allí, además, exponían habitualmente las alumnas de Eduardo Sívori, quien les daba clases en su taller ubicado en los altos del Bon Marché.



Exposición de las alumnas de Eduardo Sívori en el Salón Castillo. *Caras y Caretas*, año VIII, n° 343, 29 de abril de 1905, s/p. Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas.

Viajar por Florida

En la época del Bon Marché, convivían en la calle los carruajes a caballo, los modernos automóviles a motor y los tranvías eléctricos. Los accidentes de tránsito y las congestiones eran moneda corriente. El primer incidente de la ciudad, producto de los nuevos automóviles, fue en el cruce de Florida y Paraguay, cuando el coche del señor Causele atropelló a un niño de seis años, en abril de 1903. Este episodio debería haber advertido el problema de tráfico que se avecinaba.

Aunque el automóvil a motor se estaba haciendo de uso general, mucha gente elegía viajar en los novedosos tranvías eléctricos, uno de los cuales pasaba por Florida y Cangallo, mientras que otro lo hacía por el cruce con Bartolomé Mitre. En su primera etapa estos transportes provocaron numerosos accidentes al circular muy cerca de los peatones, arrastrar objetos a su paso o toparse con algún caballo.



Distintos transportes en la Calle Florida, s/f. Argentina. Archivo General de la Nación. WIT01. Galerías Witcomb SRL. (Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados). Álbumes muestrarios. Fotografía en papel. 337.378. El tránsito adquirió caracteres alarmantes en la esquina de Florida y Bartolomé Mitre, 1907. *Caras y Caretas*, año X, n° 450, 18 de mayo de 1907, s/p. Hemeroteca Revistas, Biblioteca del Congreso de la Nación.



Manifestaciones y desfiles, entre las flores y las pedradas



Procesión del Señor de los Milagros sobre la calle Florida, 1903. *Caras y Caretas*, año VI, n° 259, 19 de septiembre de 1903, s/p. Hemeroteca. Publicaciones Periódicas Antiguas. Biblioteca Nacional. La calle Florida y los preparativos para la visita del presidente de Brasil, Campos Salles, en 1900. *Caras y Caretas* año III, n° 109, 3 de noviembre de 1900, s/p. Hemeroteca. Publicaciones Periódicas Antiguas. Biblioteca Nacional. Adornos en la calle Florida, ca. 1900. Argentina. Archivo General de la Nación. WIT01. Galerías Witcomb SRL. (Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados). Álbumes muestrarios. Fotografía en papel. 214508.

Florida era, sobre todo, un lugar de sociabilidad. Por su cercanía a la Plaza de Mayo se sucedían manifestaciones, desfiles, marchas, presentaciones políticas y procesiones de santos. La calle no era peatonal, pero en esas ocasiones se limitaba el paso de los transportes.

El poder religioso y el político se desplegaron en esta vía. Obispos, sacerdotes, presidentes, senadores se mostraban ante una sociedad acaudalada que aplaudía desde los balcones. Las procesiones religiosas hacia la Catedral tenían un paso obligado por Florida. En 1899, una muchedumbre acompañó a los sacerdotes llegados de un Concilio en el Vaticano, rumbo a misa, en sus carruajes a caballo. Otras veces eran las imágenes religiosas las que partían desde la Catedral y hacían su recorrido por Florida, como ocurrió con el Señor de los Milagros en 1903: desde los balcones, las mujeres arrojaban flores.

La calle fue también un escenario para manifestar posiciones políticas. La llegada de visitantes ilustres implicaba caravanas por el centro, y Florida era un lugar infaltable. En 1899, después de un año y medio en Europa, regresaba al país el expresidente Carlos Pellegrini, con un gran recibimiento público. La gente ocupó toda la calle y saludó al político cuando salió al balcón del Jockey Club (en Florida 278), donde lo esperaba una importante recepción.

Durante su segunda presidencia, Julio Argentino Roca (1898-1904) eligió el espacio público para mostrarse, preparando las calles con mucha anticipación, como un gran escenario. En 1900, para el arribo del presidente de Brasil, Manuel Ferraz de Campos Salles, la ciudad fue decorada con lámparas con forma de globos de cristal, estatuas y adornos colgantes

de colores. Campos Salles y Roca recorrieron el centro. En Florida, multitudes arrojaron flores sobre el carruaje presidencial.

Las conmemoraciones del 25 de Mayo, con el presidente caminando hacia la Plaza de Mayo entre la gente, eran un verdadero festejo, y siempre incluían la calle Florida en su trayecto. Algo similar ocurría con el Tedeum del 9 de Julio: el presidente y el cuerpo diplomático pasaban por Florida rumbo a la Catedral, en cuyo frente se hacía el desfile militar. Las viviendas se adornaban con banderas, como la casa de Manuel Salas, que en 1902 tenía sus balcones cargados de insignias y de invitados, a quienes brindó una tertulia por la tarde, después de la celebración.

Durante su presidencia, Figueroa Alcorta (1906-1910) siguió la misma política pública, y en 1906, a la llegada de los restos del general Las Heras, muerto en Chile en 1866, organizó festejos conmemorativos que atravesaron la ciudad. La calle Florida estuvo presente, mientras la urna con los restos del militar libertador era trasladada hacia la Catedral Metropolitana.

La contracara de estas idílicas presentaciones oficiales fueron los conflictos en la calle. Universitarios, estudiantes, empleados de comercio y agrupaciones políticas hicieron suya la elegante Florida para oponerse al poder central. Fue el período de conformación de las asociaciones obreras, de los nuevos partidos políticos como la Unión Cívica Radical y el Partido Socialista, con levantamientos y revueltas contra la política de Roca, Miguel Juárez Celman, Pellegrini, Manuel Quintana y Figueroa Alcorta, quienes fueron cuestionados por el fraude electoral, la deuda externa y el poder centralizado de la oligarquía nacional.

⁷ “La Exposición de Artistas Argentinos. Predominio del Retrato”, *La Nación*, Buenos Aires, 1902, s/p. Colección Ernesto de la Cárcova, Archivo Documental Academia Nacional de Bellas Artes.

⁸ Carta de Julio A. Roca a Eduardo Schiaffino, Decreto n° 64, fechada: “Buenos Aires, 26 de abril de 1902”. Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación.



El balcón de la familia Salas, sobre la calle Florida, con los invitados que permanecieron luego del Tedeum del 9 de Julio, 1902. *Caras y Caretas*, año V, n° 197, 12 de julio de 1902, s/p. Hemeroteca Revistas, Biblioteca del Congreso de la Nación. La manifestación radical sobre la calle Florida, 1903. *Caras y Caretas*, año V, n° 252, 1 de agosto de 1903, s/p. Hemeroteca. Publicaciones Periódicas Antiguas. Biblioteca Nacional. Marcha e incidentes en Florida y Córdoba, frente al Bon Marché, 1903. *Caras y Caretas*, año VI, n° 269, 28 de noviembre de 1903, s/p. Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas.

En marzo de 1901, los estudiantes marcharon contra el nuevo plan de enseñanza, y rumbo a la Plaza de Mayo pasaron por Tucumán y Florida con consignas anarquistas, al grito de "¡Viva la enseñanza libertaria!". En julio, una nueva manifestación de universitarios apedreó y efectuó disparos contra la redacción del diario *El País*, sobre Florida 326, en oposición al senador Carlos Pellegrini y a los acuerdos por el pago de la deuda externa del gobierno de Roca, jornada que culminó con la declaración del estado de sitio.

En 1903 las agrupaciones políticas mostraron su descontento en la calle Florida, consecuencia de las convenciones

de los candidatos para las futuras elecciones. En julio se manifestaron los radicales y, en octubre, el Partido Popular hizo asambleas en el Bon Marché para rechazar la convención organizada por el candidato Manuel Quintana; hubo incidentes en la vía pública con la policía, e incluso disparos. Las protestas duraron varios días, e incluyeron nuevas pedradas sobre el frente de la redacción de *El País*. La fórmula republicana, proclamada en noviembre de 1903, en el Teatro Victoria, con José Evaristo Uriburu como candidato a presidente, mereció festejos y algunos incidentes en Florida y Córdoba, frente a las puertas del Bon Marché.

En 1904 fueron los empleados de comercio quienes salieron a la calle un domingo de enero para presionar por el descanso dominical. Por primera vez en mucho tiempo, las tiendas de la calle Florida cerraron sus puertas un domingo.

A lo largo de ese año, los conflictos fueron mayores, y para el mes de noviembre, tras varias asambleas, muchos de los negocios volvieron a permanecer cerrados por huelga de sus empleados.

Un lugar de esparcimiento

La calle también se caracterizó por dar lugar al tiempo de ocio, en general de una clase privilegiada, que incluía el placer por los bailes, las comidas benéficas y las actividades deportivas.

El Jardín Florida, en la intersección con Paraguay, tenía grandes espacios arbolados y diversas especies de plantas, y un pabellón con una fuente, además de un palco y asientos y servicio de restaurante. Desde el siglo XIX era un lugar para diferentes actividades, como conciertos y mítines políticos, pero hacia 1901 fue delineándose como un campo de deporte, en el centro mismo de la ciudad; incluso las maratones partían desde ahí. Otro sitio para hacer deportes era el Boxing Club, que tenía uno de sus locales sobre la calle Florida. Y en el Palacio de Novedades había una pista de patinaje, que por las mañanas estaba reservada a mujeres y niños, pero por la noche, en particular los viernes, recibía a clientes exclusivos, ya que se necesitaba una tarjeta especial para ingresar. En esas veladas, señoras y señoritas podían aventurarse a patinar en la pista y después tomar un *ice-cream* con soda o un refresco.

Otros espacios para sociabilizar en el tiempo libre fueron los locales de las colectividades, que daban lugar a comidas, reuniones y bailes. Por ejemplo, el Círculo Italiano funcionaba desde 1901 en Florida, casi esquina Rivadavia. Pero sin duda, las grandes mansiones fueron los ámbitos privilegiados por la alta sociedad para compartir tardes de té y veladas nocturnas. El Jockey Club, entre Lavalle y Tucumán, fue el escenario oficial de recepciones políticas y militares. Allí se organizó el gran baile nocturno durante la visita del presidente de Brasil, a finales de octubre de 1900, evento para el que se adornaron e iluminaron los salones especialmente. Otros lugares para recepciones oficiales eran el Centro Naval (en una sede anterior a la actual) y la mansión del embajador de México. Además, podían alquilarse salones para fiestas sociales, como la Casa Monterrey, en Florida y Corrientes, decorada con estilo modernista.

Una actividad característica durante el mes de febrero fue el Carnaval. Florida tenía su propio corso. Las luces de los escaparates se encendían, y las de las casas particulares y la calle también. Las carrozas podían verse desde los balcones, y los turistas las miraban desde el Grand Hotel, en Florida y Rivadavia. Había ansia de diversión, según decía la prensa, pero también era un momento oportuno para lucirse: en esta calle, los espectadores eran las clases altas, que podían exhibir sus carruajes y sus automóviles a motor, y mostrarse con las novedades de la moda, vestidos, joyas y sombreros para el aire libre.

Sin embargo, en 1908, el corso por la calle Florida fue cancelado. La prensa destacaba, con ironía, que la clase alta perdía la posibilidad por excelencia de lucirse. No fue el único

cambio: en 1909 el Museo Nacional de Bellas Artes se trasladó a su segunda sede, una estructura de hierro y cristal ubicada en la Plaza San Martín (Retiro) que había servido de Pabellón Argentino durante la Exposición Universal de París de 1889. En tanto, las salas del museo fueron ocupadas con las oficinas del Ferrocarril del Pacífico. Poco a poco, el Bon Marché dejó de ser un espacio cultural, y fue entonces cuando Florida, tal vez, perdió un poco de su encanto único.

PAOLA MELGAREJO



Caricaturas sobre el Palacio de Novedades, 1909. *Caras y Caretas*, año XII, n° 550, 17 de abril de 1909. Hemeroteca. Publicaciones Periódicas Antiguas. Biblioteca Nacional.

Obras estudiadas

La sopa de los pobres de Reinaldo Giudici. Historias y recorridos desde Venecia y en Buenos Aires



Reinaldo Giudici, *La sopa de los pobres (Venecia)*, 1884, óleo sobre tela, 147 x 228 cm. Inventario n° 1778, adquisición al autor, 1887, por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

“Estudio (La sopa de los pobres)”. En el dibujo, puede observarse la idea original de este personaje que tuvo el artista. Giudici realizó cambios para la obra final, como, por ejemplo, en el rostro del anciano (más visible en el estudio), el tenedor y la posición del plato. Imagen publicada en José E. Niklison, *Giudici. El artista y su obra (Páginas de un libro inédito)*, Buenos Aires, Taller Tipográfico de la Penitenciaría Nacional, 1900, p. 19.

Reconstruir el derrotero de una pintura puede resultar un trabajo atrayente. A las búsquedas sobre el lugar donde su autor la concibió y los traslados para participar en espacios de exhibición, se suman los prolegómenos por los que atravesó la obra antes de arribar a su destino final. Fueron varios los viajes de *La sopa de los pobres*¹ previos al cruce del Atlántico, entre el taller de su autor en la ciudad de Venecia, y sus días en París y en Berlín. Luego, su llegada al puerto de Buenos Aires, su transitar por la ciudad —fue presentada en el almacén de Bossi & Botet, en la calle Florida— y su estancia en un despacho oficial tras ser adquirida por el Estado. Años después, su traslado al Museo Nacional de Bellas Artes y su viaje a Saint Louis, Estados Unidos, en 1904. En síntesis, una serie de acontecimientos que, al descubrirlos, permiten delinear el pedigrí de la obra, su historia.

Esta pintura es parte fundamental de la vida del Museo Nacional de Bellas Artes desde antes de la fecha de su fundación. Era propiedad del gobierno nacional ya en 1887, ocho años antes de que la institución fuera creada, y desde entonces siempre estuvo presente en sus salas, en los catálogos, en las exposiciones y en las investigaciones sobre el acervo. En definitiva, es una obra imprescindible para el estudio del arte en la Argentina de las últimas décadas del siglo XIX. El cuadro que

analizaremos en estas páginas aparece registrado y citado de maneras distintas en los diversos catálogos: *La Comida de los pobres en Venecia*,² *La comida de los pobres (costumbres populares venecianas)*, *La sopa de los pobres (Venecia)* o *Sguazzetto [Lo Sguazzetto]*, tal su título original en italiano.

Llevada a cabo en Venecia por Reinaldo Giudici —pintor nacido en Italia que obtuvo la ciudadanía argentina—, la obra también es testimonio de una generación de artistas que estudiaron en Europa hacia 1870 y 1880, que transitaron entre Buenos Aires y las ciudades italianas o francesas, los mismos que conocieron a los maestros afamados del *Ottocento* y que expusieron en ámbitos consagrados fuera del país.

Reinaldo Giudici (Lenno, Italia, 1853-Buenos Aires, 1921) llegó a la Argentina con su familia cuando era pequeño, luego de una estancia en Montevideo. Fue allí donde tomó clases con Juan Manuel Blanes.³ Viajó a Italia en 1877, país de una extensa historia artística, y asistió al taller de Cesare Maccari (especialista en pintura al fresco), aunque debió retornar a los pocos meses de su llegada, cuando se le suspendió la pensión y fue abandonado a su suerte en Roma.⁴

En mayo de 1881, obtuvo un subsidio del gobierno argentino para terminar sus estudios en Italia.⁵ En junio, antes

de partir hacia Europa, Giudici había expuesto en la Casa Bossi⁶ de la calle Florida, donde presentó dieciséis pinturas, entre vistas romanas, desnudos, retratos, temas costumbristas del campo y personajes típicos italianos.⁷ Para costear este segundo viaje, también recurrió a la venta en un remate de cuadros suyos en la casa Baltar y Quesada.⁸

Sin embargo, no fue el primer artista que viajó con ayuda del Estado. A mediados del siglo XIX, Martín Boneo y Mariano Agrelo se trasladaron a Europa (regresaron en 1866), y Claudio Lastra los siguió (aunque volvió antes, en 1863). Estos tres

artistas, que estudiaron en Florencia, fueron los primeros becados por Bartolomé Mitre. Para 1881, también habían viajado a la ciudad toscana los argentinos Ángel Della Valle, José Bouchet, Lucio Correa Morales y Francisco Cafferata, y Augusto Ballerini lo había hecho a Roma, todos con subsidios parciales del Estado o con ayuda de sus propias familias. El escaso apoyo del gobierno a los jóvenes artistas se explicaba en los debates parlamentarios a través del orden de prioridad: se decidía privilegiar las inversiones en actividades que se consideraban necesarias, como la agricultura, en vez de enfocarse en el desarrollo del arte.⁹

En Venecia

En su segundo viaje de formación a Italia, Giudici estudió con Giacomo Favretto (1849-1887). No sabemos la fecha exacta de su partida de Buenos Aires, pero en julio de 1884 ya estaba en Venecia. Favretto era considerado un renovador

de la pintura veneciana. Sus obras de estos años describían el mundo cotidiano de los habitantes de la ciudad: los más humildes, los aristócratas, los músicos tocando frente al canal, las costumbres del lugar. Se sucedían las paredes corroídas por el

¹ Reinaldo Giudici, *La sopa de los pobres (Venecia)*, óleo sobre tela, 147 x 228 cm. Inventario n° 1778. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

² Según Eduardo Schiaffino, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires [1910]*, Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982, p. 92.

³ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 295.

⁴ Se hace referencia al hecho en “Cuadro de un pintor argentino”, *La Nación*, Buenos Aires, 5 de junio de 1881, p. 1, c. 5. Los antecedentes de su aprendizaje, en María José Herrera, *Cien años de arte argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos-Fundación Osde, 2014, p. 33.

⁵ “Subvención”, *La Nación*, Buenos Aires, 10 de mayo de 1881, p. 1, c. 8. Base Diarios-Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (en adelante, Base Diarios).

⁶ José León Pagano, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Editorial y Librería Goncourt, 1981, pp. 77-78.

El almacén de Bossi & Botet era un espacio utilizado por Giudici con frecuencia para presentar sus obras. También lo hizo en junio de 1884, cuando desde Italia envió una serie de fotografías de las obras con las que había participado de la exposición de Turín, además de óleos de su autoría. Véase Laura Malosetti Costa, “¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, en Diana B. Wechsler, *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, pp. 89-142.

⁷ “Cuadro de un pintor argentino”, art. cit.; Sixto J. Quesada, “Exposición Giudici, en casa de Bossi y Ca.”, *La Nación*, Buenos Aires, 15 de junio de 1881, p. 1, c. 3-4. Base Diarios.

⁸ “Por el arte”, *La Patria Argentina*, Sección Noticias, Buenos Aires, 28 de junio de 1881, p. 1, c. 7.

⁹ “Pensiones negadas”, *ibíd.*, p. 1, c. 4.

tiempo, las góndolas, las plazoletas, los canastos de mimbre de los vendedores ambulantes, las ropas gastadas, las sillas de junco, todos elementos que caracterizaban los distintos escenarios venecianos, reflejados en escenas iluminadas y resueltas con pinceladas ágiles, como manchas. Con la obra de Favretto como referencia, Giudici logró capturar la esencia de las pinturas del maestro, las escenas protagonizadas por personajes de diferentes clases sociales con sus costumbres y necesidades, su trabajo de la luz y del color. La producción de Favretto interesaba al medio artístico de Buenos Aires, incluidos los coleccionistas locales. Un claro ejemplo de esto es la compra que Aristóbulo del Valle realizó directamente en el taller del italiano en 1885: la pintura *Músicos ambulantes*, hoy propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes, cuando Giudici todavía se encontraba en Venecia.¹⁰

En Buenos Aires, era frecuente ver pinturas italianas en las muestras organizadas por el *marchand* Ferruccio Stefani, quien traía a la ciudad piezas de escultores y pintores de tendencias más renovadoras, entre ellos, Favretto. Llegaban obras de género y retratos. También Egisto Lancerotto, Ettore Tito, Antonio Mancini, Franceso P. Michetti, Leonardo Bistolfi, Gaetano


 Giacomo Favretto, *Músicos ambulantes*, ca. 1881-1883, óleo sobre tela, 93,5 x 150,5 cm. Inventario n° 2481, adquisición a Julia Tejedor de Del Valle, 1897. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

Previati y Telemaco Signorini eran algunos de los autores cuyas obras circulaban en el mercado local, y que además solían participar de las bienales de Venecia.¹¹

Ahora bien: Giudici pintó *La sopa de los pobres* en su *atelier* de Campo Sant’Angelo, Calle di Cristo 85,¹² en el barrio de San Marco, Venecia. Según Eduardo Schiaffino, Giudici estaba “instalado en su taller, dentro de un selvático jardín —lujo inusitado en la ciudad lacustre de los mármoles labrados y del colorido ladrillo—; plantaba el caballete entre matas de follaje decorativo, o llevaba sus modelos a una terraza sobre el canal para pintarlos desde una barca”.¹³ El relato de Schiaffino tenía por contexto la temporada de nueve meses que había pasado en Venecia, cuando viajó a estudiar pintura con Egisto Lancerotto, recomendado por Giuseppe Aguyari.¹⁴ Llegó a la ciudad en 1884 y, según afirmaba, en ese momento Giudici ya había concluido sus estudios con Favretto. Schiaffino y Giudici compartieron distintos momentos en sus respectivas estancias venecianas. Probablemente Schiaffino conociese *La sopa de los pobres* antes de su arribo a Buenos Aires. Un hecho para destacar es que ambos habían participado en reuniones del Círculo Artístico de la ciudad cuando se produjeron reclamos por la deficiente restauración a la que estaba siendo sometida la Catedral de San Marcos. Los argentinos se comprometieron con esta causa y se sumaron a los demás artistas con la firma de un petitorio.¹⁵

Es interesante señalar que Giudici había presentado sus obras en varios espacios de exhibición europeos. Uno de ellos fue la Exposición Internacional de Turín, realizada en 1884. Schiaffino escribió sobre las dos pinturas que su colega mostró en aquella oportunidad, y destacó especialmente *La traicionada* (o *Abandonada*), que había sido premiada y comprada por el Estado italiano.¹⁶ La muestra permitió que Schiaffino se pusiera al tanto de la pintura italiana contemporánea y de sus representantes más afamados, algunos de los cuales mencionamos anteriormente.¹⁷ Apreciaba a quienes pintaban al aire libre, artistas de Venecia que trabajaban directamente con los materiales en el lugar, analizando la descomposición del color y los cambios atmosféricos, modalidad que Schiaffino practicó en algunos de sus paisajes.¹⁸

^[10] El cuadro *Músicos ambulantes* fue comprado por Aristóbulo del Valle en 1885 en Venecia. Se conserva este relato sobre la adquisición: “... Ballerini le llevó al estudio de Favretto. Del Valle no quiso abandonar Venecia sin llevar un cuadro del famoso pintor. El precio era elevado en relación a la suma de que podía disponer, y como fuéramos y volviéramos sin obtener la rebaja deseada, la señora de Del Valle hizo surgir del fondo de su valija algunos billetes de banco reservados para comprar encajes, y con ellos completó la suma, muy contenta de sacrificar su capricho personal y de contribuir a la posesión de la hermosa tela”. Reproducido en Belisario J. Montero, *Ensayos sobre Filosofía y Arte (de mi diario)*, Buenos Aires, s/e, 1922, p. 224.

^[11] La circulación del arte italiano en el mercado local y el rol de Ferruccio Stefani en esta cuestión fueron estudiados por María Isabel Baldasarre, “Ferruccio Stefani y la formación de un mercado de arte italiano en Buenos Aires”, *VI Jornadas. Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004. CD-ROM.

^[12] Datos de Kgl. Akademie der Künste im Landes, *Jubiläums-Ausstellung der Kgl. Akademie der Künste Illustrierter Katalog*, Ausstellungsgebäude zu Berlin, Berlín, Berliner Verlags Comtoir, 1886, pp. 78-79. Disponible en: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/akd58_1886/0113

^[13] Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, edición del autor, 1933, p. 271.

^[14] El pintor veneciano Giuseppe Aguyari (1840-1885) llegó a Buenos Aires en 1871. *Ibid.*, pp. 220-225.

^[15] Eduardo Schiaffino, “En las calles de Venecia II”, *El Diario*, Buenos Aires, 14 de julio de 1884, s/p. Artículo transcrito en Laura Malosetti Costa (selección y prólogo), *Cuadros de viaje: artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 147-148.

^[16] Eduardo Schiaffino, “El Arte italiano contemporáneo en la Exposición de Turín”, artículo datado: “Venecia, junio 4 de 1884” [publicado en *El Diario*]. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

^[17] Giudici Rinaldo. *Tradita*, 1884, inventario n° 158, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, in deposito presso il Ministero della Marina Mercantile dal 1947”. Este dato en Elena Di Mayo y Matteo Lafranconi, *Galleria Nazionale d’Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, Milán, Ministero per i Beni e Le Attività Culturali Spraintendenza alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea-Electa, 2006, p. 405.

^[18] Laura Malosetti Costa, “¿Cuna o cárcel del arte?...”, *op. cit.*, pp. 89-142.

^[19] *Ibid.*

En la producción de Giudici, *Lo Sguazetto* ocupa un lugar importante. La temática social fue introducida en la Argentina por los artistas de la Generación del 80, formada en Europa. La obra representa la pobreza urbana a través de varios personajes humildes. Pero nos preguntamos cómo surgió la idea de realizar esta escena y qué significa exactamente el término *sguazetto*, con el que el pintor tituló su obra. Es probable que este nombre sea una variante de la palabra italiana *guazzétto*: una especie de sopa espesa que contiene pescado u otra carne, y que tal vez sea lo que están comiendo los hombres del cuadro.¹⁹

En varios artículos de 1884 y 1885, Schiaffino relataba sus impresiones de Venecia: las calles, los artistas, los palacios,

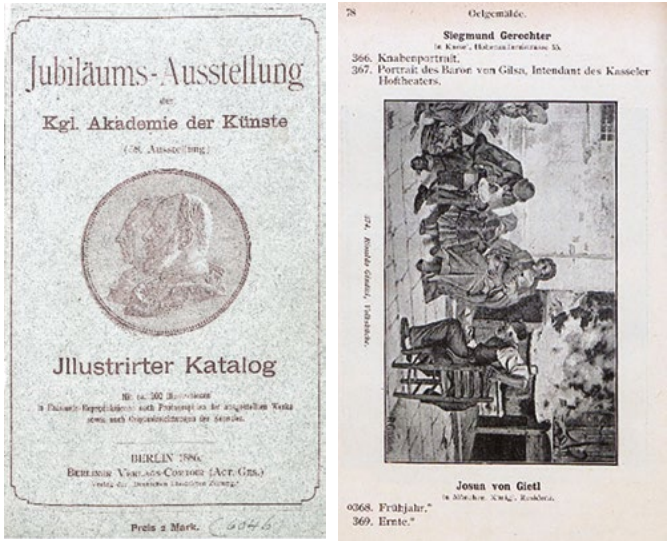
las personas, que remiten a algunas particularidades que presenta el tema de la obra analizada aquí. Escribe sobre “las calles estrechas y a menudo sombrías”, y esa “marcada tendencia de sus habitantes a estar en las puertas de sus casas, trabajando o comiendo, como si el aire faltara en los interiores y fuera preciso salir a respirarlo a la calle”.²⁰ Además de los palacios de mármol blanco, llamaban su atención las construcciones que “cautivan la mirada con sus ladrillos desnudos, en los que el sol y las lluvias han fomentado una variación de tintas de una delicadeza exquisita, entre las que dominan las notas rosadas, grises, lilas, anaranjadas o verdinegras”.²¹ Sus palabras parecen describir la obra de Giudici en sus detalles.

En París, Berlín, Buenos Aires

Se conoce que, en septiembre de 1885, *La sopa de los pobres* se encontraba participando del Salón de París, con el número 1122 del catálogo y el título: “‘Sguazetto’ [sic] .-scènes de mèœus vénitienne”.²² La pintura compartía espacio con las obras de otros pintores, como William-Adolphe Bouguereau, Henri Gervex, Henri Fantin-Latour, Giuseppe Palizzi y Pierre Puvis de Chavannes.

Al año siguiente, encontramos el cuadro en Berlín. Entre mayo y octubre de 1886, efectivamente, se llevó a cabo una exposición organizada por la Academia de Bellas Artes de esa ciudad (institución fundada en 1696), a la que Italia hizo un envío de obras de artistas seleccionados. Dado que había nacido en ese país, Giudici formó parte del conjunto de setenta cuadros²³ de autores italianos, entre los cuales estaban Pier Celestino Girardi, Gerolamo Induno y Francesco Vinea. José León Pagano,²⁴ quien fue alumno de Giudici en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, aseguraba que en Berlín *La sopa de los pobres* había sido premiada por unanimidad de votos. El hecho es que fue expuesta e incluida —con su fotografía— en el catálogo del evento.

Estos hitos en la historia del cuadro hicieron que llegase a Buenos Aires legitimado. Giudici regresó a la ciudad el 18 de noviembre de 1886 en un barco de bandera francesa, La France, con el que había hecho el trayecto desde Marsella.²⁵


 Portada del catálogo y reproducción de la obra de Reinaldo Giudici, en la página 78. Kgl. Akademie der Künste im Landes, *Jubiläums-Ausstellung der Kgl. Akademie der Künste Illustrierter Katalog*, Ausstellungsgebäude zu Berlin, Berlín, Berliner Verlags Comtoir, 1886. Gentileza: Biblioteca della Biennale-ASAC, Fondazione La Biennale di Venezia, Venecia.

^[19] Agradezco este dato al profesor Enzo Locatelli, del Laboratorio de idiomas (Italiano) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, quien me aclaró las variantes y significados de este término.

^[20] Laura Malosetti Costa (selección y prólogo), *Cuadros de viaje...*, *op. cit.*, p. 137.

^[21] *Ibid.*, p. 145.

^[22] “‘Sguazetto’.-scènes de mèœus vénitienne”, n° 1122, en F.-G. Dumas, 1885, *Catalogue illustré du Salon*, París, Librairie D’Art L. Baschet, 1885, p. XXVIII (Catalogue n° 16, septième année). Disponible en: https://archive.org/details/catalogueillustr1885soci/page/n25/mode/2up

^[23] Laura Malosetti Costa, “Comentario sobre *La sopa de los pobres (Venecia)*”, en línea. Disponible en: https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/1778/

^[24] José León Pagano, *op. cit.*, p. 78. También véase Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 125.

^[25] Ingresó con 30 años de edad, casado, y catalogado como jornalero. Para datos de ingreso al puerto de Buenos Aires, véase: Base CEMLA, Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos. Disponible en: https://cemla.com/. El barco La France pertenecía a la Société Générale des Transports Maritimes.

Desconocemos si la obra permaneció en la exposición alemana hasta el cierre y si Giudici la recibió después, o si la retiró antes de la exhibición y la trajo consigo a Buenos Aires.

La pintura presenta entonces, como se mencionó, un momento cotidiano en las calles de Venecia, donde un grupo de personas de distintas edades, aunque de la misma situación social, toman la sopa en la puerta de un bodegón, que deja ver su interior sobre la derecha, al fondo del cuadro. Se trata de una obra comenzada y terminada en Venecia que, al cruzar el Atlántico, tenía paralelismos con lo que ocurría en Buenos Aires. Fue a fines de octubre de 1887, en el almacén de Bossi & Botet, donde el público local pudo tomar contacto con la pintura. En los estudios de Laura Malosetti Costa sobre la recepción porteña de *La sopa de los pobres*, se establece una vinculación entre el tema del cuadro y los problemas que atravesaban los inmigrantes en una ciudad como la capital argentina, con una fuerte presencia de italianos entre sus habitantes.²⁶ El instante capturado en Venecia fue descrito por el diario *La Nación* antes de la exposición en Bossi, mientras el autor conservaba la tela en su taller:

La escena pasa en Venecia en uno de esos fondines donde se hace sopa especial, preparada con todos los desperdicios de los mercados. Esta sopa se vende á cinco centavos de lira la taza (un centavo) y allí acuden los indigentes á restaurar sus escasas fuerzas.

[...] Tal es el cuadro. El sujeto en realidad, no es agradable á la vista, pues la miseria pintada en toda su desnudez, como lo ha hecho Giudici, no es simpática á nadie.

El artista no ha querido halagar la vista con un cuadro risueño, con personajes bien vestidos y de colorido fresco, sinó que ha tratado de representar una de las tantas llagas que corroen á la humanidad, y lo ha hecho con íntima convicción,

sacrificando á su idea todo lo que pudiera ser una nota discordante en su cuadro, aunque fuera simpático á la vista.²⁷

La compra por parte del Estado durante la presidencia de Miguel Juárez Celman fue anunciada el 4 de noviembre de 1887. Se pagó por la obra \$ 4000, si bien Giudici había valuado su trabajo en \$ 3000.²⁸ La pintura permaneció en el despacho de Filemón Posse, ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública, donde se encontraba al momento de la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes, en 1895.²⁹ A través de un decreto firmado por Juárez Celman y Posse, se aprobó la adquisición por el Ministerio de Instrucción Pública:

Con el propósito de estimular á los jóvenes argentinos que se han consagrado al estudio de las bellas artes y han descollado en ellas por la ejecución de obras que dan alto testimonio de su capacidad artística y de su labor perseverante,- el presidente de la República resuelve: Que el ministerio de instrucción pública adquiera el cuadro ‘Lo Sguazzetto’, pintado por el ciudadano argentino don Reinaldo Giudici y premiado en diversas exposiciones europeas, pagando por esa tela la suma de cuatro mil pesos moneda nacional. Comuníquese, publíquese y dése al R. N.-JUAREZ CELMAN Filemon Posse.³⁰

Después del éxito de la pintura en Buenos Aires, Giudici siguió su carrera en la ciudad. Se dedicó a la docencia privada y a la decoración “pictórica a la italiana” de residencias, tareas en las que ponía en práctica lo visto y aprendido en Italia.³¹ Fue docente *ad honorem* en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, incluso antes de que se instalara en el Bon Marché, cuando funcionaba en General Lavalle 387. Allí enseñaba de manera gratuita junto a Ángel Della Valle.³²

En el Bon Marché



La sopa de los pobres, en la sala 2 del museo cuando funcionaba en el Bon Marché, ca. 1896-1897. En el centro: Vaso de la Manufactura de Sèvres. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

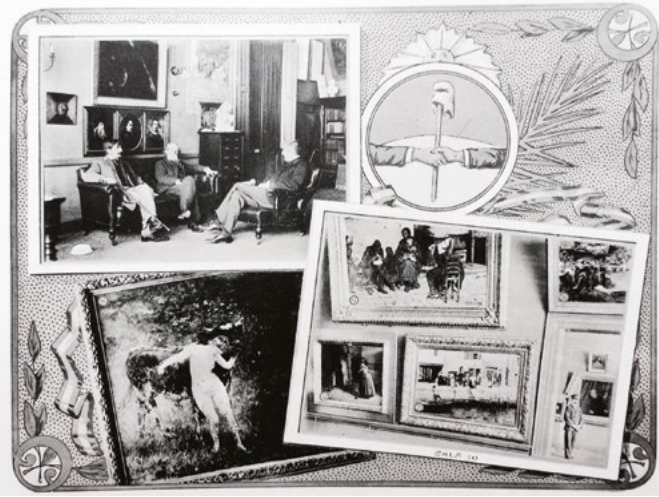
Luego de la firma del decreto del 16 de julio de 1895 que establecía la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes, *La sopa de los pobres* quedó a disposición para su traspaso al edificio de la calle Florida. Al momento de la inauguración del museo, en diciembre de 1896, el arte italiano del *Ottocento* estaba representado por pintores como Antonio Mancini, Giuseppe Aguyari, Ignacio Manzoni y Filippo Carcano, entre otros. Con procedencias distintas, fue el comienzo de una colección de obras de escuela italiana que, con el correr de los años, fue incrementándose. *La sopa de los pobres* formó parte de ese corpus inicial destacado, a la par de otras piezas de escuelas como la francesa o la española.

El cuadro también recorrió las salas del edificio de Florida y Córdoba, donde estuvo vinculado a otras obras según el momento, al comienzo en un guión curatorial centrado en múltiples temáticas, técnicas y géneros. Así, en el primer catálogo del museo, se lee que Schiaffino lo ubicó con el número 30 en la sala 4 —que contaba con 35 obras—, donde figuraba como *La comida de los pobres (costumbres populares venecianas)*.³³ Una fotografía de 1896 o 1897 daba testimonio de la manera en que se combinaban los temas y los formatos en las salas en esta primera etapa de vida de la institución. La imagen muestra cuadros pequeños y otros más grandes colocados en distintas hileras, los de arriba inclinados hacia abajo para que el visitante pudiese verlos mejor. Los muros

de la sala tenían escasa superficie, la luz ingresaba a través de la ventana y predominaban las aberturas, condiciones que complicaban la ubicación de la obra.

En esos primeros años del museo, *La sopa de los pobres* —de 147 x 228 cm— estaba colgada, osadamente, arriba del marco de una puerta que comunicaba dos salas, e incluso tapaba parte de la abertura. La iluminación de la obra era directa, ya que, desde la izquierda, recibía la luz de las ventanas que daban a la calle Florida. En el centro de esa sala repleta de cuadros, se exhibía el Vaso de la Manufactura de Sèvres.

Schiaffino movía de lugar la pintura a medida que daba forma a la colección institucional y reformulaba los espacios de su museo. Las fotografías que se conservan de aquella etapa en el Bon Marché muestran cómo el cuadro fue transitando por las distintas salas. En 1900 una imagen que forma parte de un álbum, lo presenta compartiendo el muro con *Músicos ambulantes*, de Favretto, maestro veneciano de Giudici (que había pasado de la colección de Aristóbulo del Valle al museo), y *La vuelta al hogar*, de Graciano Mendilaharzu, los tres cuadros como parte de la sala 10. La obra de Giudici está ubicada en un registro superior, sobre las dos mencionadas. Este modo de exhibir *La sopa de los pobres*, acompañada de otras piezas de género costumbrista, perduró al menos hasta 1904.³⁴


 Carlos Savelli (dir.), *La Argentina Monumental en la Exposición de París de 1900*, Buenos Aires, 1900, s/p. En esta página del álbum, se observa el despacho del director del museo, Eduardo Schiaffino, en el Bon Marché (arriba a la izquierda); *El toro*, de Alfred Philippe Roll (abajo a la izquierda). En la sala 10 (sector derecho) están *La sopa de los pobres*, de Reinaldo Giudici; *La vuelta al hogar*, de Graciano Mendilaharzu, y *Músicos ambulantes*, de Giacomo Favretto. También se aprecia un fragmento de la pintura *Alquimista en su laboratorio*, de Raffaele Armenise.

^[1] Laura Malosetti Costa, Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX, op. cit., pp. 291-293. La autora explica que, en 1887, había 433.000 habitantes en Buenos Aires, de los cuales 138.000 eran italianos.

^[2] “Bellas Artes. En el estudio de un pintor”, La Nación, Buenos Aires, 27 de octubre de 1887, p. 1, c. 8. Citado en Laura Malosetti Costa, ibíd., p. 292.

^[3] Datos que aporta Laura Malosetti Costa, ibíd., p. 293.

^[4] “Museo de Bellas Artes. Su inauguración. Una excelente colección de cuadros. Éxito inesperado”, La Nación, Buenos Aires, 17 de enero de 1896, p. 3, c. 3-5. El Ministerio tenía por dirección la calle Perú 24; el despacho del ministro estaba ubicado en San Martín 221. Véase Edelmiro Mayer, Gran Guía de la ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, Hugo Kunz y Cía., [1885], p. 143.

^[5] Es importante aclarar que, con la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes, las obras que estaban repartidas en las oficinas públicas debían ser enviadas al Bon Marché para su organización y exhibición.

^[6] Publicado en La Tribuna Nacional, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1887, p. 2, c. 3. Citado en Laura Malosetti Costa, Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX, op. cit., pp. 293-294.

^[7] Eduardo Schiaffino, La pintura y la escultura en Argentina, op. cit., pp. 271-273.

^[8] “Sociedad Estímulo de Bellas Artes”, La Nación, Buenos Aires, 1 de marzo de 1890, p. 3, c. 3. Base Diarios.

^[9] Nos referimos a la Escuela de Dibujo, Pintura, Escultura, Arquitectura y Artes Aplicadas, una academia libre dirigida por el italiano Francesco Romero que había sido creada en marzo de 1878, luego de la fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.

^[10] Catálogo de las Obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Imprenta, Lit. y Encuadernación de J. Peuser, 1896, p. 48.

^[11] En la Guía Baedeker de 1904 leemos sobre Favretto: “el último de los grandes coloristas venecianos”. Aquí se describe que las tres obras siguen estando juntas. Alberto B. Martínez, Manual del viajero. Baedeker de la República Argentina, Buenos Aires, Imprenta, Litografía y Encuad. de Jacobo Peuser, 1904, p. 168.

En Saint Louis

En 1904, un conjunto de obras de artistas argentinos conformaron el primer envío oficial al exterior. El ámbito fue la Exposición Universal de Saint Louis, Estados Unidos, que se realizó en conmemoración de la compra del Territorio de Louisiana.³⁵ Schiaffino fue el delegado especial por la Argentina, es decir, quien seleccionó y organizó el grupo de obras que serían enviadas. Sus expectativas eran mostrar la calidad artística del arte nacional y obtener distinciones. Participaron diecinueve artistas y se consiguieron dieciséis premios.

Sin embargo, desde el Estado hubo quienes se opusieron al envío, lo que provocó que algunos artistas se negasen a prestar sus obras. En la Cámara de Senadores se dio un debate cuando se tuvo que decidir destinar un monto de dinero para la ocasión.³⁶ Cuestiones vinculadas a la mala situación económica se sumaban al supuesto poco desarrollo del arte en el país, que, según se postulaba, no estaba a la altura de competir con el arte extranjero.



Gran Fotografía Hispano Americana de A. de C. Mir. "Perfil de Reinaldo Giudici", ca. 1903. Argentina. Archivo General de la Nación. AGAS01. Acervo Gráfico, Audiovisual y Sonoro, Departamento de Documentos Fotográficos. Repositorio Gráfico. Fotografía en papel. 1052. 45569.

Giudici integró el grupo de argentinos presentes en Saint Louis. Entre las once obras que exhibió, se encontraba *La sopa de los pobres*, de la colección del museo. Las otras diez piezas que figuran en el catálogo —entre paisajes, retratos y escenas de costumbres—³⁷ eran de su propiedad. Se convirtió así en el único artista del conjunto que presentó tal cantidad de obras (aparte de Schiaffino), un indicio de la confianza que Giudici depositaba en la participación argentina y en su organizador.

Como *La sopa de los pobres* estaba en posesión del Museo Nacional de Bellas Artes, Schiaffino debió redactar una carta al Ministro de Instrucción Pública en la que solicitaba autorización para trasladar a los Estados Unidos esta y otras obras del patrimonio de la institución.³⁸

En Saint Louis las tres pinturas que recibieron los premios principales fueron *Sin pan y sin trabajo*, de Ernesto de la Cárcova; *La hora del almuerzo*, de Pío Collivadino, y *La sopa de los pobres*, de Giudici —distinguida con la medalla de oro—, tres escenas de temática social y de formato considerable dentro del variado conjunto nacional. Las tres fueron las únicas obras del envío argentino reproducidas, con un comentario, en el álbum *The Forest City. The Official Photographic Views of the Universal Exposition held in Saint Louis, 1904*, de Walter Stevens.³⁹

"La habilidad de Giudici [sic] para pintar y describir la pobreza en colores fuertes es ilustrada en otras obras de su pincel, expuesta en la Sección Argentina",⁴⁰ escribió Schiaffino sobre *Privilegios aristocráticos*, una de las pinturas que envió a los Estados Unidos y que se observa en la fotografía, a la derecha de *La sopa de los pobres*. Mostraba a un vendedor de frutas en un muelle de Venecia zurciendo su ropa mientras es visto por una dama de la alta sociedad con cierta ternura. Era una temática que, evidentemente, seguía interesando al pintor.

Para 1906, la obra de Giudici había sido reacomodada en el Bon Marché: ahora estaba colgada sobre un pared más despejada y a baja altura, en la sala 11, que reunía varios géneros pictóricos, aunque junto a *La hora del almuerzo*, otra de las obras premiadas en Saint Louis, realizada por Collivadino en Roma. Para este momento las obras del museo se exhibían



Sala de pinturas de la Sección Argentina, con *La sopa de los pobres*, en la Exposición Universal de Saint Louis, Estados Unidos, 1904. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

En el museo, sede Bon Marché, se observan obras como *Retrato de David C. de Forest*, de Samuel Morse, y *Pensativa*, de Antonio Mancini, expuestas en la sala 17. En la sala anexa (18) está ubicada la pintura de Giudici, *La sopa de los pobres*, al lado del panel decorativo *La electricidad*, de Fernand Cormon. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.



en salas separadas por géneros: el paisaje, el retrato, la pintura de género, la pintura religiosa y de animales, y las técnicas (dibujo, grabado, artes decorativas, escultura). Esta nueva organización le dio originalidad a la presentación del patrimonio, dado que esta alternativa no se había visto aún en Europa o los Estados Unidos.⁴¹

Este texto intentó mostrar el recorrido de una pintura del siglo XIX por distintos espacios de exhibición mientras el Museo de Bellas Artes funcionó en el Bon Marché. También buscó dar cuenta de cómo su autor (italiano, luego nacionalizado argentino) se interesó por darla a conocer y legitimarla en exposiciones europeas, donde la mostró sola, como única obra, como aquella que representaba su producción en esos años.

Un segundo momento en la historia de *La sopa de los pobres* comenzó en Buenos Aires. El público conoció la pintura en un almacén de ramos generales ubicado sobre la calle Florida,

donde también interesó a un funcionario, que la adquirió en nombre del gobierno argentino. Así se convirtió en la única obra que tenía el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública para trasladar al museo recientemente fundado.

Ya en el Bon Marché, en manos del director del Museo Nacional de Bellas Artes, el cuadro siempre estuvo exhibido como parte de la colección permanente en distintos espacios. Acompañó las decisiones de Schiaffino y los desafíos que enfrentó, como la reorganización de obras y salas a medida que el acervo se hacía más numeroso. También fue seleccionado para viajar a los Estados Unidos, donde integró el primer envío oficial presentado en el exterior, que tuvo un excelente resultado y significó la consagración del arte argentino. En síntesis, una obra con una larga historia que aún continúa escribiéndose.

PATRICIA V. CORSANI

³⁵ Exposición Universal de St. Louis 1903. *Conmemorando La Compra del Territorio de Louisiana 1803. Informe especificado y reglamento del Departamento de Bellas Artes*. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

³⁶ Marta Penhos, "Sin pan y sin trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina. El envío de arte argentino a la Exposición de Saint Louis 1904", *Arte y Recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 9-19.

³⁷ Las obras llevan los números 35 a 45 y fueron *La sopa de los pobres (Venecia)*, del Museo Nacional de Bellas Artes; *Cabeza de un niño*; *La Grimani*; *La abuela*; *Paisaje, Venecia*; *Paisaje, Córdoba*, República Argentina; *Paisaje*; *Paisaje, Córdoba*, República Argentina; *Subiendo la cuesta*; *Privilegios aristocráticos*; *Escena veneciana*. *Official Catalogue of Exhibits Department of Art. Universal Exposition St. Louis. 1904*, p. 92. Disponible en: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015012352137&view=1up&seq=101>. Las pinturas estaban distribuidas en dos salas del Pabellón oeste del Palacio de Bellas Artes y las esculturas en el Pabellón especial.

³⁸ Eduardo Schiaffino, Carta al Exmo. Ministro de Instrucción Pública Juan R. Fernández, datada: "Buenos Ayres, 14 de julio de 1903". Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

³⁹ Walter B. Stevens, *The Forest City. The Official Photographic Views of the Universal Exposition held in Saint Louis, 1904*, Saint Louis, N. D. Thompson Publishing Company, 1904, p. 122.

⁴⁰ Eduardo Schiaffino, "Privilegios aristocráticos", [ca. 1904], mimeo. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁴¹ Véase Paola Melgarejo, "Eduardo Schiaffino curador: la Exposición *Adquisiciones de 1906*", en María José Herrera (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba, Escuela Superior de Bellas Artes "Dr. José Figueroa Alcorta" - Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011, pp. 15-28.

Una miniatura como objeto de estudio. El retrato de Madame Du Barry

En 1908 un retrato-miniatura adquirido en España fue objeto de estudio e intercambio de pareceres entre Eduardo Schiaffino y el escritor Leopoldo Lugones. El interlocutor menos pensado dirigió una carta al director del Museo Nacional de Bellas Artes por intermedio del periódico *El Diario*. A través de sus palabras sobre esta miniatura, Lugones hizo una atribución: identificó quién era la retratada, quién era el autor y cuáles habían sido sus fuentes iconográficas. El escritor hacía alarde de sus conocimientos sobre arte, de lo que había visto en Francia, y con todos esos datos emitía una opinión, una advertencia a Schiaffino acerca de la información, quizás incompleta, que manejaba.

Sin embargo, Schiaffino no discutió con Lugones, más bien respetó su opinión. Consideró que se trataba de un tema interesante para continuar estudiando y que podría compararse este retrato con otros de la dama en cuestión. Lo que podría haber dado comienzo a un debate por esta pequeña pieza, en realidad, no prosperó. Hasta ahora no hemos hallado registros posteriores sobre este tópico, en particular en el archivo de Schiaffino. Conocemos que el director del museo era un crítico incisivo, y proseguía el intercambio si estaba se-

guro de poder rebatir argumentos, justificar hipótesis y hacer comentarios propios. En este caso, en relación con Lugones, no pudo hacerlo por dos razones. Por un lado, el poeta y ensayista contaba con información precisa. Había estado en contacto con un corpus visual que le daba una ventaja por sobre el director. Schiaffino, en cambio, le respondió con promesas de futuras investigaciones. Por otra parte, hay que tener en cuenta también al interlocutor de Schiaffino. El vínculo entre ambos se había generado en el seno mismo del Ateneo desde que el escritor llegó a Buenos Aires, con 22 años de edad, proveniente de su Córdoba natal. Lugones había escrito sobre arte, obras y artistas en los periódicos porteños, y tenía una memoria prodigiosa.¹

Es importante aclarar que miniaturas, plaquetas y medallas fueron parte de las adquisiciones en los viajes por Europa que emprendió Schiaffino con el propósito de exponerlas en el museo. Tras la presentación de las compras llevada a cabo en el Bon Marché, en junio de 1908, con el título *VI Ensanche. Adquisiciones de 1906 efectuadas en Europa por la Dirección*,² se sucedió este cruce de cartas entre los mencionados actores. En una vitrina ubicada en el centro de la sala 16, y también en la 17, se dispusieron algunas de las miniaturas procedentes

de España. Durante toda la gestión de Schiaffino, las pequeñas obras de la colección del museo, expuestas en vitrinas/muebles, ocuparon un lugar destacado. En ocasión de la muestra de 1908, el director incluyó en la sala 16 la pieza que nos ocupa como *Retrato de una dama*, “época de Louis XV (Miniatura)”, perteneciente al siglo XVIII francés.³ En el catálogo le asignó el número 43, junto con otras obras de pequeño formato que integraron el mismo conjunto de adquisiciones. Schiaffino la presentó con ese nombre, como si fuese un personaje sin identificar, como “anónima”.

Luego de haber asistido a la inauguración, Lugones escribió el artículo “El Museo de Bellas Artes” para la edición del 1 de julio de 1908 de *El Diario*.⁴ En pos del conocimiento de las obras, aclaraba que la dama representada en esa miniatura era Madame Du Barry y que podría tratarse de una copia de un retrato original de François Drouais.

Schiaffino le respondería en una carta del día 3 de julio, publicada en el mismo periódico días después.⁵ En este texto

expresaba su parecer sobre las miniaturas en general y, en particular, sobre esta pieza de autor francés, aunque adquirida en España:

Nada más natural, como usted le dice muy justamente, que esos pequeños objetos de lujo como las miniaturas, encerradas en medallones, ó decorando cajitas de concha (boite a mouches), de vermeil, ó de marfil, hayan pasado la frontera francesa en las maletas de los emigrados, entre los encajes de las damas de la nobleza “aventadas por la Revolución”.⁶

Durante el *tour* europeo, Schiaffino había comprado un pequeño conjunto de miniaturas francesas en Madrid y Sevilla. Algunas de las adquiridas eran anónimas, pero otras habían sido realizadas por Gouband, Chaplain, Ferville, Eurard y Redin.

Miniaturas en el museo

Antes de la adquisición en Europa de estas pequeñas piezas, el museo contaba en su patrimonio con algunos retratos-miniatura producidos en el ámbito local. El primero en ingresar a la institución fue el de Cirila Crespo de Sívori,⁷ realizado por Jean-Philippe Goulu. La pieza, donada en 1900 por uno de sus hijos, Alejandro Sívori, marcó el comienzo de la colección.

Schiaffino estudió las miniaturas de este artista, e incluso se refirió a la preservación de estas piezas en un ámbito privado: “se conserva en la intimidad del hogar transmitida como recuerdo de familia y, en su calidad de miniatura preservada del olvido por su aspecto de joya y su accesibilidad mayor que la de toda otra pintura, a la comprensión de las gentes gracias a la preciosidad de la ejecución”.⁸

Pero fue recién en 1906 cuando el museo recibió un conjunto importante de miniaturas. Primero, las seis de Ignacio Baz, que ingresaron junto a ochenta retratos a lápiz y tinta china, que aumentaban así la colección de retratos-miniatura del Museo Nacional de Bellas Artes.⁹ Tanto la de Goulu como las de Baz fueron producidas en el ámbito local.

El patrimonio de la institución, y en especial el grupo de miniaturas, se acrecentó aún más cuando, en 1906, Schiaffino realizó su *tour* de compras en Europa. Comenzó su recorrido en España, con estadías en Madrid, Granada y Sevilla. En esta última ciudad y en la capital española, adquirió las obras

Jean-Philippe Goulu,
Cirila Crespo de Sívori,
1832, acuarela sobre
marfil, 7,9 x 6,3 cm.
Inventario n° 3735,
Donación Alejandro
Sívori, 1900. Colección
Museo Nacional
de Bellas Artes.



más antiguas de su viaje (pinturas de Bartolomé Murillo, Juan Martínez Montañés, Francisco Pacheco, entre otros), además de un corpus de miniaturas francesas con retratos individuales. Allí se contactó no solo con artistas contemporáneos, sino también con comerciantes de antigüedades, coleccionistas y

¹ Uno de esos artículos que Leopoldo Lugones escribió para *La Tribuna* fue “La fuente de Lola Mora”. Transcripto en Laura Malosetti Costa, *Cuadros de viaje: artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 290-295.

Schiaffino conservaba dos libros de Lugones, que están registrados en el inventario de 1910: *El Imperio Jesuítico*, de 1904, y *Las fuerzas extrañas*, de 1906. *Inventario de las existencias del Museo Nacional de Bellas Artes y Estado Actual de Caja*, septiembre de 1910, folios 7 y 94. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

² Algunos de los asistentes fueron los artistas Eduardo Sívori, Ernesto de la Cárcova, Víctor de Pol, Mateo Alonso, Carlos Ripamonte, Miguel Blay y Arturo Dresco, además de Adolfo P. Carranza, Emilio Agrelo, Leopoldo Lugones y Eduardo L. Holmberg, entre otras personalidades. “Inauguración de nuevas salas en el Museo Nacional de Bellas Artes”, *La Argentina*, Buenos Aires, julio de 1908, s/p. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

³ “Museo Nacional de Bellas Artes. *VI Ensanche. Adquisiciones de 1906 efectuadas en Europa por la Dirección. Obras expuestas al público en junio de 1908*”, Buenos Aires, 1908, s/p. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁴ Leopoldo Lugones, “El Museo de Bellas Artes”, *El Diario*, Buenos Aires, 1 de julio de 1908, s/p. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁵ Eduardo Schiaffino, “Por la casa del Museo”, *El Diario*, Buenos Aires, 6 de julio de 1908, s/p. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁶ *Ibid.*

⁷ Véase Paola Melgarejo, “Comentario sobre *Cirila Crespo de Sívori*”, en línea. Disponible en: <https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/3735/>

⁸ Eduardo Schiaffino, “1826. J. P. Goulu”, *La Biblioteca*, tomo 1, p. 359. En copia mimeo, Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁹ Las miniaturas de Ignacio Baz del Museo Nacional de Bellas Artes son: *Retrato de jovencita*, inventario n° 3732; *Retrato de señora*, inventario n° 3745; *Retrato de señora anciana*, inventario n° 3746; *Retrato de señora joven*, inventario n° 3747; *Retrato de señora joven*, inventario n° 3748, y *Autorretrato* [Retrato de hombre], inventario n° 3750.



[Redin], *Oficial del Primer Imperio [Oficial de Napoleón]*, ca. 1800, acuarela sobre marfil, 9,5 x 6,5 cm. Inventario n° 3739, Misión Schiaffino, 1906. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.
 Perpète Eurard [conocido como Jacques Everardt o Eurard], *Retrato de un gentilhomme*, 1706, acuarela sobre marfil, 6 x 4,7 cm. Inventario n° 6295, Misión Schiaffino, 1906. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



diplomáticos, en pos de seleccionar y encargar obras.¹⁰ Dejó testimonio de las operaciones que concretó entre el 11 y el 22 de junio: registró los costos de cada pieza en un listado que permite saber en qué ciudad, cuándo y a quién compró cada miniatura (Manuel Aguador, Amaré Hermanos, Pedro Ruiz, Salud Esteves Uria, Viuda de Lara), si bien los datos para identificarlas de acuerdo con su procedencia son insuficientes:

... [Junio] n n° 6-Madrid.á Manuel Aguador. “Miniatura de un militar” Ptas. [Pesetas] 80
 [...] 13 n° 9. Madrid, Amaré hnos. [...] Ferville. Miniatura de hombre. Ptas. 625
 15 n° 10. Madrid. Pedro Ruiz. 2 miniaturas. Ptas. 200
 12 n° 11. Madrid. Salud Esteves Uria. “Miniatura de señora”. Ptas. 30
 12 n° 12. Madrid, Viuda de Lara. Goubeaux. Miniatura de señora con marco de bronce. Ptas. 400
 [...] 22 n° 18 - Sevilla - Dos miniaturas de mujeres 150 Ptas¹¹

Los aportes de Leopoldo Lugones

Lugones había viajado por primera vez a Europa en 1906 con la misión de estudiar métodos de enseñanza en Francia y Suecia, pues se desempeñaba como inspector de enseñanza media en el Ministerio de Educación.¹² Regresó a Buenos Aires en el mes de noviembre.¹³ Con inteligencia y una “memoria fiel”, Lugones asimilaba todo lo que veía en sus recorridos por los museos que visitaba, entre ellos el Louvre.¹⁴ Su interés por el arte se incentivó con este y otros viajes posteriores.

Cuando asistió a la presentación del conjunto de obras traídas por Schiaffino desde varios países europeos, Lugones puso su atención en una miniatura que mostraba la imagen de una dama. Según él, se trataba del retrato de Jeanne Bécu, condesa Du Barry, conocida como Madame Du Barry (1743-1793), la favorita de Luis XV. Es cierto que la curiosidad por esta cuestión surge a partir de una pieza de poco más de cinco centímetros de diámetro: “La miniatura es un campo de exploración todavía lleno de sorpresas; porque dada su pequeñez, el huracán revolucionario aventó sin ruido sus ejemplares a todos los rumbos y en todas las manos”, escribió Lugones en un artículo luego de visitar la exhibición del Museo Nacional de Bellas Artes.¹⁵

Esta identificación con datos que Schiaffino no tenía surgió cuando Lugones recordó haber visto *in situ* al menos dos de los retratos de Madame Du Barry pertenecientes a la Biblioteca Nacional de Francia, en París. Más allá de saber en qué contexto o por qué motivo estuvo en contacto con ese material, interesa aquí que el escritor aportaba precisiones sobre el autor y la señora representada en aquella pieza, ingresada al museo como *Retrato de una dama*.¹⁶

Ahora bien, hay que aclarar que Madame Du Barry fue retratada en muchas oportunidades. Su figura se difundió a través de pinturas, grabados, esculturas y miniaturas. Incluso hubo retratos replicados y llevados a otros soportes. Se sabe que la misma Du Barry solicitó a François-Hubert Drouais, un pintor de la corte, hijo de Hubert Drouais,¹⁷ que realizase muchas de esas obras. Según la investigadora Juliette Trey, Drouais pintó entonces cinco retratos de Du Barry y, sobre estos, su taller hizo réplicas (en algunos casos con variantes). Trey menciona el rol de Anne-Françoise Doré, esposa del artista, en la realización de las reproducciones.¹⁸ Du Barry encargó el primer retrato en diciembre de 1768, una vez que se instaló en el Palacio de Versalles.



Anónimo [según obra de François Hubert Drouais], *Retrato de Mme. Dubarry*, siglo XVIII, acuarela sobre marfil, diámetro: 5,6 cm. Inventario n° 3742, Misión Schiaffino, Madrid, 1906. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

La existencia de las copias complejiza el estudio de esas obras, a la hora de hacer una investigación sobre su recorrido y atribución.

Drouais padre había fallecido en 1767, antes de que Luis XV conociera a Du Barry. Por eso Leopoldo Lugones da por cierto que su hijo, François-Hubert, fue el autor del retrato de la dama con traje de caza. Actualmente la base de datos de la Biblioteca Nacional de Francia incluye en su colección varias estampas con retratos de la condesa. Esa información confirma los datos que manejaba el escritor argentino. Todos los grabados parecen tener como punto de partida un mismo modelo.

Leemos que François-Hubert Drouais presentó dos retratos de Du Barry en el Salón de París de 1769; ambos permitieron dar a conocer la figura de la nueva favorita del rey de Francia. En uno la mostraba como Flora.¹⁹ En el segundo,²⁰ el que nos interesa por su vinculación con la miniatura del Museo Nacional de Bellas Artes, la pintó luciendo un redingote a la Húsar (o traje de caza), llamado así por su semejanza con el uniforme de los soldados de la caballería.²¹ Ese traje de características masculinas posee encajes en los bordes de la camisa que sobresalen del saco, quizás de terciopelo o seda. Si bien es más habitual ver este tipo de representaciones en el siglo XIX entre artistas e intelectuales,²² también en el siglo XVIII había mujeres que

llevaban estos atuendos, como María Antonieta o Madame de Pompadour. El rostro de la joven con el cabello recogido y ordenadas ondas, sujeto solo con una cinta, se conjuga con la chaqueta, detenidamente trabajada con detalles militares, ojalas largos y botones que destacan el cuello. El retrato pintado por Drouais, exhibido en el Salón parisino, fue popularizado por Jacques F. Beauvarlet en un grabado.²³

Lugones sabía que, en la producción de François-Hubert Drouais, también había miniaturas. Incluso notificó a Schiaffino haber visto cuatro piezas de su mano, una semejante a la del museo. Una de esas pequeñas obras que Lugones había admirado podría ser la que actualmente se encuentra en el Museo del Louvre,²⁴ aunque la figura femenina mira hacia la derecha y no hacia la izquierda, como en nuestra miniatura y en la estampa de Beauvarlet. La imagen de la mujer, sin embargo, sigue estando basada en la pintura de Drouais expuesta en el Salón de 1769.

La miniatura de Buenos Aires posee un marco circular a modo de tondo, mientras que los otros retratos conocidos tienen forma ovalada. En los grabados también se aprecia parte del respaldo de una silla, que no está presente en la pieza del Museo Nacional de Bellas Artes, cuyo fondo es neutro, al igual que en la obra del Louvre.

Fue Leopoldo Lugones quien tocó un tema muy caro para Schiaffino como era el de las miniaturas. Los pequeños objetos, y en particular los retratos-miniatura, despertaban curiosidad y fascinación al director del museo, y continuó estudiándolos incluso para su libro *La pintura y la escultura en Argentina*, de 1933. En ese volumen dedicó un apartado a este tópico, y emprendió investigaciones casi detectivescas destinadas a la atribución y la búsqueda de miniaturas producidas en el ámbito local. Sin embargo, hasta ahora no hemos hallado apuntes o comentarios que indiquen que Schiaffino haya realizado algún tipo de seguimiento del tema de la miniatura de Madame Du Barry, para conocer más sobre esta pieza y saber finalmente quién había sido su autor.

PATRICIA V. CORSANI



“M^{me}. Dubarry en costume de chasse, par Drouais (Gravure de la Collection de M. le Comte Greffülhe)”. Fotografía reproducida en Armand Dayot, *L’image de la Femme*, París, Librairie Hachette et C^o., 1899, p. 242.

¹⁰ Para conocer más detalles de su misión europea, véase Paola Melgarejo, “Eduardo Schiaffino curador: la Exposición Adquisiciones de 1906”, en María José Herrera (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba, Escuela Superior de Bellas Artes “Dr. José Figueroa Alcorta” - Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011, pp. 15-28.

¹¹ Eduardo Schiaffino, “Gastos”. Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación. Transcrito en parte en Patricia V. Corsani, “La compra del ‘Cristo en la Cruz’ de Francisco Pacheco”, *El Greco y la pintura de lo imposible. 400 años después*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, pp. 50-61. Disponible en: [https://www.bellasartes.gob.ar/publicaciones/el-greco-y-la-pintura-de-lo-imposible./](https://www.bellasartes.gob.ar/publicaciones/el-greco-y-la-pintura-de-lo-imposible/)

¹² Álvaro Abós, “Lugones, un enigma argentino”, *Todo es Historia*, n° 444, Buenos Aires, julio de 2004, pp. 6-23.

¹³ Regresó el 7 de noviembre de 1906 desde Boulogne. Base CEMLA, Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos. Disponible en: <https://cemla.com/>

¹⁴ Leopoldo Lugones (hijo), *Mi padre. Biografía de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1949, pp. 139, 143.

¹⁵ Leopoldo Lugones, “El Museo de Bellas Artes”, art. cit.

¹⁶ “Museo Nacional de Bellas Artes. VI Ensanche...”, art. cit.

¹⁷ Hubert Drouais (Saint-Samson-de-la-Roque, 1699-París, 1767). Su hijo: François-Hubert Drouais (París, 1727-1775). Se pueden consultar datos sobre el pintor en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/drouais-franois-hubert/e386c886-8ccf-4e92-8a68-9ff1bd237de9>

¹⁸ Juliette Trey, “Un portrait de Madame Du Barry pour Versailles”, *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, n° 16, 2013, pp. 187-196. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/versa_1285-8412_2013_num_16_1_933

¹⁹ François-Hubert Drouais, *Madame Du Barry en Flore*, óleo sobre tela, Salón 1769, Château de Versailles.

Desde 2011, la pintura se encuentra en la colección del Château de Versailles. Véase Juliette Trey, *op. cit.*

²⁰ El retrato se habría vendido en subasta pública y enviado a Londres. Información sobre la obra disponible en: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb44531414j>

²¹ *Madame La Comtesse du Barry*, después de 1769, grabado a buril, 28,1 x 20,3 cm. Sobre una pintura de Drouais, grabado por Jacques Firmin Beauvarlet (1731-1797). Número notice: 44531414, Biblioteca Nacional de Francia. Información sobre la obra disponible en: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb44531414j>

²² Véase “Las mujeres en traje masculino”, *Caras y Caretas*, año X, n° 440, Buenos Aires, 9 de marzo de 1907, s/p.

²³ Lugones escribe el apellido como “Beanvan”. También se refiere a otro retrato grabado a partir del mismo cuadro, llevado adelante por el inglés Watson, que, según dice, era una imagen que tendía a lo grotesco. Hasta el momento no hemos podido ubicar esta última obra.

²⁴ François Hubert Drouais, *Portrait de Mme Du Barry*, 4 x 3,2 cm. Invent. miniatures ivoire j 149. Fonds des dessins et miniatures, Museo del Louvre, París. Información sobre la obra disponible en: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020111694>

Terracotas en el museo. Schiaffino y la Manufactura de Signa

El ingreso de esculturas al patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes comenzó desde el momento mismo de su fundación. La colección fue aumentando con el correr de los años, ya sea con donaciones o adquisiciones: bronce, mármoles, terracotas,¹ yesos, piezas en madera, todo un corpus conformado por materialidades variadas que fueron creando los matices que hoy caracterizan el acervo.

En ese conjunto, un número importante ingresó como parte de las compras de obras de arte realizadas entre 1905 y 1906 por Eduardo Schiaffino, cuando, en sus viajes por distintos países europeos (España, Francia, Bélgica, Italia, Holanda, Alemania, Austria), sumó numerosos calcos, en yeso y terracota. Si bien nunca llegó a reunirlos en una única exhibición por falta de espacio,² algunos se mostraron por primera vez en 1908 con motivo de la exposición del sexto ensanche del

museo, mientras que otros quedaron en cajones sin desembalar en la Aduana, primero, y en un depósito transitorio en el Congreso Nacional, después.

Ahora bien, en estas compras se concentraban varias de las aspiraciones pedagógicas del director de la institución, por ejemplo, la práctica académica del dibujo basado en la copia de pequeños yesos y calcos de gran tamaño. Su plan final era la fundación de un museo de reproducciones³ que abarcase distintos materiales, con miras a la enseñanza del dibujo y la escultura, también de la arquitectura y la historia del arte.⁴ De este modo, a través de las copias, podrían difundirse obras clave del arte universal realizadas por los maestros de la forma y el volumen, del Renacimiento y contemporáneos. Esto permitiría la educación del gusto de los futuros artistas y del público general, no acostumbrado a estar en contacto con el arte.

El interés de Schiaffino por la obra escultórica surgió cuando era joven. En los artículos que escribía y enviaba como corresponsal de *El Diario* de Buenos Aires —en 1885—, mientras estudiaba en Europa, describía las colecciones que observaba en la Academia de Bellas Artes de París: las esculturas en mármol de la escuela francesa y las copias de esculturas clásicas, los elementos ornamentales, los relieves y los fragmentos arquitectónicos del Partenón, o de las obras de Miguel Ángel, Donatello y Lorenzo Ghiberti, entre otras piezas, que “existen siempre á disposición de los estudiantes”.⁵ La presencia de los

calcos facilitaba la formación de los alumnos y daba posibilidad a quienes no viajaban de conocer las obras más importantes de la historia del arte.⁶ Por esos años, también los museos cubrían sus faltantes con copias de esculturas que estaban en otras instituciones. Ya sea por la necesidad de los establecimientos educativos, o para presentar en ámbitos expositivos y saciar la pasión de coleccionistas y turistas por los lugares históricos y sus obras más representativas, la difusión de los calcos aumentó⁷ y, por ende, se incrementó la demanda de réplicas en distintos materiales y tamaños.

Schiaffino y las terracotas

El director del museo emprendió varios viajes a Italia hasta el momento en que se alejó de su cargo. La travesía inicial, de 1884, fue de formación; estuvo en Venecia, y después se trasladó a París. Luego, en 1903, regresó a Italia para contactar a los argentinos que estudiaban allí y podían proveer de algunas piezas para la presentación nacional en la Exposición Universal de Saint Louis, Estados Unidos. Por último, en febrero de 1904 volvió a Roma a embarcar las obras que se exhibirían en el país del norte.

Es cierto que, ya en 1904, Schiaffino tenía preparada una selección general de calcos y, en particular, de las piezas de la Manufactura de Signa, que deseaba encargar para el museo. Tomó contacto con estas terracotas italianas en varias oportunidades. Una, seguramente, se dio en el contexto de la Exposición de Saint Louis, ámbito en el que el taller europeo fue premiado con la medalla de oro por su producción. La Manufactura de Signa tenía un centro de venta en Florencia y otro en Roma, en la Via del Babuino 50, y un tercero en Turín, en la Via Accademia Albertina 5. Ya para los años 20 también habría locales en París y Londres. En estos espacios, el taller vendía sus propias terracotas artísticas.

Sin embargo, mucho antes de 1904, Schiaffino contaba con datos del taller italiano. En febrero de 1900, escribía al ministro Enrique B. Moreno⁸ para agradecerle el envío de un recorte de periódico sobre el local romano de la Manufactura de Signa y el catálogo de piezas en venta, además de destacar su interés en pos del desarrollo de la educación artística. Concluía la misiva: “... pediré a la Manufactura de Signa fotografías y [presupuestos] para hacerle algunos encargos, con destino á la sección de Escultura Comparada de este Museo”.⁹ Seguramente en estas líneas se esté refiriendo al catálogo ilustrado

Manifattura di Signa. Terre.cotte artistiche e decorative, publicado por Grafiche Spinelli en Florencia, a comienzos de 1900, es decir que su edición era reciente para cuando Schiaffino lo recibió. La publicación reunía 141 imágenes, cada una con su correspondiente número, e incluía terracotas de piezas griegas, etruscas, esculturas del Renacimiento, y también “decoración arquitectónica” antigua y moderna. Schiaffino fue seleccionando un grupo importante para comprar. La gestión se concretó en 1906 y, al año siguiente, llegaron los cajones a Buenos Aires.

Entonces, ya en 1900 había un proyecto para adquirir esas piezas. En el momento en que Schiaffino compró el conjunto, el membrete de las facturas del local florentino conservadas en su archivo llevaba un logo diseñado con una corona



Tarjeta de la Manufactura de Signa conservada por Eduardo Schiaffino en su archivo personal. Legajo 12, Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación.

¹ La palabra *terracota* viene del latín *terra cocta* y significa ‘tierra cocida’. Es un término genérico que, a su vez, forma parte de la disciplina cerámica (que incluye loza, arcilla, gres y porcelana). Se toman estas definiciones de Javier Sauras, *La escultura y el oficio del escultor*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003, pp. 248, 353.

² Desde Italia advertía al ministro Pinedo sobre la necesidad de ampliar el museo: “El aumento material que representa para el Museo de Buenos Ayres [sic] el contingente adquirido, va a requerir como oportunamente lo hice [sic] presente a V. E. bastante mayor local y nuevos recursos de conservación y ampliación progresiva. En el calculo [sic] de presupuesto para el año próximo que acompañado de un informe sometí a V. E. por intermedio del señor Director de la Sección Administrativa de Instrucción Pública he previsto la locación de una casa próxima al Museo para ampliación de Secciones, pues el local actual se encuentra agotado”. Eduardo Schiaffino, Carta al Sr. Ministro Federico Pinedo, fechada: “Florencia, 18 de septiembre de 1906”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

³ Véanse Patricia V. Corsani, “Eduardo Schiaffino y el museo de los sueños: la ‘sección de escultura comparada’ del Museo Nacional de Bellas Artes”, *Avances. Revista del Área Artes*, n° 9, Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2005-2006, pp. 49-64; Paola Melgarejo, “Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor”, en María Florencia Galesio (cur.), *Memoria de la escultura 1895-1914*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, pp. 33-52; Paola Melgarejo, “Eduardo Schiaffino curador: la Exposición *Adquisiciones de 1906*”, en María José Herrera (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba, Escuela Superior de Bellas Artes “Dr. José Figueroa Alcorta” - Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011, pp. 15-28. Con referencia a la técnica de producción del calco en yeso y su difusión entre los siglos XIX y XX, véase Milena Gallipoli, *Las rutas del yeso. Circulación y consumos globales de calcos escultóricos hacia fines del siglo XIX*. Tesis para optar por el título de Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Buenos Aires, Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), Universidad Nacional de San Martín, 2017. Disponible en: <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/847>

⁴ Eduardo Schiaffino, Carta al Ministro de Instrucción Pública Dr. Joaquín V. González, fechada: “Buenos Ayres, 29 de marzo de 1905”. Legajo 2, Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación (en adelante: AS, AGN).

⁵ Eduardo Schiaffino, “El estudio del arte en París II”, *El Diario*, Buenos Aires, 10 de abril de 1885, s/p. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁶ Eduardo Schiaffino, “Museo de Bellas Artes: Adquisiciones en Europa”, *La Nación*, Buenos Aires, 11 de julio de 1905, s/p. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁷ Vicenç Furió, *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*, colección Memoria artium, n° 12, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, pp. 131-132.

⁸ El ministro Moreno estuvo en funciones en Italia entre 1896 y 1907. Llegó a Buenos Aires el 21 de marzo de 1899 y, al comenzar el año 1900, ya estaba de regreso en Italia. Seguramente en su estancia en la ciudad pudo tener algún contacto previo con el director del museo. Véase Fermín V. Arenas Luque, *Enrique B. Moreno: un gran diplomático argentino*, tomo II, Buenos Aires, Editorial La Facultad, 1946, p. 243.

⁹ Eduardo Schiaffino, Carta a Enrique R. Moreno, Ministro P. y E. L. de la República Argentina, fechada: “Buenos Ayres, febrero 23/900”. Legajo 1, AS, AGN.



Mario Gabino. Torino, Esposizione Generale Italiana, 1898, Padiglione Ottagono, interno. Terracotte Artistiche della Manifattura di Signa. Fondazione Torino Musei-Archivio Fotografico-Fondo Gabino, Italia. Inv. gab7467. <https://www.europeana.eu/es/item/282/gab7467>

de laureles que rodeaba el nombre de la manufactura —creada en 1895— y la inscripción *Marca di Fabbrica*, a los cuales se agregaba un listado de distinciones obtenidas en exposiciones como carta de presentación: *Gran Diploma d’Onore* en la Exposición General Italiana de Turín (1898); *Medaglia d’Oro* en la Exposición Universal de Barcelona (1898); *Medaglia d’Oro* en la Exposición Universal de París (1900); *Grand Prix* en la Exposición Universal de Saint Louis (1904), y *Grand Prix* en la Exposición Universal de Lieja (1905). Estos antecedentes denotan la importancia y la valoración, a pocos años de fundarse, que tenía la Manifattura di Signa-Terre.cotte Artistiche.

Signa, en la Toscana

La Manufactura de Signa se había fundado en 1895, en un sitio entre el río Arno y el sur de la localidad de Signa,¹² a 17 km al oeste de Florencia, ubicación que facilitaba la extracción de la tierra del río. El taller —de terracotas artísticas— había sido creado por los hermanos Camillo y Angelo Bondi (fallecidos en 1929), intelectuales de origen judío pertenecientes a la alta burguesía. La empresa funcionó hasta 1952, pero con otros dueños.¹³ Como otras manufacturas italianas, la fábrica de los Bondi se dedicó al *falso antico*, dada la demanda de piezas del Renacimiento,¹⁴ y se convirtió en proveedora de terracotas a distintas ciudades.¹⁵ En la sala de ventas florentina, a la que Schiaffino recurrió, se

En 1905, Schiaffino remitió al ministro Joaquín V. González un “informe detallado”¹⁰ (un inventario con 1200 calcos elegidos), que incluía piezas de todos los talleres que le interesaban (de Italia, Francia y Alemania), sus precios, tamaños y comentarios sobre las pátinas. Cuando contó con la aprobación, y durante el viaje de 1905-1906, que se prolongó por seis meses, regresó a Italia. Primero visitó Venecia. Su itinerario continuó hasta la ciudad toscana de Florencia, donde recorrió el local de la Manufactura ubicado en Via dei Vecchietti 2 para adquirir las obras que previamente había seleccionado. Allí concretó una importante compra de treinta copias y encargó otras. Así, a Buenos Aires, llegaron piezas por un total de 1553 kilos, en trece cajones transportados por el vapor Speranza, que había partido de Génova el 19 de junio de 1907.¹¹

Pero ¿cuál era el interés de Schiaffino por estas terracotas? ¿Qué otros datos tenía sobre esta fábrica? En principio, se conoce que los calcos escogidos por el director eran copias de obras conservadas en los museos y sitios de Roma —Vaticano, termas de Diocleciano y Galleria Principi Corsini—, de Milán —Castello Sforzesco— y de Florencia —Santa Maria dei Fiori y Galleria degli Uffizi—, entre otros lugares. Ese corpus traído a Buenos Aires contaba con réplicas de Antonio Canova, Luca Della Robbia, Donatello, Bernardo Rossellino, Desiderio da Settignano, y elementos arquitectónicos, entre otras piezas. Ahora bien, hasta el momento en que se efectivizó la operación a través de algún enviado o de sus propios contactos, y desde aquel conocimiento inicial ya mencionado, Schiaffino seguramente hizo un seguimiento de la Manufactura, incluso cuando, en la Exposición Universal de Saint Louis, los hermanos Bondi exhibieron las piezas producidas por su taller.

mostraban las obras en presentaciones atractivas para los compradores, modalidad adoptada en la época.

Ahora bien, en el siglo XIX, Italia era un importante reservorio de obras de arte. A fines de siglo, la ciudad de Florencia, identificada como la cuna del Renacimiento, atravesó un proceso de renovación cultural que buscaba resaltar su historia, su arquitectura y el arte renacentista. El rescate también se llevaba a cabo a través del trabajo de los talleres de reproducciones —en escala— de esculturas y fragmentos de obras del período, que imitaban las formas y el patinado *all’antica* en piezas de yeso y terracota, que se ubicaban en jardines,

Anónimo [según obra de Andrea Della Robbia], *Cabeza de niño* (Pietro di Lorenzo de Medici, ca. 1475-1480), terracota pintada, 35 x 28,80 x 16,7 cm. Inventario n° 3669, Misión Schiaffino, adquirida en la Manufactura de Signa, Italia, 1906. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.
Anónimo, *Niño Jesús* [según obra de Desiderio da Settignano], terracota, 25,5 x 24 cm. Inventario n° 3672, Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



interiores de palacios, y también en edificios educativos, en pos de la formación académica.¹⁶

Con respecto a las réplicas producidas en Signa, ¿qué las volvía excepcionales y atractivas para Schiaffino? El director del museo tenía especial interés por las terracotas, tal como había quedado asentado en sus testimonios de cuando estudiaba en Europa durante la década de 1880. En aquellos años juveniles, había evaluado las piezas realizadas con este material, por lo que reconocía las falencias de la materia prima:

La tierra cocida, se decolora pronto en los relieves y al cabo de tres o cuatro años ensúciase de tal manera, que produce desagradable efecto al contemplarla.

Si se limpia, es en detrimento de la escultura pues el frote gasta la modelación, y darle un baño de color sería perder las finuras, es decir, su verdadero mérito.

Como el bronce, la tierra-cocida es superior al mármol en belleza, pues solo la arcilla puede amoldarse á las maravillosas delicadezas de ejecución, que imprima en la dócil pasta el buril nervioso de un escultor de génio. Pero, desgraciadamente, su vida es breve, mientras que el bronce á idénticas cualidades artísticas une la muy ventajosa de ser eterno, embelleciendo además en color, con el pasar del tiempo.¹⁷

Sin embargo, con el tiempo, Schiaffino señalaría la “pericia técnica”¹⁸ que presentaban las piezas de la Manufactura italiana y la distancia que existía entre las reproducciones en yeso y las terracotas de Signa en función de su resistencia:

NOTA-Estos calcos no son los únicos; los hay en Francia, en Alemania, en Bélgica y en Italia, mas numerosos y variados, pero vaciados en yeso, cuya duración es por lo tanto limitada; la ventaja de los calcos de la manufactura de Signa (Florencia) vaciados en arcilla, y patinados como las obras originales, es que la cocción les da resistencia mucho mayor y la inalterabilidad de aspecto que se requiere.¹⁹

Es que una de las preocupaciones de Schiaffino era la durabilidad de los materiales. Sabía que el yeso era frágil, y que su exposición a factores climáticos y humanos lo ponía en peligro. Su objetivo se enfocaba en la preservación de las piezas, por eso la dedicación por llegar a fundirlos en bronce, como ocurrió con el corpus de yesos de Francisco Cafferata adquiridos por el Estado nacional en 1905. Respecto a la terracota en particular, como mencionamos, su opinión fue cambiando a lo largo de los años, sobre todo al conocer las piezas italianas, cuando se dio cuenta de que eran resistentes a causa de la cocción y atractivas gracias a sus pátinas. Por un lado, la materia prima de Signa era “la melletta d’Arno (terra di Signa), il caolino veneto e

¹⁰ Eduardo Schiaffino, Carta al Ministro de Instrucción Pública Dr. Joaquín V. González, fechada: “Buenos Ayres, 29 de marzo de 1905”, citada.

¹¹ Eduardo Schiaffino, Apuntes, sin datar. Legajo 13, AS, AGN. También véanse Manifattura di Signa, “Factura” [con el detalle de todas las piezas adquiridas], fechada: “20 de septiembre de 1906”. Legajo 12, AS, AGN, y Eduardo Schiaffino, Lista de gastos registrados el 20 de septiembre de 1906 [que incluye el pago concluido a través de un giro el 14 de abril de 1907]. Legajo 12, AS, AGN.

¹² Andrea Baldinotti y Roberta Barsanti, “L’Ottocento e il Novecento”, cap. IX, en AA. VV., *Storia de la Comunità di Signa. L’identità culturale*, vol. II, Florencia, Edifir Edizioni, 2003, pp. 131-155. La bibliografía citada en este texto sobre la Manufactura de Signa fue enviada gentilmente por Dario Cecchini, de la Biblioteca Comunale “Boncompagno da Signa”, Signa, en noviembre de 2021.

¹³ Andrea Baldinotti y Roberta Barsanti, *op. cit.*

¹⁴ Marco Moretti, *Bruno Catuzzi. Scultore 1903-1996. Mostra antologica Disegni-sculture-medaglie 1915-1986*, Signa, Ex “Società Corale Gaetano Donizetti”, 17 dicembre 2005-29 gennaio 2006, Signa, Masso delle Fate Edizione, 2005, p. 13.

¹⁵ La investigadora italiana Lucia Ciulli da cuenta de esta moda propia del gusto del siglo XIX en “II. Le riproduzioni artistiche e il valore della tradizione”, en A. Baldinotti, L. Bassignana, L. Bernini y L. Ciulli (a cura di), *La manifattura di Signa*, Florencia, SPES-Studio Per Edizioni Scelte, 1986, pp. 35-65.

¹⁶ Lucia Ciulli, *op. cit.*

¹⁷ Eduardo Schiaffino, “Apuntes sobre el Arte en Buenos Aires”. Publicados en *El Diario*, del 18 de septiembre al 1 de octubre de 1883. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁸ Lucia Ciulli, *op. cit.*

¹⁹ En esta ocasión, propuso una lista de 31 calcos de Signa para decorar patios y aulas escolares, y agregaba: “...y de la escuela en general, mediante calcos patinados en facsímil de estatuas, bustos, bajorrelieves y vasos ornamentales, según la lista de piezas seleccionadas en el catálogo de Signa (Florencia), complementada por la presencia de árboles hermosos y plantas decorativas”. Eduardo Schiaffino, “Educación estética”, *El Monitor de la Educación Común*, año XXVIII, n° 436, tomo XXIX, Buenos Aires, 30 de abril de 1909, pp. 21-29. Disponible en: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/monitor/monitor/436.pdf>



Anónimo, *Virgen con niño y ángeles* [según obra de Agostino di Duccio], terracota, 79 x 65 x 9,69 cm. Inventario n° 2943. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.
 Anónimo, *Sagrada familia con San Juan*, terracota, 33,5 x 23,7 cm. Inventario n° 3668. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.
 Anónimo, *Santa Catalina de Siena*, terracota, 57 x 55 cm. Inventario n° 5630. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

la terra di Sansepolcro”.²⁰ Esta arcilla tenía un grano pequeño, lo que facilitaba el proceso de reproducción. El aspecto distintivo de su factura era el agregado de la pátina a mano, quizás, porque al patinar se imitaba el mármol, el bronce, la madera, la piedra; se hacía con base de óleo de lino, tierra de Siena, y ocre oscuro y leche, yema de huevo, y café con leche para las partes claras. Al final se aplicaba el color de tonos rosados.²¹ Por otra parte, y para destacar, allí trabajaban artistas profesionales vinculados como alumnos o profesores a la Academia de Bellas Artes de Florencia, que estaban a cargo de las reproducciones.²²

Ahora bien, en 1908, Schiaffino mostró los calcos comprados en las salas 17 y 18 del museo. Expuso algunos franceses y otros de Signa, como *Madonna y el niño*, de Bernardo Rossellino, un tondo con fondo de mosaico, y dos piezas del *Niño fajado*, de Luca Della Robbia, una cerámica del Hospital de los Inocentes.

Finalmente es importante destacar también que la primera obra en terracota de la colección —*Bianca*, un busto del escultor francés Gustave Michel—²³ ingresó al museo a través de una compra en 1898. Luego se sumaron dos esculturas, también originales, del argentino Mateo Alonso: *El borracho*²⁴ y *El indio moribundo*,²⁵ que Schiaffino había adquirido en 1902 en el porteño Salón Castillo. Y en 1903, se incorporó *Cabeza de viejo*, de Arturo Dresco, a través de una donación de Federico Leloir (padre).²⁶ Posteriormente, en 1905, también de Alonso, ingresaron *Amén*²⁷ y el *Medallón de Gio-Batta* [sic] *Piranesi*, escultura en terracota que ya estaba en las salas del museo en febrero de 1906.²⁸ Todas estas piezas mencionadas eran originales, y precedieron al corpus de calcos de elementos ornamentales y de esculturas del Renacimiento, además de fragmentos de obras clásicas, que a partir de 1906 llegó desde el local florentino de la Manufactura de Signa.

PATRICIA V. CORSANI

²⁰ “V. Procedimento di lavorazione” [entrevista al señor Salvestrini, operario de la Manufactura], s/f. Testimonio recogido en A. Baldinotti, L. Bassignana, L. Bernini y L. Ciulli (a cura di), *op. cit.*, “Appendici”, p. 148.

²¹ *Ibid.*

²² Entre 1902 y 1927, la dirección técnica y administrativa del taller estuvo a cargo de Aristide Contini. En 1904, por ejemplo, el profesor Oreste Calzolari estaba al frente de la dirección artística de la manufactura. El artista llevó y formó a otros escultores ligados a la academia, que daban nivel técnico a los modelos. “IV. ‘Artisti’ impiegati dalla Manifattura di Signa nel 1906”, lista fechada: “Signa, 17 Gennaio, 1906”, en A. Baldinotti, L. Bassignana, L. Bernini y L. Ciulli (a cura di), *op. cit.*, “Appendici”, p. 147.

En la Manufactura de Signa trabajaron artistas que se habían formado en la Academia de Bellas Artes de Florencia. Algunos habían estudiado allí con el escultor Domenico Trentacoste. Dato aportado por Giampiero Fossi, *Oltre il Novecento. Arte contemporanea nelle Signe*, Signa, Masso delle Fate Edizioni, 2003, p. 25. Véase también Antonio P. Torresi, *Scultori d’Accademia. Dizionario biografico di maestri, allievi e soci dell’Accademia di Belle Arti a Firenze (1750-1950)*, Ferrara, Liberty House, 2000, p. 41.

²³ Gustave F. Michel, *Bianca*, ca. 1888, terracota, 32 x 23,5 x 21,5 cm. Inventario n° 5754, adquisición, 1898. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

²⁴ Mateo Alonso, *El borracho* [*Borrachera* o *La mona*], ca. 1902, terracota, 34 x 29 x 40 cm. Inventario n° 5997. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

²⁵ Mateo Alonso, *Indio moribundo*, ca. 1902, terracota, 28,5 x 59 x 37 cm. Inventario n° 6222. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

²⁶ Eduardo Schiaffino, “Carta a Arturo Dresco”, fechada: “Buenos Aires, 15 de junio de 1903”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

²⁷ Mateo Alonso, *Amén*, ca. 1904, terracota, 46 x 27 x 39 cm. Inventario n° 5998. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

²⁸ Arturo Dresco, *Cabeza de viejo*, 1902, terracota, 41,5 x 20 x 22,5 cm. Inventario n° 5996. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Esta obra estaba en el museo (sector despacho-secretaría-depósito) en febrero de 1906, cuando se llevó a cabo la “Nómina de las colecciones de obras de arte que forman el Museo Nacional de Bellas Artes y su justipreciación para asegurarlas contra incendio desde el 1° de Febrero de 1906 hasta el 1° de Febrero de 1911”, mimeo, p. 27. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

Fuentes documentales y bibliografía

ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS CONSULTADOS

Acervo Gráfico, Audiovisual y Sonoro, Departamento de Documentos Fotográficos
Archivos Curatoriales, Área de Investigación, Museo Nacional de Bellas Artes
Archivo General de la Nación, República Argentina
Archivo Monumenta, Instituto de Teoría e Historia del Arte
“Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación
Área de Investigación, Palais de Glace
Área de Referencia, Biblioteca Nacional
Base Diarios-Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
Biblioteca, Museo Nacional de Bellas Artes
Biblioteca Academia Nacional de Bellas Artes
Biblioteca Central “Prof. Augusto Raúl Cortázar”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
Biblioteca della Biennale-ASAC, Fondazione La Biennale di Venezia, Venecia
Leiterin des Historischen Archivs, Akademie der Künste, Berlín
Biblioteca Comunale “Boncompagno da Signa”, Signa
Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros, Ministerio de Educación de la Nación
Biblioteca Tornquist, Banco Central de la República Argentina
Fondo Adolfo P. Carranza, Archivo Histórico Museo Histórico Nacional
Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes
Fundación Espigas
Hemeroteca Biblioteca del Congreso de la Nación
Hemeroteca - Biblioteca Pública, Universidad Nacional de La Plata
Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España
Hemeroteca - Publicaciones Periódicas Antiguas, Biblioteca Nacional

DIARIOS

El Cascabel
El Correo Español
El Diario
El Tiempo
La Argentina
La Ilustración Sud-Americana
La Fronda
La Mañana
La Nación
La Patria Argentina
La Prensa
La Razón
La Tribuna

REVISTAS

Álbum Salón. Revista quincenal Ibero Americana. Primera ilustración española en colores
Atenas, Revista Mensual de Arte. Órgano del Centro de Estudiantes de Bellas Artes
Athinae. Revista Argentina de Bellas Artes

Augusta. Revista de Arte
Buenos Aires. Revista semanal ilustrada
Caras y Caretas
El Monitor de la Educación Común. Órgano del Consejo Nacional de Educación
La Revista Literaria
Revista Semanal Ilustrada
Todo es Historia
Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles

GUÍAS DE LA CIUDAD

Guía Kraft 2do. Trimestre de 1894, Buenos Aires, G. Kraft, 1894.

Martínez, Alberto B., *Baedeker de la República Argentina*, Buenos Aires, Imprenta, Lit. y Encuadernación de J. Peuser, 1900.

——, *Manual del viajero. Baedeker de la República Argentina*, Buenos Aires, Imprenta, Lit. y Encuadernación de J. Peuser, 1904.

——, “Musée de Beaux-Arts”, *Manuel du Voyageur. Baedeker de la République Argentine*, Barcelona, A. López Robert, 1907.

Mayer, Edelmiro, *Gran Guía de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Hugo Kunz y Cía., [1885].

CATÁLOGOS

Inventario de las existencias del Museo Nacional de Bellas Artes y estado actual de Caja, octubre de 1910, mimeo.

Di Mayo, Elena y Matteo Lafranconi, *Galleria Nazionale d’Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, Milán, Ministero per i Beni e Le Attività Culturali Spraintendenza alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea-Electa, 2006.

Dumas, F.-G., 1885. *Catalogue illustré du Salon*, París, Librairie D’Art L. Baschet, 1885, p. XXVIII (Catalogue n° 16, septième année), Disponible en: https://archive.org/details/catalogueillustr1885soci/page/n25/mode/2up

Kgl. Akademie der Künste im Landes, *Jubiläums-Ausstellung der Kgl. Akademie der Künste Jllustrirter Katalog*, Ausstellungsgebäude zu Berlin, Berlín, Berliner Verlags Comtoir, 1886, pp. 78-79. Disponible en: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/akd58_1886/0113

Schiaffino, Eduardo, *Catálogo de las Obras de arte expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Imprenta, Lit. y Encuadernación de J. Peuser, 1896.

——, *Inventario del MNBA en Septiembre de 1910 al cesar mi Dirección 1895/1910*, mimeo.

VI Ensanche. Adquisiciones de 1906 efectuadas en Europa por la Dirección. Obras expuestas al público en junio de 1908, Buenos Aires, 1908.

Nómina de las colecciones de obras de arte que forman el Museo Nacional de Bellas Artes y su justipreciación para asegurarlas contra incendio desde el 1° de febrero de 1906 hasta el 1° de febrero de 1911, 1906, mimeo.

Official Catalogue of Exhibits Department of Art. Universal Exposition St. Louis. 1904, p. 92. Disponible en: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015012352137&view=1up&seq=101

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Alva Negri, Tomás, *Antonio Sibellino*, Buenos Aires, Gaglianone, 1988.

Amigo Cerisola, Roberto, “El resplandor de la cultura del bazar”, *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996, pp. 139-148.

Ansolabehere, Pablo, “Itinerarios de la bohemia porteña (1880-1910)”, *Prismas*, n° 16, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012, pp. 179-182. Disponible en: http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2095

Arenas Luque, Fermín V., *Enrique B. Moreno: un gran diplomático argentino*, tomo II, Buenos Aires, Editorial La Facultad, 1946.

Arias, Abelardo, *Antonio Sibellino. Escultor 1891-1960*, Buenos Aires, Imprenta Anzilotti, 1976.

Ariza, Julia, “Del caballete al telar. La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX”, *Artelogie*, n° 5, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Equipe Fonctions Imaginaires et Sociales des Arts et des Littératures, octubre de 2013, pp. 1-23.

Arnoux, Mathilde, “Léonce Bénédite”, L’Institut national d’histoire de l’art, 2019. Disponible en: https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/benedite-leonce.html

Artundo, Patricia M., *El arte español en la Argentina. 1890-1960*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2020.

Astroza-León, Maximiliano, *El Café de Los Inmortales*. Disponible en: https://grupodeestudiosgomezrojas.files.wordpress.com/2009/10/cafe-de-los-inmortales.pdf

Baldasarre, María Isabel, “Ferruccio Stefani y la formación de un mercado de arte italiano en Buenos Aires”, *VI Jornadas. Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004. CD-ROM.

——, “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 47-80.

——, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

——, “Museo universalista y nacional. El lugar del arte argentino en las primeras décadas de vida institucional del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires”, *A contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, vol. 10, n° 3, Carolina del Norte, 2013, pp. 255-278. Disponible en: https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/500

——, “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina”, *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol. 14, n° 1, San Pablo, 2006, pp. 293-321. Disponible en: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0101-47142006000100010&lng=en&nrm=iso&tlng=es

Baldinotti, Andrea y Roberta Barsanti, “L’Ottocento e il Novecento”, cap. IX, en AA. VV., *Storia de la Comunità di Signa. L’identità culturale*, vol. II, Florencia, Edifir Edizioni, 2003, pp. 131-155

Bénédite, Léonce, *Histoire des beaux-arts, 1800-1900: peinture-sculpture-architecture-médaille et glyptique-gravure-arts décoratifs en France et à l’étranger*, París, Flammarion, 1909. Disponible en: https://archive.org/details/histoiredesbeaux00bnuoft

——, *Les Chefs d’oeuvre du Musée du Luxembourg*, París, Lapina, 1910.

Bibbó, Federico, “El Ateneo (1892-1902). Sincronías y afinidades”, *Prismas*, n° 16, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012, pp. 191-194. Disponible en: http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2098

——, *Vida literaria: Sociabilidad cultural e identidad letrada en la Argentina de fin de siglo*. Tesis de posgrado, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Memoria Académica, 2016. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1585/te.1585.pdf

Cámpora, Gladys M., *Museo Nacional de Bellas Artes 1895-1955*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1986. Inédito.

Canakis, Ana, *Schiaffino*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009.

Caresani, Rodrigo Javier, “El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para La Prensa”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 44, 2015, pp. 137-183.

Carman, Carolina, *Los orígenes del Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2013.

Carretero Marco, Carmen, “Restauración en el S. XIX. Materiales, técnicas y criterios. Investigación en conservación y restauración”, *II Congreso del Grupo Español del IIC*, 2005.

Ciulli, Lucia, “II. Le riproduzioni artistiche e il valore della tradizione”, en A. Baldinotti, L. Bassignana, L. Bernini y L. Ciulli (a cura di), *La manifattura di Signa*, Florencia, SPES-Studio Per Edizioni Scelte, 1986, pp. 35-65.

Corsani, Patricia V., “Eduardo Schiaffino y el museo de los sueños: la ‘sección de escultura comparada’ del Museo Nacional de Bellas Artes”, *Avances. Revista del Área Artes*, n° 9, Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2005-2006, pp. 49-64.

——, “Educar, difundir, conservar. Eduardo Schiaffino y la escultura argentina en el Museo Nacional de Bellas Artes (1895-1910)”, en Florencia Galesio (cur.), *Memoria de la escultura 1895-1914. Colección MNBA*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, pp. 53-69.

——, “El ‘perpetuador’ del Buenos Aires antiguo. Rescate y revalorización de la obra de Carlos Enrique Pellegrini: la exposición-homenaje del año 1900”, en María Inés Saavedra (dir.), *Buenos Aires. Artes plásticas, artistas y espacio público. 1900-1930*, Buenos Aires, Editorial Vestales, 2009, pp. 95-135.

——, “Escaparates y vidrieras en la calle Florida. Entre el mostrar y el mirar: obras de arte y objetos de consumo”, en María Inés Saavedra et ál., *La ciudad revelada. Lecturas de Buenos Aires: urbanismo, estética y crítica de arte en La Nación, 1915-1925*, Buenos Aires, Editorial Vestales, 2004, pp. 73-96.

——, *Hacer esculturas. Proyectos, técnicas, materiales y realizaciones. Buenos Aires (1880-1904)*, Rosario, Prohistoria Ediciones, 2021.

——, “La compra del Cristo en la cruz, de Francisco Pacheco”, en María Florencia Galesio (cur.), *El Greco y la pintura de lo imposible. 400 años después*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, pp. 50-61. Disponible en: https://www.bellasartes.gob.ar/publicaciones/el-greco-y-la-pintura-de-lo-imposible./

——, “Una historia de proyectos y desengaños. La creación de la ‘Sala Pellegrini’ en el Museo Nacional de Bellas Artes”, *El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos. IX Jornadas de Arte e Investigación*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 117-128.

—— y Paola Melgarejo, “De París a Buenos Aires. Auguste Rodin, Eduardo Schiaffino y el Museo Nacional de Bellas Artes”, en *Rodin. Centenario en Bellas Artes*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2018, pp. 38-49.

—— y Paola Melgarejo, “El Museo Nacional de Bellas Artes en su primera sede: la Galería Florida (Bon Marché). Cronología 1895-1910”, en Ángel M. Navarro (cur.), *120 años de bellas artes. Obras fundacionales de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2016, pp. 161-181.

—— y Paola Melgarejo, “El primer museo de arte del país. Eduardo Schiaffino y su mejor obra”, en Ángel M. Navarro (cur.), *120 años de bellas artes. Obras fundacionales de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2016, pp. 11-33.

—— y Paola Melgarejo, “Pinturas y dibujos del siglo XVII en el MNBA. Los inicios de una colección”, en Rossella Vodret, *Caravaggio y sus seguidores*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012, pp. 238-267.

Darío, Rubén, *Autobiografía*, Madrid, Mundo Latino, 1915.

Duncan, Carol, *Rituales de civilización*, Murcia, Nausícaä, 2007.

Fabrici, Susana, *El retrato-miniatura en la Argentina. Los rostros en la intimidad de los afectos*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2014.

Falcini, Luis, *Itinerario de una vocación. Periplo por tierras y hombres*, Buenos Aires, Losada, 1975.

Fernández García, Ana María, *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires 1880-1930*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997.

Fossi, Giampiero, *Oltre il Novecento. Arte contemporanea nelle Signe*, Signa, Masso delle Fate Edizioni, 2003.

Furió, Vicenç, *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*, colección Memoria artium, 12, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

Gall, Jacques y François, *La pintura galante francesa en el siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

Gallipoli, Milena, *Las rutas del yeso. Circulación y consumos globales de calcos escultóricos hacia fines del siglo XIX*. Tesis para optar por el título de Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2017, inédito. Disponible en: https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/847

García Martínez, J. A., *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985.

García Morales, Alfonso, “Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (Documentos y cartas inéditas)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 33, Universidad Complutense de Madrid, 2004, pp. 103-173.

Gli italiani nella Repubblica Argentina all'Esposizione di Torino 1911. Scultore Vittorio De Pol, Buenos Aires, Stabilimento Grafico della Compagnía General de Fósforos, s/d.

Gluzman, Georgjina (cur.), *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2021.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “La Pintura de Historia en la Argentina”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n° 8-9, Sevilla, 1996, pp. 197-214. Disponible en: http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/016.pdf

Herrera, María José, *Cien años de arte argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos-Fundación Osde, 2014.

Loiácono, Erika, “Destellos de modernidad. La influencia de Auguste Rodin en los escultores argentinos de principios del siglo XX”, en *Rodin. Centenario en Bellas Artes*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2017, pp. 88-95.

Lugones, Leopoldo (hijo), *Mi padre. Biografía de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1949.

Malosetti Costa, Laura, “Arte e historia”, en Américo Castilla (comp.), *El Museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Colección Entornos, Buenos Aires, Paidós-Fundación TyPA, 2010, pp. 71-88.

——, *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

——, *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

——, “¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, en Diana B. Wechsler (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, pp. 89-142.

——, *El más viejo de los jóvenes. Eduardo Sívori en la construcción de una modernidad crítica*, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR), 1999.

——, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Martínez, Alberto B., *Censo General de Población, Edificación, Comercio e Industrias de la ciudad de Buenos Aires de 1904*, Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1906.

Melgarejo, Paola, “Eduardo Schiaffino curador: la Exposición *Adquisiciones de 1906*”, en María José Herrera (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba, Escuela Superior de Bellas Artes “Dr. José Figueroa Alcorta” - Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011, pp. 15-28.

——, “Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor”, en Florencia Galesio (cur.), *Memoria de la escultura 1895-1914. Colección MNBA*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, pp. 33-52.

Monteleone, Jorge, “Soussens Sans Sou”, en Noé Jitrik (comp.), *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997. Disponible en: http://www.robertexto.com/archivo19/atipicos_anomalos.htm

Montero, Belisario J., *Ensayos sobre Filosofía y Arte (de mi diario)*, Buenos Aires, 1922.

Moretti, Marco, *Bruno Catarzi. Scultore 1903-1996. Mostra antologica Disegni-sculture-medaglie 1915-1986*, Signa, Ex “Società Corale Gaetano Donizetti”, 17 dicembre 2005-29 gennaio 2006, Signa, Masso delle Fate Edizione, 2005.

Navarro, Ángel M., *Maestros flamencos y holandeses (Siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2001.

Niklison, José E., *Giudici. El artista y su obra (Páginas de un libro inédito)*, Buenos Aires, Taller Tipográfico de la Penitenciaría Nacional, 1900.

Oliveira César, Lucrecia de, *Coleccionistas argentinos. Aristóbulo del Valle*, Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, Ediciones de Arte Gaglianone, 1993.

Orgambide, Pedro, Sylvia Iparraguirre y Laura Malosetti Costa, *Pintura argentina. Panorama del periodo 1810-2000. Generación del 80*, Proyecto Cultura Arte para Todos, Serie Libros de Arte, n° 4, Buenos Aires, Banco Velox, 2001.

Pacheco, Marcelo, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Centenario*, Buenos Aires, edición del autor, 2011.

Pagano, José León, *El arte de los argentinos*, tomo III, Buenos Aires, Editorial del autor, 1939-1940.

——, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Editorial y Librería Goncourt, 1981,

Palomar, Francisco E., *Primeros Salones de Arte en Buenos Aires*, Cuadernos de Buenos Aires, n° XVIII, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1962.

Penhos, Marta, “Sin pan y sin trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina. El envío de arte argentino a la Exposición de Saint Louis 1904”, *Arte y Recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte-CAIA, 1997, pp. 9-19.

Pereyra de Urgell, Guiomar, *Ángel Della Valle*, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR), 1990.

Pevsner, Nikolaus, *Academias de arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982.

Ripamonte, Carlos, *Vida. Causas y efectos de la evolución artística argentina. Los últimos 30 años*, Buenos Aires, Gleizer, 1933.

Rocca, Edgardo J., *Víctor de Pol: el escultor olvidado*, Colección Grandes Ítalo-Argentinos, n° 12, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1992.

Sauras, Javier, *La escultura y el oficio del escultor*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003.

Schiaffino, Eduardo, “Educación Estética”, *El Monitor de la Educación Común. Órgano del Consejo Nacional de Educación*, año 28, n° 436, tomo 29, Buenos Aires, 30 de abril de 1909, pp. 21-29.

——, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982.

——, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, edición del autor, 1933.

Stevens, Walter B., *The Forest City. The Official Photographic Views of the Universal Exposition held in Saint Louis, 1904*, Saint Louis, N. D. Thompson Publishing Company, 1904.

Tarcus, Horacio, “Modernismo y Socialismo *fin-de-siècle*. Espigando la correspondencia de José Ingenieros”, *Políticas de la memoria*, n° 10/11/12, Buenos Aires, 2009-2011, pp. 97-122.

Telesca, Ana María y José E. Burucúa, “Schiaffino, corresponsal de *El Diario* en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Buschiazzo*, Buenos Aires, n° 27-28, 1989-1991, pp. 65-73.

—— y Marcelo E. Pacheco (introducción y selección), *Aproximación a la Generación del 80. Antología documental*, Serie: Fuentes. Historia del Arte. Temas de Historia del Arte, 6/3 al 3, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994.

Torresi, Antonio P., *Scultori d’Accademia. Dizionario biografico di maestri, allievi e soci dell’Accademia di Belle Arti a Firenze (1750-1950)*, Ferrara, Liberty House, 2000.

Trey, Juliette, “Un portrait de Madame Du Barry pour Versailles”, *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, n° 16, 2003, pp. 187-196. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/versa_1285-8412_2013_num_16_1_933

Trostiné, Rodolfo, *La enseñanza del dibujo en Buenos Aires. Desde sus orígenes hasta 1850*, Buenos Aires, Trabajos de Investigación y de tesis, n° X, Ministerio de Educación - Universidad de Buenos Aires - Facultad de Filosofía y Letras - Instituto de Didáctica “San José de Calasanz”, 1950.

Usubiaga, Viviana, “Pinceles, plumas y sables. La exposición artística de 1891”, en *III Jornadas de Estudios e Investigaciones. Europa y Latinoamérica. Artes visuales y música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999. CD-ROM.

Van Deurs, Adriana y Marcelo G. Renard, *La escultura italiana del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2001.

Weber, José Ignacio, *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*. Tesis de Doctorado en Historia y Teoría de las Artes, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2016.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

<http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2098>

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1585/te.1585.pdf>

http://www.robertexto.com/archivo19/atipicos_anomalos.htm

www.mnba.gob.ar

<https://cemla.com/>

<http://hemerotecadigital.bne.es/index>.

[vm?q=parent:0004080157&lang=es](http://www.persee.fr/doc/versa_1285-8412_2013_num_16_1_933)

[https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/drouais-](https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/drouais-franois-hubert/e386c886-8ccf-4e92-8a68-9ff1bd237de9)

[franois-hubert/e386c886-8ccf-4e92-8a68-9ff1bd237de9](https://www.victorien-bastet.com/anglais/biography.htm)

<http://www.victorien-bastet.com/anglais/biography.htm>

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020111694>

[https://www.persee.fr/doc/versa_1285-8412_2013_](https://www.persee.fr/doc/versa_1285-8412_2013_num_16_1_933)

[num_16_1_933](https://www.persee.fr/doc/versa_1285-8412_2013_num_16_1_933)

<http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/monitor/monitor/436.pdf>

<http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem>.

[jsp?language=en&case=&id=oai%3Amuseotorino.it_](http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem)

[archiviofotografico%3A7467](http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem)

[https://www.treccani.it/enciclopedia/signa_%28Enciclopedia-](https://www.treccani.it/enciclopedia/signa_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)

[Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/signa_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)

<https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/847>

Obras exhibidas

Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Mateo Alonso (Buenos Aires, 1878-1955) *Indio moribundo*, 1902 Terracota, 28,5 x 59 x 37 cm Inventario n° 6222 Adquisición al autor, 1902

Edmond-François Aman-Jean [seudónimo de Amand Edmond Jean] (Chevry-Cossigny, 1858 – París, 1936) *La mujer del vaso azul* [*Mujer con el vaso azul*], s/f Óleo sobre tela, 55 x 46,5 cm Inventario n° 2064 Misión Schiaffino, adquirida en París en casa del autor, 1906

Anónimo [según obra de Andrea Della Robbia (Florencia, 1437-1528)] *Cabeza de niño*, s/f Terracota pintada, 35 x 28,8 x 16,7 cm Inventario n° 3669 Misión Schiaffino, adquirida en la Manufactura de Signa, Italia, 1906

Anónimo [Imitador de David Teniers el Joven] *La buena nueva*, s/f Óleo sobre tela, 39 x 50 cm Inventario n° 1937 Legado Adriano E. Rossi, 1896

Anónimo [según obra de François Hubert Drouais (París, 1727-1775)] *Retrato de Mme. Dubarry*, siglo XVIII Acuarela sobre marfil, diámetro 5,6 cm Inventario n° 3742 Misión Schiaffino, Madrid, 1906

Anónimo *Lady Mead*, 1830 Acuarela sobre marfil, 7,4 x 5,5 cm Inventario n° 3738 Misión Schiaffino, 1906

Augusto Ballerini (Buenos Aires, 1857-1902) *Orígen milagroso de Ntra. Sra. de Luján en año 1630*, 1895 Óleo sobre tela, 64 x 100 cm Inventario n° 1651 Adquisición Comisión Nacional de Bellas Artes

Martín León Boneo (Buenos Aires, 1829-1915) *Cabeza de hombre (estudio)* y *Cabeza de viejo (estudio)* (díptico), 1859 Óleo sobre tela, 39,5 x 33,5 cm (cada parte) Inventario n° 5808 Museo Nacional de Historia Natural, Buenos Aires

Eugène Louis Boudin (Honfleur, 1824 – Deauville, 1898) *La ribera de Portrieux*, 1875 Óleo sobre tela, 32 x 46,5 cm Inventario n° 2647 Misión Schiaffino, adquisición a L. & P. Rosenberg Fils, París, 1906

Jules Clément Chaplain (Mortagne-au-Perche, 1839 – París, 1909) *Charles Garnier*, 1895 Bronce, diámetro: 6,8 cm Inventario n° 6370/0101 Misión Schiaffino, adquirida a Godard, París, 1904-1905

Alexandre Charpentier (París, 1856 – Neuilly-sur-Seine, 1909) *La pintura*, ca. 1896 Plata, 5,3 x 4,1 cm Inventario n° 6370/0107 Misión Schiaffino, adquirida a Godard, París, 1904-1905

Lucio Correa Morales (Buenos Aires, 1852-1923) *Olegario V. Andrade*, 1893 Bronce, 64 x 45 cm Inventario n° 6218 Donación Ateneo, 1896

Lucien Coudray (París, 1864-1932) *Orfeo (La Música)*, ca. 1893 Plata, diámetro: 6,8 cm Inventario n° 6370/1034 Misión Schiaffino, 1904-1905

Ángel Della Valle (Buenos Aires, 1852-1903) *Un potrero* [*Un potrero; La tranquera*], ca. 1900-1902 Óleo sobre tabla, 23 x 35 cm Inventario n° 1831 Adquisición Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1902

Perpète Eurard [conocido como Jacques Everardt o Eurard] (Dinant, 1662 – La Haya, 1727) *Retrato de gentilhombre*, 1706 Acuarela sobre marfil, 6 x 4,7 cm Inventario n° 6295 Misión Schiaffino, 1906

Reinaldo Giudici (Lenno, 1853 – Buenos Aires, 1921) *La sopa de los pobres (Venecia)*, 1884 Óleo sobre tela, 147 x 228 cm Inventario n° 1778 Adquisición al artista, 1887

Innocent Louis Goubaud (Roma, 1780 – Bruselas, 1847) *Madame Elisabeth*, 1800 Acuarela sobre marfil, 14 x 10,7 cm Inventario n° 3741 Misión Schiaffino, 1906

Heinrich Kautsch (Praga, 1859 – Viena, 1943) *Mujer con laurel*, s/f Plata, 4 x 8,2 cm Inventario n° 6370/0838 Misión Schiaffino, ca. 1904-1906

Aniceto Marinas (Segovia, 1866 – Madrid, 1953) *Medalla nupcial de los reyes de España Alfonso XIII y Victoria Eugenia*, 1906 Plata, diámetro: 7 cm Inventario n° 6370/0878 Misión Schiaffino, adquirida a Mellerio Hnos., Madrid, 1906

Alexis Joseph Mazerolle (París, 1826-1889) *Psiquis en la fuente*, 1887 Óleo sobre tela, 201 x 95 cm Inventario n° 5510 Adquirida a Juan Silvano Godoi en Buenos Aires, antes de 1904

Raymond Auguste Quinsac Monvoisin (Burdeos, 1794 – Boulogne-sur-Seine, 1870) *Paisaje* [*Grupo de casas al sol; Paisaje de Italia; Calle de Italia*] Óleo sobre tela, 26 x 23 cm Inventario n° 5514 Misión Schiaffino, adquirido a Gastón Monvoisin, Boulogne-sur-Seine, Francia, 1903

Samuel Finley Breese Morse (Charleston, 1791 – Nueva York, 1872) *Retrato de David C. de Forest*, ca. 1823 Óleo sobre tela, 87 x 64 cm Inventario n° 2531 Donación Universidad de Buenos Aires, 1900

Francisco Pacheco (Sanlúcar de Barrameda, 1564 – Sevilla, 1654) *Cristo en la cruz*, ca. 1614-1615 Óleo sobre tela, 56 x 41 cm Inventario n° 2058 Misión Schiaffino, adquisición a la colección de Manuel López-Cepero, Sevilla, 1906

Giuseppe Palizzi (Lanciano, 1812 – París, 1888) *Vaca y carneros*, s/f Óleo sobre tela, 100 x 175 cm Inventario n° 2445 Adquisición a Julia Tejedor de Del Valle (Sucesión Aristóbulo del Valle), 1901

Jean-Francois Raffaëlli (París, 1850-1924) *El jardinero*, s/f Óleo sobre tabla, 23 x 10 cm Inventario n° 5457 Misión Schiaffino, adquisición en Galería Georges Petit, 1906

Théodule-Augustin Ribot (Saint-Nicolas-d'Attez, 1823 – Colombes, 1891) *Retrato de su hija Marie*, s/f Óleo sobre tela, 46,6 x 39,3 cm Inventario n° 2653 Adquirida a Georges Feydeau en París, 1906

Auguste Rodin (París, 1840 – Meudon, 1917) *Pierre Puvis de Chavannes (según Rodin)*, s/f Bronce, diámetro: 9 cm Inventario n° 6370/0640 Misión Schiaffino, adquirido a Ch. Hessèle, París, 1904-1905

Alfred-Philippe Roll (París, 1846-1919) *Retrato de Alejandro Dumas*, s/f Pastel sobre tela, 55 x 46 cm Inventario n° 1474 Donación Aristóbulo del Valle, 1895

Alfred-Philippe Roll (París, 1846-1919) *Mujer y toro (Femme et taureau)*, 1885 Óleo sobre tela, 241 x 277 cm Inventario n° 2671 Donación de Julia Tejedor de Del Valle (Sucesión Aristóbulo del Valle), 1897

Louis Oscar Roty (París 1846-1911) *Exposition Universelle 1900*, s/f Bronce, 5 x 3,5 cm Inventario n° 6370/0709 Misión Schiaffino, adquirido a Ch. Hessèle, París, 1904-1905

Eduardo Schiaffino (Buenos Aires, 1858-1935) *Margot*, 1890 Óleo sobre tela, 46 x 33,5 cm Inventario n° 1656 Donación Julia Tejedor de Del Valle (Sucesión Aristóbulo del Valle), 1900

Eduardo Sívori (Buenos Aires, 1847-1918) *Autorretrato*, 1900 Óleo sobre tela, 58 x 46 cm Inventario n° 1663 Donación de Eduardo Sívori, ca. 1904

Domenico Trentacoste (Palermo, 1859 – Florencia, 1933) *Emma Gramatica*, ca. 1904 Cobre, 13 x 9,6 cm Inventario n° 11227 Donación Ferruccio Stefani, 1905

Domenico Trentacoste (Palermo, 1859 – Florencia, 1933) *Yvonne Vernon*, ca. 1904 Bronce, 14,2 x 4,2 cm Inventario n° 11228 Donación Ferruccio Stefani, 1905

Jan Philip van Thielen (Malinas, Amberes, 1618 – Booischot, 1667) *Guirnalda de flores*, s/f Óleo sobre tela, 85,5 x 74,5 cm Inventario n° 5171 Misión Schiaffino, adquirido en Amberes, 1906

Catálogo

Edición
Museo Nacional de Bellas Artes

Textos
Andrés Duprat
Ezequiel Grimson
Patricia V. Corsani
Paola Melgarejo

Diseño gráfico
Susana Prieto

Edición y corrección de textos
María Verna

Gestión documental
Alejandra Hunter

Fotografías
Matías Iesari
Gustavo Cantoni (p. 29)

Posproducción fotográfica
Esteban Benhabib

Museo Nacional de Bellas Artes

Dirección Ejecutiva
Andrés Duprat

Dirección Artística
Mariana Marchesi

Delegación Administrativa y Jurídica
Mariano D'Andrea

Coordinación Ejecutiva
Ricardo Visentini

Coordinación Artística
Ana Schwartzman

Documentación y Registro
Paula Casajús
María Rosa Espinoza, Florencia Vallarino,
Victoria Gaeta, Cecilia García Gásquez,
Dora Isabel Brucas, Laura González,
Matías Iesari, Gustavo Cantoni

Gestión de Colecciones
Mercedes de las Carreras
Jimena Velasco, Natalia Novaro,
Fernando Franco, Bibiana D'Osvaldo,
Catalina Leichner, Constanza Di Leo,
Carolina Bordón, Alejandra Sogolo

Investigación
María Florencia Galesio
Ángel M. Navarro, Pablo De Monte,
Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani, Ana Giese,
Verónica Tell, Lucía Acosta, Jorge Manzoni,
Natalia Pineau, Gabriela Naso

Museografía
Silvina Echave
Mariana Rodríguez, Pedro Osorio, Francisco
Amatriain, Lucio O'Donnell, Federico Fernández
Sanders, Fabián Belmonte, Leonardo Teruggi,
Alberto Álvarez, Gustavo Vázquez Ocampo
(exposiciones itinerantes)

Administración, contabilidad y presupuesto
Gustavo Gramis, Gabriela Raña,
Eugenia Bignone

Asuntos Legales
Ornella Costabile

Relaciones Institucionales
Soledad Obeid

Relaciones Públicas
Ana Ruvira

Prensa y Comunicación
Bettina Barbieri, Diego Jara, Agustina Fornasier,
Esteban Benhabib, Mariana Lagos

Diseño gráfico
Susana Prieto
Alejandro de Ilzarbe

Edición y corrección de textos
María Verna

Educación
Mabel Mayol
Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo Hofman,
Roxana Pruzan, Marcela Reich,
Cecilia Arthagnan, María Inés Alvarado,
Ana Lobeto, Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra,
Germán Warszatska, Alicia Gabrielli,
Gabriela Canteros, Carlos Vera Flores

Biblioteca
Alejandra Grinberg
Agustina Grinberg, Carolina Moreno,
Mónica Alem, Víctor Páez, Pablo Pizzamiglio

Asistencia de Dirección Ejecutiva
Maru Venanzi
Mónica Gali

Asistencia de Dirección Artística
Alejandra Hunter, Carolina Jozami

Asistencia de Coordinación Ejecutiva
Matías Roth
Melina Gómez

Recursos Humanos
María Florencia Martínez D' Agostino
Elena Sanchez, Mariana Folchi,
Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas,
Daniel Oscanio, Marcelino Medina

Capacitación
Lucía Buchar, Paulina Alonso

Gestión y estudio de visitantes
Natalia Chagra

Producción
Samira Raed
Úrsula Gómez

Ciclo de Cine Bellas Artes
Leonardo D'Espósito

Infraestructura
Augusto Monroy, Matías Román,
Fernando Goldberg

Sistemas
Pablo Engel, Walter D. Pirola

Técnica y mantenimiento
Julio Martín Herrera
Diego Herrera, Diego Lonne, Jonathan Villagra,
Santiago Morazzo, Dahil Sanchez Vallesterios,
Dario Noguera, Néstor Noguera

Supervisión de salas
Omar Guateck, Karina Mansilla

Asistentes de sala
Mónica Cortes, María Rosa Egaña Curutchet,
Santa Vargas

Atención al público
Lorena Gorosito
Mabel Benítez, Irma Echagüe, Daniel Galán,
Marina Gorosito, Patricia Maidana,
Oscar Oviedo, Carlos Pérez, Oscar Ramírez,
Lorena Ramírez, Camila Malinovsky,
Miriam Castillo, Cristina Mazza, Ana de Ilzarbe

Amigos del Bellas Artes

Comisión Directiva

Presidente
Julio César Crivelli

Vicepresidente 1ro.
Eduardo José Escasany

Vicepresidente 2do.
María Irene Herrero

Secretario
Josefina María Carlés de Blaquier

Secretario de Relaciones
Institucionales e Internacionales
Cecilia Remiro Valcárcel

Prosecretario
María Ximena de Elizalde de Lechère

Tesorero
Ángel Schindel

Protesorero
Sofía Weil Speroni

Vocales
Susana María T. de Bary Pereda
Juan Ernesto Cambiaso
María Inés Justo
Nuria Kehayoglu
Eduardo Mallea
Carlos José Miguens
Santiago María Juan Antonio Nicholson
Verónica Zoani de Nutting
Magdalena Cordero
Daniela Marcuzzi de Saguier

Revisores de cuentas
Valeria Bueno
Fabián Pablo Graña
Jorge Daniel Ortiz

Staff

Director Ejecutivo
Andrés Gribnicow

Educación y Comunidad

Coordinador de Educación y Comunidad
Mariano Gilmore
Directora de la Carrera Corta de Historia
del Arte y cursos complementarios

Susana Smulevici
Coordinadora del Programa
de Historia de la Literatura
y cursos complementarios
Lucía Vogelfang
Coordinadoras de LAV: Laboratorio
de Artes Vivas
Silvia Gómez Giusto y Aliana Alvarez
Pacheco
Asistente de Educación y Comunidad
Luz Arriaga

Socios y Alianzas

Coordinadora de Socios y Alianzas
Elena Bruchez
Producción
Marlene Binder Meli
Desarrollo de fondos
Belén Arroyo

Comunicación

Coordinadora de Comunicación
Luz Rodríguez Penas
Prensa
Carmen María Ramos
Diseño gráfico y digital
Pablo H. Barbieri

Auditorio y producción audiovisual

Jefe técnico de Auditorio
Daniel Caccia
Operador técnico y fotografía audiovisual
Juan José Peralta
Realizador audiovisual
Federico Braum

Tienda Bellas Artes

Coordinación
Gustavo Merino
Contenidos
Clara España
Ventas
Marcelo Arzamendia

Administración

Tesorería y Administración General
Jorge Mastromarino
Administración y RR. HH.
Nadia Kettmayer
Pago a Proveedores
Carolina Mastromarino

Recepción e Informes
Natalia Lemos
Laura Mastromarino
Belén Schenfeld

Mantenimiento
Gustavo Edgard Fernández
Héctor Monzón
Oscar Rindel

Centro Cultural Borges

Dirección
Ezequiel Grimson

Asesores
Alfredo Mota, Felipe Pullo

Secretaría Privada
Natalia Saucedo, Agostina Scuncia,
Nora Maidana

Asistencia de Administración
Agustina D'Amore, Victoria Bustamante

Planificación y Programación
Jimena Pautasso
Fernando Farina, Gabriela Comte, Gabriel Guz,
Analía Moner Sans, Adriana Barenstein,
Cecilia Troncoso

Asistencia de Planificación y Programación
Clara Quartino, Cecilia González,
Melina Ojagnan, Ignacio Giorgio, Fernanda Lita,
Malena Ypas

Programas públicos
Denise Obrador
Malena Vázquez, Camila Di Nardo,
Sofía Anahí Pérez Ripossio

Recepción e Informes
Carla Bayonne, Cristian Bayonne,
Yésica Pared

Producción
Natalia Bellotto
Noelia Ramil, Carolina Flechner,
Érica Santamarina

Técnica

Alejandro Molinari
Lorenzo Beretta, Adolfo Gómez
Gerardo Bacalini, Gabriel Rolando Soriano,
Manuel Valverde, Franco Coronel,
Macarena López

Montaje

Yaya Firpo, Fabián Crespi, Leandro Rovallo,
Mariano García

Prensa y Comunicación

Daniel Franco
Guido Limardo, Eduardo Rezzano,
Paul Chanseaud, Patricia Ludueña

Diseño gráfico

Guadalupe Marín
Matías Schilman, Zoe Galiana

Infraestructura y Logística

Matías Fernández Madrid
Andrea Amster

Maestranza

Lidia Acuña
Olinda Arocha, Ema Ottado,
Susana Gómez, Norma Gómez

Mantenimiento

Gabriel Pérez, Marcelo Ibarra,
Carlos Dolagaray, Juan Manuel Lescano,
Julio César Maldonado

Informática

Federico Rosales

