

120 años del Museo Nacional de Bellas Artes

Obras fundacionales
de la colección
del Museo Nacional
de Bellas Artes

III Bellas Artes

Bellas Artes



**120 años
de bellas artes**

Ministro
de Cultura de la Nación
Pablo Avelluto

Secretario
de Patrimonio Cultural
Américo Castilla

Director
Museo Nacional de Bellas Artes
Andrés Duprat

- 7 *Presentación*
Andrés Duprat
- 9 *Museo Nacional de Bellas Artes: exposición 120° aniversario*
Ángel Navarro
- 11 *El primer museo de arte del país.*
Eduardo Schiaffino y su mejor obra
Patricia V. Corsani, Paola Melgarejo
- 35 *Eduardo Schiaffino y el Catálogo de las obras expuestas
en el Museo Nacional de Bellas Artes (1896)*
Ángel Navarro
- 53 *El Fondo Eduardo Schiaffino*
Paula Casajús
Cecilia García Gásquez
- 67 *Obras fundacionales de la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes*
- 149 *Rastreado identidades*
Dos propuestas de filiación
- 150 *Propuesta de atribución. Francesco Furini (1603-1646)*
Ángel Navarro, con la colaboración de Guillermo Willis y el Área
de Investigación del Museo Nacional de Bellas Artes.
- 154 *¿Original o copia? Guido Reni y sus luchas de niños*
Cecilia García Gásquez
- 161 *El Museo Nacional de Bellas Artes*
en su primera sede: la Galería Florida (Bon Marché)
Cronología 1895-1910
Patricia V. Corsani
Paola Melgarejo
- 183 *Listado de obras*

En la Navidad de 1896, abrió sus puertas el Museo Nacional de Bellas Artes. Su creador, Eduardo Schiaffino –pintor, crítico, historiador del arte, fundador de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y del Ateneo–, postulaba la autonomía del arte nacional. Dueño de una personalidad formidable, impetuosa y polémica, característica de la Generación del 80, hablaba incluso de un estilo argentino, motivo por el cual llegó a batirse a duelo con el crítico español Eugenio Auzón, quien consideraba esta posibilidad una entelequia. Bajo su impulso, nació una institución que inició en el país un camino para construir la memoria visual propia, núcleo basal que documenta las derivas del arte argentino, al tiempo que propone un diálogo con la escena artística mundial.

La colección inaugural constaba de 163 obras desplegadas en cinco salas del Bon Marché (hoy Galerías Pacífico), un elegante sitio de una Buenos Aires que apenas estaba dejando de ser la gran aldea para convertirse en una ciudad cosmopolita y moderna, capital cultural del Cono Sur. A partir del legado de Adriano E. Rossi, que siguió al realizado por Juan Benito Sosa en 1870, además de obsequios y donaciones de sus amigos, Schiaffino consiguió reunir un conjunto notable que permitía mostrar lo que, por entonces, se entendía como el desarrollo de las principales etapas del arte internacional.

En ese acervo, se destacaban piezas procedentes de los Países Bajos, Italia y Francia, de los siglos XVII y XVIII, así como obras producidas en el ámbito nacional, tales como esculturas provenientes de los talleres jesuíticos de las misiones del área guaraníca y algunas pinturas de los primeros artistas argentinos, entre ellas, las de los becarios que, en Italia, buscaron aprender las modernas técnicas y estilos de trabajo.

Han transcurrido 120 años, durante los que la idea original de Schiaffino se ha ido completando y enriqueciendo desde el Estado, y con la colaboración de artistas y generosos conciudadanos. De este modo, se ha logrado formar una colección de más de 12.000 piezas, conservadas bajo los más altos estándares internacionales de preservación, en las que es posible admirar expresiones de diferentes escuelas de todas las épocas.

La exposición conmemorativa de estos 120 años, curada por Ángel Navarro –integrante del Área de Investigación del Bellas Artes–, celebra el grupo fundacional de obras, la acción del creador del Museo y los donantes de entonces, así como también el rol central del Estado en la consolidación institucional y el trabajo realizado desde hace 85 años junto con la Asociación de Amigos.

El arte nacional ha encontrado aquí no solo el lugar adecuado para estudiar, guardar e interpretar sus expresiones más conspicuas, sino también para establecer un diálogo fructífero con las tradiciones universales. Este objetivo se ha logrado gracias a la labor de las diversas gestiones que guiaron los destinos del Museo y a los equipos de trabajo, que a lo largo de más de un siglo, con profesionalismo y compromiso, han hecho y hacen posible este buen presente y auguran un promisorio futuro.

Andrés Duprat

Director

Museo Nacional de Bellas Artes

Museo Nacional de Bellas Artes: exposición 120° aniversario

La celebración del 120° aniversario de la apertura del Museo Nacional de Bellas Artes es el motivo de esta exposición concebida a partir del trabajo conjunto de diversas áreas de la institución. Creado por decreto del 16 de julio de 1895, el Museo abrió sus puertas el 25 de diciembre de 1896 en los salones del Bon Marché, galería ubicada en el centro de la ciudad. Su colección inaugural se componía de alrededor de 160 obras de artistas nacionales e internacionales, formada mediante donaciones realizadas por un grupo de ciudadanos interesados en la creación de un espacio capaz de servir de ilustración y aprendizaje tanto al público en general como a artistas y estudiantes.

Este proyecto de exposición intenta evocar ese primer Museo a través de una selección de 46 de las obras fundacionales, de las cuales 18 rememoran la presentación original de las salas del Bon Marché, mientras que otras 28, que en la actualidad integran la colección permanente, son señaladas de modo especial en las salas de la institución. A estas obras primigenias, se agrega la última llegada al Museo, una nueva donación que enriquece el patrimonio y pone de manifiesto este medio, que fue fundamental para el acrecentamiento del patrimonio.

El catálogo original es el punto de referencia fundamental de la presente exposición. Redactado como un catálogo topográfico, enumera las obras según la sala donde estaban exhibidas, consignando su autor y título, dimensiones y técnica de publicación, además de la mención del o de los donantes, seguidas a veces por un breve comentario. Responde así a las normas museológicas habituales en ese tiempo y que el director, Eduardo Schiaffino, conocía bien. Siempre tuvo in mente la edición de uno razonado, que no llegó a concretar. Es muy probable que fuera el propio crecimiento de la colección el hecho que actuó en contra de la publicación de ese nuevo catálogo, para el cual aún quedan notas en el Fondo Eduardo Schiaffino, que se conserva en la institución. Cuando Schiaffino dejó la dirección en 1910, el número de obras, según el inventario realizado ex profeso, se había elevado a 3715 (véase la cronología elaborada para este volumen), producto, como dijimos, de donaciones y adquisiciones, entre las que se deben contar aquellas procedentes de los viajes llevados a cabo con ese especial propósito por el director.

Se incluye, además, una sección dedicada a mostrar algunos hechos salientes en la historia del Museo Nacional de Bellas Artes, como los cambios de sede e ingresos importantes, por medio de documentos, fotografías y material de archivo.

Ángel Navarro

**El primer museo de arte del país.
Eduardo Schiaffino y su mejor obra**

Patricia V. Corsani

Paola Melgarejo

Área de Investigación

Museo Nacional de Bellas Artes

Cuando en 1895 Eduardo Schiaffino supo que el proyecto para crear el Museo Nacional de Bellas Artes era un hecho confirmado, y que había sido nombrado su director, eligió como lugar para instalarlo el edificio del Bon Marché (actual Galerías Pacífico).¹ Ubicado sobre la calle Florida, pensó que la primera planta era el sitio adecuado para el primer museo de arte del país. En el sector de Florida y Córdoba (conocido también como Galería Florida), y a pocos meses de inaugurarse, el núcleo fundacional del acervo fue dispuesto en cinco salas. Estos espacios, si bien carecían de una entrada de luz directa, eran adecuados para la cantidad de obras que Schiaffino había podido reunir. Desde ese momento, tuvo en mente el proyecto de ampliar el Museo alquilando nuevas salas y tabicando otras, a medida que ejecutara compras, y que coleccionistas y artistas de Buenos Aires tomaran la decisión de realizar donaciones. Sin embargo, a lo largo de su gestión (1895-1910), debió adoptar diferentes estrategias entre el espacio que se le ofrecía, y unas salas acotadas y de difícil visión, un criterio propio que incluía su bagaje como pintor formado en París, su perfil teórico (seguidor del pensamiento de autores como Giorgio Vasari e Hippolyte Taine) y el resultado de sus recorridos por las principales instituciones



Fachada del Bon Marché, entre Florida y Córdoba. En el primer piso, funcionó la sede inaugural del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1896 y 1910. Fotografía: Archivo del Centro de Estudios Históricos Ferroviarios, Museo Ferroviario.

.....

¹ Para la elaboración de este texto y la cronología de este catálogo, se tomaron como base documental los escritos de Eduardo Schiaffino conservados en su archivo personal, del Museo Nacional de Bellas Artes y del Archivo General de la Nación (en adelante: Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes, y AS, AGN, respectivamente).

de arte de Europa y Estados Unidos. Los recursos que adoptó evidencian una solución de compromiso entre la realidad de la Galería Florida y su ojo de experto en arte.

Las futuras adquisiciones de Schiaffino –que, en algunos casos, fueron rápidas y de ocasión– hicieron visible una realidad inevitable: los continuos problemas edilicios, que volvían complejo e inadecuado el lugar elegido. Las cartas y apuntes que intercambió durante su gestión dejaron en evidencia su vertiginosa actividad, no solo por las reformas frecuentes que requirió la Galería Florida, sino también por la compra de obras de arte y las decisiones que debía tomar para exhibirlas. Con los consiguientes movimientos del patrimonio y los pedidos de aprobación de presupuestos correspondientes a cada ampliación (seis en total), el problema del Bon Marché originó numerosos inconvenientes entre los actores involucrados.

Por una parte, la responsabilidad –y entusiasmo– de Schiaffino por convertir al museo público en un foco de atracción, a través de las obras y sus autores, le impedían muchas veces medir las consecuencias de sus ambiciosos proyectos. Schiaffino jugó un papel clave en el desarrollo del Museo al conformar la colección, a pesar de las limitaciones presupuestarias que tenía, pero, al mismo tiempo, la institución se convirtió en la columna vertebral de su profesión y de su vida. En segundo lugar, el sitio en el que había instalado el Museo no pertenecía al Estado, sino a los propietarios de la Galería Florida, de quienes dependía a la hora de planear reformas y establecer plazos. Promesas incumplidas de ambas partes complejizaban la situación y profundizaban las tensiones entre diferentes agentes, artísticos pero también políticos. Porque Schiaffino debió someter la aprobación de sus iniciativas al Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, a las cámaras de Diputados y de Senadores, y en algunos casos, al propio presidente de la Nación, como lo demuestra la visita que realizó a la Casa de Gobierno el 10 de junio de 1903.

La elección de la Galería Florida y el patrimonio fundacional

El proyecto del Bon Marché argentino tuvo en sus comienzos una función comercial. Se trataba de una sucursal de la firma francesa homónima con sede en París,² que se había planeado en 1888 como una gran galería. Este plan originario no se concretó dada la crisis financiera de 1890, por lo cual sufrió variantes cuando pasó a ser sede de algunos locales y de un salón de espectáculos en la esquina conocida como Galería Florida (entre Florida y Córdoba).³ El ingreso al lugar estaba ubicado sobre Florida, una elegante arteria que acompañó el crecimiento demográfico, urbano, social y comercial de la

.....

² Es para destacar un curioso comentario que escribió Schiaffino, en su época de estudiante, cuando mencionó el Bon Marché parisino en uno de sus relatos, al afirmar que sus colegas, “[...] entre el Louvre y el Luxemburgo prefieren el Bon Marché; al fin y al cabo todos son almacenes de telas, más o menos vistosas o desteñidas”. Citado 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, p. 110.

³ Cfr. “Academia de Bellas Artes”, *La Nación*, Buenos Aires, 10 de julio de 1895, p. 6, c. 1-2, Base Payró-Diarios. Es importante aclarar que la “Sociedad Anónima ‘Galería Florida’”, con domicilio en Florida 753, alquilaba las salas para el Museo Nacional de Bellas Artes. Esto ocurrió hasta 1907. Dicha entidad no tenía conexión con el llamado Jardín Florida, espacio de exhibición donde se desarrolló la primera muestra de arte francés de Buenos Aires en 1875, ubicado en la esquina de las actuales Florida y Paraguay.

época. Por esos años, en esta calle, tenían sus residencias algunas familias destacadas de la ciudad, y también convivían tiendas, almacenes de ramos generales, como Pedro Nocetti & Cía. y Ruggero Bossi, clubes sociales, como el Jockey Club, casas de fotografías (A. Witcomb & Cía. o la de Boote) y algunos espacios de arte, entre los que se destaca el Salón Costa, que eran parte del ambiente social y cultural de la época.⁴ Los locales de la planta baja de la Galería incluían rubros variados, casas de sombreros, talabarterías, remates de muebles y de obras de arte, venta de joyas, peluquerías y gabinetes de estampas, que se abrían visualmente hacia el espacio público a través de vidrieras, toldos, carteles y escaparates iluminados, como signos de buen gusto y de progreso.

En el edificio, además, fueron instalándose paulatinamente la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, con su escuela de bellas artes, la Colmena Artística y el Ateneo.⁵ A estas se sumaron con los años algunos talleres de artistas (los de Ángel Della Valle y Eduardo Sívori, el del italiano Víctor de Pol, el del español Torcuato Tasso) y la galería de arte de José Artal.

Negocios de diversos ramos en la planta baja del Bon Marché. El ingreso destacado con el escudo argentino corresponde a Florida 783, entrada al Museo Nacional de Bellas Artes. Fotografía: Archivo General de la Nación, Depto. Doc. Fotográficos, Buenos Aires, Argentina.



.....
⁴ Ricardo M. Llanes, *Historia de la Calle Florida*, Tomo I, Buenos Aires, Honorable Sala de Representantes de la Ciudad de Buenos Aires, 1976, p. 83.

⁵ La primera sede oficial del Ateneo, desde abril de 1893, un local para el dictado de conferencias, exhibiciones y conciertos, fue en Avenida de Mayo 291. A esta, sucedieron, desde noviembre de 1894, el edificio de Reconquista y Rivadavia, en los altos del Nuevo Banco Italiano, y, en 1895, el Bon Marché, en la calle Florida. Véase Francisco A. Palomar, *Primeros salones de arte en Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1972, pp. 85-86.

De este modo, los distintos protagonistas auspiciaron esta coincidencia de lugares de exhibición y de formación, una unión fuerte entre instituciones, artistas, profesores, alumnos y jurados de premios. Tal vez uno de los motivos que impulsó a Schiaffino a pedir en alquiler algunas de sus salas, en 1896, para la primera sede del Museo fue la agrupación en un mismo lugar de estos espacios, bajo una idea que atravesó toda su gestión: que la enseñanza artística y el museo de bellas artes debían formar parte de una misma institución.

Otras cuestiones pudieron justificar la elección de la Galería Florida, ya que, según creyó Schiaffino, le permitiría extender la superficie alquilando nuevas salas y subdividiendo otras, por lo que era posible ampliar prontamente la institución, incluso hacia los lugares vacíos que aún tenía la primera planta del edificio. Por otra parte, es probable que Emilio Agrelo, uno de los arquitectos del Bon Marché, vinculado a algunos miembros de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, haya intercedido e informado a Schiaffino para tomar la decisión del lugar.

Desde antes de la inauguración, el diario *La Nación* anunciaba la puesta a punto del edificio: "El director del Museo de Bellas Artes se ocupa del arreglo del local para su instalación. Han sido necesarias algunas obras de refacción para dejar en condiciones al local del *Bon Marché*, alquilado con ese objeto y que está al lado del Ateneo"⁶. Finalmente, el 25 de diciembre de 1896, se inauguró la nueva "galería nacional", el primer Museo de Bellas Artes del país, como un aporte al "bienestar nacional"⁷.

El Museo contaba por entonces con 163 obras, que incluían las firmas de maestros europeos y de unos pocos argentinos. Parte de ese acervo se debía a las donaciones de coleccionistas de Buenos Aires, pero también a artistas e instituciones que contribuyeron a conformar ese corpus inicial. El legado de Adriano E. Rossi tenía gran cantidad de piezas, y Schiaffino siempre lo destacó como uno de los motivos que dieron origen a la creación del Museo (había dejado por testamento su colección al Estado al morir, en 1893). Incluso los conocidos del director ayudaron a aumentar el conjunto de obras fundacionales: José Prudencio de Guerrico y su propio padre, Nicolás Schiaffino (quien regaló la acuarela *Soldado de Rozas*, de Edmond Lebeaud). Él mismo concretó la donación de varias piezas, como *Cabeza de mujer*, dibujada y dedicada por su maestro en París, Pierre Puvis de Chavannes. Además, compró piezas para coleccionistas (pinturas, grabados, esculturas de artistas europeos renombrados y de maestros antiguos), que posteriormente ingresaron al Museo, como las de la colección de Aristóbulo del Valle. Schiaffino valoraba a este coleccionista, quien junto con Adriano E. Rossi y Andrés Lamas eran, según creía, "los únicos entre nuestros compatriotas que demostraron pericia en materia de pintura antigua"⁸. Del Valle había elegido y adquirido obras durante su único viaje al Viejo Continente, no solo antiguas, sino también de artistas contemporáneos, como el francés Edgar Degas o el italiano Giacomo Favretto. El director intentó por todos los medios retribuir esta labor altruista de los coleccionistas a través de salas especia-

⁶ *La Nación*, Buenos Aires, 12 de agosto de 1895, p. 4, c. 7. Sección Notas Artísticas, Base Payró-Diarios.

⁷ Según afirmó Schiaffino en "Museo Nacional de Bellas Artes. Su inauguración. Una fiesta significativa", *La Nación*, Buenos Aires, 26 de diciembre de 1896. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁸ Eduardo Schiaffino, "Adquisiciones artísticas", *La Fronda*, Buenos Aires, 10 y 11 de marzo de 1934. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

les, destacando los legados de argentinos que donaron sus patrimonios, con la idea de agregar un recordatorio (que llevara su nombre, un retrato y una placa). Sin embargo, en los quince años de su gestión, nunca dispuso de espacios suficientes para estas colecciones particulares, aunque los reclamó continuamente. Su última lucha en este sentido –ubicar el legado Parmenio Piñero, que ingresó en 1907, en un lugar especial para perpetuar el conjunto– fue una batalla perdida.

De este modo, el director adquirió y gestionó donaciones de obras de pintores argentinos y europeos, de autores contemporáneos (los llamados *pompier*), pero también de piezas antiguas, si bien estas eran escasas. Algunas eran originales y de gran calidad, otras eran copias o estaban mal atribuidas, dada la falta de expertos locales que pudieran dilucidar su autoría.⁹ Schiaffino aceptaba las obras o las compraba de modo directo, sin intermediarios, diferenciando piezas buenas de aquellas de peor calidad. Argumentaba: “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”¹⁰. El abanico de acciones para concretar las adquisiciones fue sumamente amplio.

Los sucesivos cambios

Desde antes de la fundación, el proyecto del Museo Nacional de Bellas Artes se presentaba como una “exposición fija, de carácter continuo, seleccionada constantemente y la mejor escuela práctica para desarrollar el sentido del gusto”¹¹. Pero, como se mencionó anteriormente, la Galería Florida era un espacio escaso y, por cierto, incómodo para una colección que se proyectaba con un crecimiento sostenido.

El Museo se ubicaba en el primer piso, al que se accedía por una escalinata doble, desde el patio rectangular de la planta baja, denominado “Sala Rafael”, o por una escalera que nacía en el zaguán. En este nivel, cuatro pasillos con balcón corrido permitían al público asomarse hacia el patio. Esta disposición se observa en una serie de fotografías publicadas en *La Nación* y en *Caras y Caretas* con motivo de una exhibición organizada por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1903. Las obras de arte se disponían sobre una pared lisa y sin aberturas, decorada con columnillas, veneras y arca-das ciegas en la parte superior. Por una de las esquinas de este corredor, se llegaba a un pequeño *hall* (compartido con la escalera hacia el segundo piso) y a una puerta con vitrales, la entrada al Museo, sin mayor señalización.

Como se relató, en el momento inaugural, el Museo presentaba cinco salas. El primer guión de la exposición permanente era poco claro y no seguía un criterio común.

.....

⁹ Además, en su colección privada, Schiaffino tenía unas pocas piezas de la escuela sevillana y madrileña de los siglos XVII y XVIII, que ingresaron al Museo a través de la donación de la esposa de Eduardo Schiaffino, Jeanne Coppin, en 1937. Datos en Patricia V. Corsani y Paola Melgarejo, “Pinturas y dibujos del siglo XVII en el MNBA. Los inicios de una colección”, en *Caravaggio y sus seguidores*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012, pp. 238-267.

¹⁰ Eduardo Schiaffino, “Goya y Samuel Morse”, *La Frontera*, Buenos Aires, 3 y 4 de junio de 1934. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹¹ Eduardo Schiaffino, “Recapitulemos”, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de noviembre de 1896. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.



Izq. "Sala Rafael", de la planta baja, con la exhibición de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1903. Este espacio se adaptaba a múltiples usos sociales. Fotografía: "Exposición Nacional de Bellas Artes-El 'Vernissage'", *La Nación, Suplemento Semanal Ilustrado*, Buenos Aires, año I, n° 37, 14 de mayo de 1903.

Der. Vista del corredor del primer piso, utilizado para exposiciones de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Las salas del Museo estaban detrás de esta pared con cuadros colgados y arcadas ciegas. Fotografía: "Exposición Nacional de Bellas Artes-El 'Vernissage'", *La Nación, Suplemento Semanal Ilustrado*, Buenos Aires, año I, n° 37, 14 de mayo de 1903.

La exhibición se acompañaba de un catálogo de las obras (editado por Casa Peuser) que mencionaba las piezas ubicadas en cada espacio, siguiendo el recorrido del visitante.¹² *La Ilustración Sud-Americana*, de enero de 1897, a pocos días de la apertura oficial, bajo el título "Nuestro museo de bellas artes", publicó una foto de las salas 1 y 2,¹³ en la que pueden observarse, en primer plano, algunas obras: *Últimos momentos de Álzaga*, de M. Viera, y *A través de la Pampa*, de Alfred Jean Marie Paris, junto a escenas bíblicas, como *Adoración de los pastores* (copia del original de Gerrit van Honthorst en la Galería de los Uffizi), de Mariano Agrelo, y *Adán y Eva arrojados del Paraíso*, de Niccolò dell'Abate (atribuido). Sobre el extremo izquierdo, y con un marco destacado con el escudo nacional, se ubicaba *La Revista de Rancagua*, de Juan Manuel Blanes, transferida luego al Museo Histórico Nacional.¹⁴

Como puede verse, Schiaffino dispuso los paisajes al lado de escenas mitológicas, y los retratos con los cuadros de temas religiosos e históricos. Pero no solo los géneros estaban mezclados, sino también los períodos: el grupo de pinturas europeas antiguas compartía espacio con producciones recientes e, incluso, con la incipiente colección de arte argentino. En tanto, el criterio para el lugar de las piezas dentro de cada sala partía de una "composición pictórica" en la pared, acercando o alejando los cuadros entre sí, según sus formatos o colores. Además, Schiaffino trataba de exhibir la colección completa, que era de carácter ecléctico, ya que todas las obras parecían imprescindibles a la hora de mostrar las diferentes escuelas y maestros.

.....

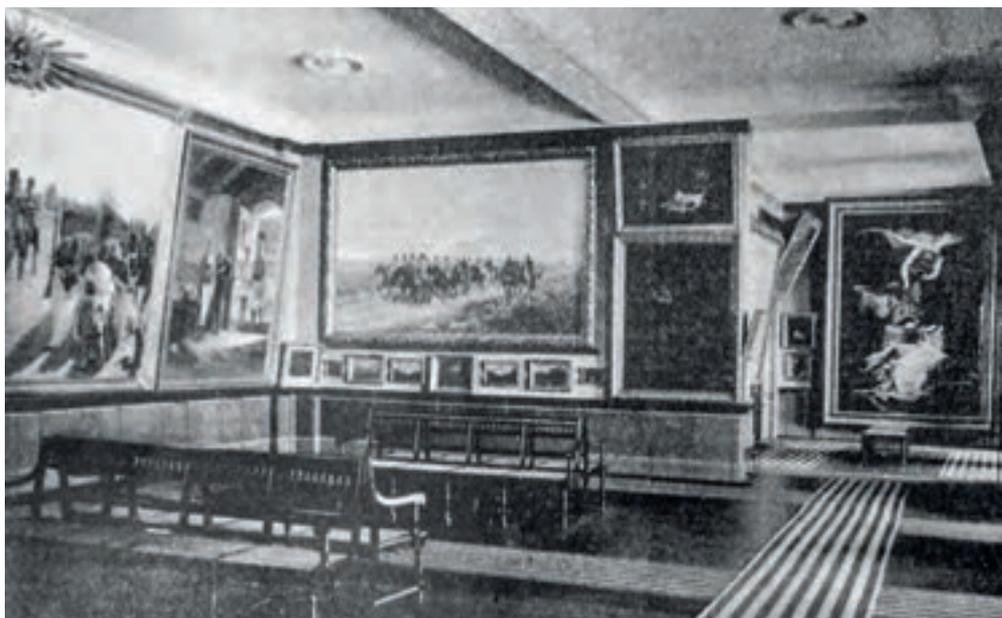
¹² Según puede leerse en Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras de arte expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1896.

¹³ "Nuestro museo de bellas artes. Inauguración", *La Ilustración Sud-Americana*, Buenos Aires, año 5, n° 97, 1° de enero de 1897, pp. 31-32.

¹⁴ Adolfo P. Carranza, *Libro de Actas*, n° 329, folios 111-112, Buenos Aires, Archivo Histórico, Museo Histórico Nacional.

Esta primera exhibición del patrimonio estaba destinada a cambiar. El director aspiraba a un Museo que dejara en evidencia la “evolución de los estilos”, un criterio que marcaba un esquema progresivo, tal como pregonaba en su historia de los artistas Giorgio Vasari, uno de los autores privilegiados en sus escritos. Intentaba formar una colección lo más amplia posible –de arte europeo y argentino– y durante los años siguientes, buscó completar las lagunas sin preferencia de estilos o escuelas, según él mismo manifestó: “Un director de museo no puede ser sino ecléctico y oportunista. Es decir, debe tratar de aumentar el número de autores notables, cualquiera que sea su tendencia artística, y no buscar determinadas obras (a riesgo de no encontrarlas disponibles o accesibles), sino adquirir las más interesantes entre las mejores que sea capaz de hallar”¹⁵.

El Museo estaba destinado a crecer físicamente y requería cambios. En 1899, se realizó su primer ensanche (complementado con dos reformas al año siguiente). Ya en febrero se anunciaba el cierre al público con el fin de agregar tres nuevas salas –las 6, 7 y 8–, en la zona de ventanales que daban a Florida. Se hizo una “remoción total” de las obras de arte, incluyendo los 41 cuadros que estaban en la Sala 3 (que se transformó en un patio interno), pronto reubicados. Esta primera ampliación marcó el rumbo del criterio expositivo que se mantuvo durante la gestión de Schiaffino. Planificó un nuevo y más ordenado guión, sobre la base de “la distribución por géneros”¹⁶. Esta or-



Vista de las salas 1 y 2 en su primer montaje. Fotografía: “Nuestro museo de bellas artes. Inauguración”, *La Ilustración Sud-Americana*, Buenos Aires, año 5, n° 97, 1° de enero de 1897, pp. 31-32.

.....
¹⁵ Eduardo Schiaffino, “La orientación del arte”, *La Nación*, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1906. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁶ Cfr. Alberto B. Martínez, *Manual del viajero. Baedeker de la República Argentina*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1900, p. 158. El apartado sobre el Museo Nacional de Bellas Artes fue dictado por Schiaffino, según se indica en una nota escrita a mano, en un ejemplar que perteneció al ministro de Relaciones Exteriores, Amancio Alcorta, hoy en Biblioteca Nacional.

ganización tenía su raíz en los lineamientos de la Academia y de los salones de París, espacios que había recorrido desde su etapa de estudiante en Francia. Los núcleos básicos del Museo eran pintura religiosa, retratos, paisajes y desnudos; el director desestimó la pintura de historia, que remitió al Museo Histórico Nacional en 1898. Esta distribución fue resaltada por *El País* unos años después: "La organización que el señor Schiaffino dio al Museo es perfectamente original y distinta de todas las conocidas. Sus colecciones no fueron divididas por épocas ni por escuelas, sino por géneros. Hay salas reservadas exclusivamente al retrato, al paisaje, al desnudo, al arte religioso, al arte decorativo, a la pintura de género, de animales, de marina, etc. Esta disposición, la única armoniosa, ofrece una unidad desconocida en los demás museos. [...]"¹⁷.

De este modo, Schiaffino dejaba de lado el orden habitual propio de museos del extranjero, como el Luxemburgo, el Louvre, el Metropolitan y el Prado, espacios internacionales que visitó en sus viajes y que planteaban recorridos siguiendo el progreso de escuelas y sus maestros en una línea cronológica de tiempo. Los cuatro núcleos que incluía, por otra parte, le permitieron planteos para obras antiguas o actuales, según el caso, ya que las secciones de pintura religiosa y de retratos contenían en su mayoría piezas de grandes maestros o de sus escuelas, con predominio del arte español, flamenco e italiano, y en cambio, en los paisajes y en el desnudo, predominaba el arte francés, para Schiaffino la escuela moderna por excelencia. Además, esta distribución por géneros le permitía ir ubicando obras con facilidad, al ser consciente de las limitaciones del patrimonio inicial.

La colección de pintura "antigua" (en la que el director englobaba el arte anterior a su tiempo) tenía un lugar destacado en el Museo, ya que la consideraba imprescindible para la educación de los futuros artistas. Él mismo había aprendido a la luz de los grandes maestros que había observado maravillado en el Museo del Louvre cuando era estudiante, entre ellos, Anton van Dyck, Rembrandt van Rijn, Peter Paul Rubens, Diego Velázquez y Bartolomé Murillo.¹⁸ Algunas obras que adquirió o aceptó en donación como director del museo público, por entonces atribuidas a grandes maestros, estaban tempranamente en la sala de pintura religiosa. Se trataba de cuatro piezas atribuidas a Murillo: *El paño de la Verónica*, dos *Ecce Homo* y *Mater Dolorosa*. También fue incorporando en este espacio el arte flamenco, como *El Calvario*, de Louis de Caulery, y en su *tour* de compras de 1906, escogió otras de los españoles Juan de Valdés Leal y Francisco Pacheco. Eran pinturas imprescindibles que servían "al examen de los visitantes y de los estudiosos"¹⁹.

En cuanto a la sala de retratos, estaban presentes los de la escuela holandesa, como el *Retrato de Burgomaestre*, de autor desconocido del siglo XVII, y francesa, el *Retrato de Alejandro Dumas (Hijo)*, de Alfred Philippe Roll, ambos procedentes de la co-

.....
¹⁷ "En la Academia de Bellas Artes. Carta del Sr. Schiaffino", *El País*, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1910. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁸ Ver Patricia V. Corsani y Paola Melgarejo, "Pinturas y dibujos del siglo XVII en el MNBA. Los inicios de una colección", *op. cit.*, pp. 238-267.

¹⁹ Eduardo Schiaffino, "La solución práctica del Museo Secreto", *El Diario*, Buenos Aires, 5 de junio de 1926. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

lección de Aristóbulo del Valle, que convivían con las obras argentinas, algunas solicitadas o adquiridas personalmente por Schiaffino, quien siguió completando y modificando este espacio a lo largo de los años. Por ejemplo, logró detectar en Francia, a fines de 1903, el *Retrato de Rosas*, de Raymond Auguste Quinsac Monvoisin, considerado por él uno de los iniciadores del arte en el país, que adquirió para el Museo en 1905.

En contraposición, el núcleo de paisajes exhibía las obras modernas, cuadros de la Escuela de Barbizon, de la cual fue admirador. Incluso, practicó el método de pintura al aire libre durante su etapa de formación, cuando salió a recorrer con sus compañeros los bosques, la campiña y las playas de Normandía y Bretaña, estudiando los efectos lumínicos en el cielo y en el agua a diferentes horas del día. Dejó numerosos escritos en torno a esta estética, y contactó a varios artistas y *marchands* para la adquisición de estas piezas. En esta sala, las pinturas atribuidas a Jean-Baptiste Camille Corot podían compartir espacio con las de Sívori y de Augusto Ballerini, quienes también habían ensayado este método pictórico.²⁰ Así reunidas, las piezas no daban cuenta de algunos debates sobre el arte nacional (en relación con el paisaje pampeano) en los que Schiaffino había participado en el contexto del Ateneo de 1894.²¹ Por el contrario, se trataba de un conjunto armónico donde convivían las diferentes escuelas sin conflicto, en una composición visual homogénea y organizada.

En tanto, el apartado del desnudo era vital para el director. Como artista formado en la Academia (cuya base pedagógica era el estudio del cuerpo humano, a través de la escultura antigua y del modelo vivo), era lógico su interés en este espacio, donde incluyó obras de autores contemporáneos, algunos de los cuales frecuentó en sus viajes a Francia, como Raphaël Collin, quien había sido su maestro en la Academia Colarossi.



Izq. Sala 11, "Paisaje", hacia 1899-1900, donde las pinturas se ubicaban según formatos y tamaño, y no por escuelas. Se observa la obra del argentino Augusto Ballerini *La cascada del Iguazú* (derecha, abajo) entre piezas europeas. Fotografía: Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

Der. Sala 12, "Desnudos", hacia 1899-1900, con *Floréal*, de Raphaël Collin, en un lugar destacado (izquierda, abajo). Fotografía: Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

²⁰ Paola Melgarejo, *El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística*, Tesis de Maestría, Buenos Aires, Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), 2011. Inédita.

²¹ Estas reflexiones comenzaron en las páginas de *La Ilustración Argentina*, el 30 de noviembre de 1881. El debate en el Ateneo se inició el 28 de junio de 1894. Cfr. Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en la Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, edición del autor, 1933, pp. 352-360.



Sala 8, "Arte decorativo", hacia 1906. *La sopa de los pobres*, de Reinaldo Giudici, no tenía un lugar fijo, y aquí se puede ver el cuadro sobre la abertura de la puerta hacia la Sala 7. En el centro, *Vaso de la Manufactura de Sèvres*. Fotografía: Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

De este modo, París marcaba la modernidad del Museo, tanto en las piezas de paisajes como en los desnudos, que se caracterizaban por el uso de pinceladas sueltas, los colores complementarios y el método de la pintura al aire libre.

Por otra parte, en el resto de las salas, como criterio de exhibición optó por agrupar las obras según sus técnicas. Dotó de gran importancia a la Sala 8 (que mantuvo hasta el final de su gestión) bajo el título de "Arte decorativo". Se trataba de un modelo expositivo que era común en los museos europeos del siglo XIX, donde las obras de este tipo se correspondían con las bellas artes, criterio heredado de las colecciones imperiales, con salas decoradas profusamente como símbolo de distinción. Así, el *Vaso de la Manufactura de Sèvres* ocupó un lugar destacado (ya en su viaje por Francia, en 1884, Schiaffino había hecho un relato pormenorizado de las producciones de esa manufactura).²² Esta pieza aparecía en igualdad de condiciones con las *Tablas de la Conquista de México*, un conjunto de enconchados, valorado en su aspecto visual (la técnica del nácar) por sobre otros criterios históricos o temáticos. Siempre interesado en el arte decorativo, en sus posteriores viajes a Europa, compró mobiliario para el Museo; en su periplo de 1906, por ejemplo, trajo sillas, sillones, un espejo y una puerta, aunque dejó gran parte en depósito por falta de espacio para su exhibición.

.....

²² Citado en Laura Malosetti Costa, *op. cit.*, pp. 118-125.

Schiaffino siempre valoró el dibujo, ya que ofrecía la posibilidad de divulgar no solo los métodos de las técnicas sobre papel, sino también las instancias del proceso creativo,²³ interesantes para cualquier visitante e imprescindibles para los estudiantes de bellas artes. Privilegiaba esta técnica, tal como sucedía en la Academia de París, donde se daba suma importancia al aprendizaje del arte a partir del dibujo. Además, se interesó especialmente por el grabado: quería exhibir las escuelas de todos los períodos posibles, y esta técnica le permitía completar los faltantes en la colección. Por ejemplo, adquirió copias de reconocidas pinturas y esculturas de Rafael y Miguel Ángel respectivamente, al buril o al aguafuerte. Por otro lado, en marzo de 1901, la dirección del Museo presentó una serie de reproducciones selectas, como las de Rembrandt, con el fin de “comprender el estilo de los maestros y apreciar el alcance de su obra artística”²⁴, con un sentido pedagógico que apuntaba a la “contemplación y el estudio”²⁵, en lo que fue tal vez la primera exposición temporaria de la institución.

La exhibición en las salas, por otra parte, debía adaptarse al tránsito entre ellas, que era correlativo. Todas poseían ingresos que permitían la comunicación entre sí, y los



Sala 4, “Dibujo”, hacia 1900, donde se ve *Arlequín danzando*, de Edgar Degas (izquierda, abajo), junto a *Los vencedores de Salamina*, de Fernand Cormon. Cada obra tiene una chapita identificatoria, diseñada por Schiaffino. Fotografía: Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

.....
²³ María José Herrera (Coord.), *Guía del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2007, sin paginar.

²⁴ “MNBA. Exposición rodante de reproducciones escogidas”, *La Nación*, Buenos Aires, 6 de marzo de 1901. Citado en Gladys M. Cámpora, *Museo Nacional de Bellas Artes 1895-1955*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1986, pp. 171-172. Inédito.

²⁵ Eduardo Schiaffino, “Carta a Juan Fernández, Ministro de Instrucción Pública”, datada: “Buenos Aires, 16 de octubre de 1902”. AS, AGN.



Izq. Diseños de Eduardo Schiaffino para las chapitas con datos de obras. Se preocupó por transmitir al visitante información sobre autor, escuela, obra y procedencia de cada pieza. En este caso, se trata de grabados, copias de pinturas y esculturas de los grandes maestros. Fotografía: AS, AGN, sin datar.

Der. Plano conservado por Schiaffino en su archivo, con las salas que corresponden a la cuarta ampliación, hacia 1903. Las escrituras (en español y en francés) pertenecen a distintas personas. Fotografía: Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

espacios internos (sin ventanas) tenían que mantener sus puertas abiertas para recibir iluminación de aquellos que contaban con luz directa desde la calle, pues la eléctrica no alcanzaba. Ni aun así, con la siguiente reforma, el ensanche de 1903, que amplió el Museo sobre la calle Córdoba, lograban mejorarse las deficiencias edilicias, y el 23 de julio de 1904 el crítico francés Paul Gallimard, de visita al país, decía que la institución era “un monumento sombrío que se presta mal a las exposiciones. Todo el buen gusto de su administrador es impotente contra tal deficiencia, y desgraciadamente los visitantes no afluyen”²⁶.

Con la quinta reforma –realizada entre 1905 y 1906, en dos etapas–, el Museo llegó hasta la Sala 19, y se hizo un inventario completo de su colección. Sin duda, en 1906, la institución marcaba su liderazgo en el escenario artístico local: se publicaban constantemente noticias en la prensa escrita, algunas acompañadas por fotografías de piezas destacadas, y su director compraba obras en Europa (con el presupuesto más elevado de toda su gestión). Por entonces, los núcleos más importantes se trasladaron a las salas grandes, que estaban iluminadas y daban a la calle Córdoba. Se trataba de espacios rectangulares, sin asientos y con ventanas, donde se habían mudado los cuatro grupos iniciales: arte religioso, desnudos, retratos y paisajes. Sin embargo, muchas obras quedaban sin ubicar, y una última ampliación, en 1908, no mejoró la situación.

.....

²⁶ Paul Gallimard, “Las Bellas Artes en Buenos Aires. El Museo”, *El Diario*, Buenos Aires, 23 de julio de 1904. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

Los seis ensanches del Museo, que nunca conformaron a Schiaffino, provocaron diversos inconvenientes a la hora de cubrir los pagos de alquileres, cada vez más elevados, dado que la superficie aumentaba, lo que causaba tensiones entre los distintos actores: la sociedad que regenteaba el lugar, el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, que aprobaba los presupuestos, y Schiaffino, quien recibía montos acotados para compras, rentas, viajes y reacondicionamientos varios.

Intentos para presentar más arte argentino

Como director del Museo Nacional de Bellas Artes, Schiaffino se propuso comprar un conjunto orgánico de arte argentino, en particular, obras de sus contemporáneos, desde artistas más renovadores, como Martín Malharro, hasta los maestros de la Academia, Della Valle por ejemplo. Pensaba que uno de los objetivos de un museo era “[...] la reunión y conservación de las manifestaciones más características del genio y el sentimiento nacional, pagando así un justo tributo á la memoria de los ciudadanos que enaltecen la patria, y velando por los intereses económicos de la propia producción”²⁷. Sin embargo, esto no le resultó fácil a causa del presupuesto limitado. En ocasiones, debió recurrir a los propios artistas o a sus familias para que donasen obras. Es el caso de Valentina Seminario, viuda de Graciano Mendilaharsu, quien, en enero de 1896, donó *La vuelta al hogar* para que fuese colgada en el nuevo Museo. Además, Schiaffino pidió obras por encargo a sus colegas pintores, como lo hizo con Ballerini y Della Valle, y con Sívori, a quien en 1899 le solicitó la acuarela *La Pampa en Olavarría*. Contribuía así a la difusión del arte argentino, como lo demostró también en otras oportunidades, pero también a afianzar la actividad artística como profesión.



Izq. Sala 13, “Retratos”, hacia finales de 1906, con pinturas europeas y argentinas agrupadas por tamaño. Entre ellas, *Margot*, de Eduardo Schiaffino, *Autorretrato*, de Eduardo Sívori, y *Manuelita Rosas* (estudio), de Prilidiano Pueyrredón. Fotografía: Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

Der. Sala 9, hacia 1907, con diversidad de obras, como los retratos pintados por Martín Boneo y el paisaje *Mar borrascoso*, de Gustave Courbet. Fotografía: Archivo General de la Nación, Depto. Doc. Fotográficos, Buenos Aires, Argentina.

.....

²⁷ Eduardo Schiaffino, “Carta a Juan Fernández, Ministro de Instrucción Pública”, datada: “Buenos Aires, 16 de octubre de 1902”. AS, AGN.

Otra estrategia habitual fue la exhibición de pinturas o dibujos que aún no eran propiedad del Museo, con la intención de presionar para su posterior compra. *Sin pan y sin trabajo*, de Ernesto de la Cárcova, se mostraba de este modo desde 1901, ya que había ingresado “a crédito para pagarse oportunamente”. En septiembre de ese año, el presidente de la Nación, Julio Argentino Roca, de visita en la institución, se detuvo para admirar este cuadro, según relató el propio Schiaffino a De la Cárcova: “[...] Hace pocos días el Presidente de la República visitaba el Museo en compañía de varias personas; al llegar frente al cuadro de Ud. ‘Sin pan y sin trabajo’ se detuvo un espacio de tiempo como absorbido [sic] en contemplación silenciosa; después, pareció arrancarse á ella con algún esfuerzo y murmuró distintamente [sic] ‘es genial’”²⁸. De ese modo, la obra se instalaba en el imaginario como una pieza ligada al Museo, pero su adquisición se concretó cinco años después, en 1906. En tanto, *La vuelta del malón*, de Della Valle, había llegado al Museo en 1903, y se exhibía desde entonces,²⁹ aunque pertenecía a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, hasta que ingresó de forma oficial en 1909.

Además, tras el éxito obtenido con el envío argentino a la Exposición Universal de Saint Louis de Estados Unidos, en 1904, Schiaffino impulsó la compra de varias obras de artistas nacionales que integraron la muestra, entre ellas, *La hora del almuerzo*, de Pío Collivadino.³⁰ Cuando esta pintura regresó al país, el director la dejó en depósito para adquirirla oportunamente, y pidió al secretario del Museo, Eugenio Díaz Romero, que se expusiera al público “si hay buen sitio”³¹. En 1905, ya estaba en exhibición, según daba cuenta una noticia del diario *La Nación* del 3 de agosto,³² aunque su pago recién se llevó a cabo al año siguiente.

Si bien Schiaffino consideraba indispensables las salas para los artistas argentinos y consiguió incorporar las piezas más relevantes de la Generación del 80, no llegó a exhibirlas como un conjunto orgánico. Ya en marzo de 1901, decía que aspiraba a una sala para integrar el grupo, aunque era “todavía prematura”. Al respecto, sostenía:

No he tenido aun la intención de reunir en una sala especial las obras de los artistas argentinos (hay treinta y dos diseminadas en todas las salas); entiendo que ello no debe hacerse sino cuando el Museo definitivamente instalado en casa propia, pueda distribuir sus colecciones por series nacionales, ya que la designación de “escuela” es falsa aplicada á la producción de un pueblo; hoy por hoy, prefiero junto con mis colegas, la libre promiscuidad de las obras argentinas entremezcladas con aquellas de todos los tiempos y de todos los países.³³

²⁸ Eduardo Schiaffino, “Carta a Ernesto de la Cárcova”, datada: “Buenos Aires, 22 de septiembre de 1901”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

²⁹ Paul Gallimard describe el cuadro en su artículo de 1904: “Las Bellas Artes en Buenos Aires. El Museo”, *El Diario*, Buenos Aires, 23 de julio de 1904. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

³⁰ Eduardo Schiaffino, “Carta al Ministro de Instrucción Pública Dr. Juan R. Fernández”, datada: “St. Louis, 9 de agosto de 1904”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

³¹ Eduardo Schiaffino, “Carta a Eugenio Díaz Romero”, datada: “St. Louis, 15 de enero de 1905”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

³² “El Museo Nacional de Bellas Artes. Su quinto ensanche”, *La Nación*, Buenos Aires, 3 de agosto de 1905. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

³³ Eduardo Schiaffino, “Carta a Manuel Bernárdez”, datada: “Buenos Aires, 11 de marzo de 1901”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

Pero fue uno de sus planes inconclusos, ya que las obras argentinas siempre estuvieron en compañía del arte internacional. Tal vez, en esta decisión, Schiaffino buscaba equiparar la escuela argentina –muchas veces desestimada– con el arte europeo. Él mismo había vivido este rechazo del arte nacional al pedir ayuda al Estado para enviar obra argentina a la Exposición Universal de Saint Louis de 1904, con una serie de debates en el Congreso de la Nación sobre este asunto. En el Museo, el corpus de piezas nacionales, ubicadas en paralelo al arte europeo, se legitimaba y adquiría una mayor dimensión, en igualdad de condiciones con las firmas consagradas del arte extranjero.

Por otra parte, también aspiraba a salas especiales para artistas argentinos destacados. Hizo intentos, como en el caso del saboyano Carlos E. Pellegrini (radicado en Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XIX y considerado por Schiaffino uno de los precursores), en el marco de la exposición del Ateneo en 1900. En esa oportunidad, su intención era que los propietarios de las obras realizaran una donación importante, ya que la institución aún no tenía piezas de este artista. Buscaba así impulsar una sala individual con su obra. “Será de desear que algunos de los propietarios de estos retratos movidos por un buen sentimiento [...] pusieran al Museo de Bellas Artes en situación de crear una ‘Sala Pellegrini’”³⁴. Procuró también motivar a los artistas argentinos a retratarse, con el fin de crear una sala particular para este género, y en referencia a Della Valle, decía: “Al mismo tiempo le había pedido, lo mismo que a Sívori, De la Cárcova, etc., que ejecutara su auto-retrato para fundar una galería especial de artistas retratados por sí mismos, según la célebre galería de Florencia [...]”³⁵. Aludía a la Sala de Retratos de Pintores que había visto en la Galería de los Uffizi, con ejemplos como Alma Tadema, Miguel Ángel, Antonio Ciseri, Leonardo Da Vinci, Rembrandt, Rafael, Puvis de Chavannes, Diego Velázquez, entre otros.

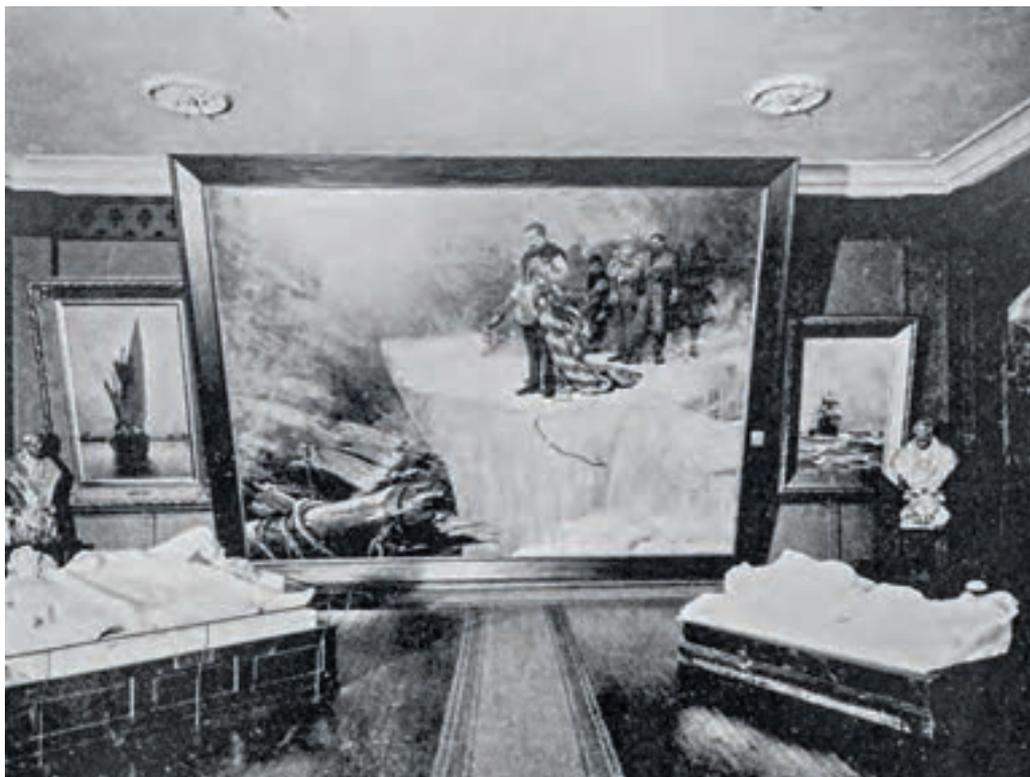
Sin embargo, la idea de espacios destacados para artistas argentinos, ya fuera agrupados o en forma individual, o de autorretratos jamás pudo llevarse a cabo, y el director siguió diferentes criterios al momento de colgar estas piezas. *La sopa de los pobres*, de Reinaldo Giudici, estuvo momentáneamente exhibida en la Sala 8, correspondiente a las artes decorativas, en la abertura de la puerta que comunicaba con la Sala 7, y hacia 1907, en la Sala 13, de pintura de costumbres. Algo similar ocurrió con *La vuelta del malón*, de Della Valle, colgada en la sala de pintura de costumbres primero y junto a cuadros de animales después, con la excusa de que aparecían caballos en la imagen. Esto revela que una misma pieza podía adaptarse a diferentes espacios a medida que el Museo iba ampliándose y cambiando su fisonomía.

En el caso de las esculturas, alentaba las compras con cierto cuidado, porque el primer nivel del Museo no resistía el peso de las piezas: “Los pisos no ofrecen la solidez requerida”³⁶, aseguraba. Tampoco tenía depósitos para guardarlas. De todos modos,

³⁴ Eduardo Schiaffino, “La exposición Pellegrini (II)”, *La Nación*, Buenos Aires, jueves 9 de agosto de 1900, p. 3, c. 4. Citado en 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 (UBA), 2012, pp. 117-128.

³⁵ Eduardo Schiaffino, “Carta a José María Palma”, datada: “Buenos Aires, julio de 1903”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

³⁶ Eduardo Schiaffino, “Carta al Ministro de Instrucción Pública Federico Pinedo”, datada: “25 de junio 1907”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.



Sala 1, hacia 1904, donde ya se observa la incorporación de esculturas (*Bacante*, de Arturo Dresco, y *Abel*, de Lucio Correa Morales) y la falta de espacios propios para esta disciplina. Fotografía: Censo General de Población de la ciudad de Buenos Aires de 1904 (publicado en 1906).

nunca dejó de visitar exposiciones y casas de remates de Buenos Aires en busca de obras de argentinos. De esta manera, adquirió *terracottas* de Mateo Alonso en el Salón Castillo (sobre Florida), en 1905. Ese año, el Estado compró la colección de obras de Francisco Cafferata, el iniciador de la escultura argentina, una antigua propuesta de varios artistas. La diversa suerte que corrieron las esculturas argentinas para su exhibición puede ejemplificarse con una de las obras de Alonso, *Indio moribundo*, que solo pudo mostrarse en 1907, en la sala de "Paisajes". En tanto, las de Arturo Dresco y Lucio Correa Morales compartían espacio con pinturas de marinas. Recién a mediados de 1906, una sala en la planta baja pudo reunir un importante conjunto de esculturas, en gran parte de Cafferata, cumpliendo parcialmente (y por única vez) con la idea de un espacio integrado para una misma colección y un mismo artista.

Últimos años, antes de la mudanza al Pabellón Argentino

Hacia 1906, Schiaffino tenía varios frentes abiertos por resolver. Por un lado, estaba convencido de que debía adquirir obras para posicionar la institución a la par de otros museos del mundo. Sus viajes entre 1903 y 1906 por España, Italia, Francia, Bélgica, Holanda, Alemania, Austria y Estados Unidos, con el objetivo de comprar piezas para el

Museo, posibilitaron un ingreso considerable de obras. Había adquirido un importante conjunto de pinturas, grabados, calcos, medallas, muebles, dibujos y pinturas que incluía a los grandes maestros del pasado junto con los contemporáneos. Si bien una estadía en España durante junio de 1906 le permitió la adquisición de pinturas ligadas al simbolismo, en Sevilla y Madrid compró, principalmente, las obras más antiguas de su travesía: una pintura que entonces se pensaba de Murillo, una crucifixión atribuida a Juan Martínez Montañés y una colección de miniaturas francesas. Para Schiaffino, las piezas del pasado eran la base estructural de todo museo de bellas artes, y, con esta idea, realizó estas incorporaciones. En París, en cambio, se volcó a la compra de un corpus de piezas con un carácter de modernidad. Las obras en las que se interesó pertenecían a la Escuela de Barbizon y al simbolismo.

Además, traía una gran colección de calcos. Según expresó por carta al ministro de Justicia e Instrucción Pública, Federico Pinedo, en 1906: “[...] Puedo asegurar al Señor Ministro que con este contingente el Museo de Bellas Artes de la República no será alcanzado en muchos años por los Museos del Continente; que ya figurara honrosamente entre los primeros Museos de Estados Unidos, y es superior a muchísimos museos de Europa [...]”³⁷. La compra de estas reproducciones de obras maestras



Eduardo Schiaffino frente al panel *La arquitectura*, de Jules Joseph Lefebvre (en la Sala 12, “Pintura de costumbres”), hacia 1906. Fotografía: Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

.....
³⁷ Eduardo Schiaffino, “Carta al Ministro de Instrucción Pública Dr. Federico Pinedo”, datada: “Florenia, 18 de septiembre de 1906”. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.



Exposición Adquisiciones de 1906. Efectuadas en Europa por la Dirección, Sala 16, 1908. Fotografía: Archivo General de la Nación, Depto. Doc. Fotográficos, Buenos Aires, Argentina.

confirmaba la importancia que otorgaba a la educación del público, en general, y de los estudiantes, en particular. "Esta colección de calcos [...] hará también posible entre nosotros el funcionamiento de cursos de estética é historia del arte, puesto que los estudiantes podrán familiarizarse con los más diversos estilos, y el profesor no estará reducido como hoy á la enseñanza teórica de las evoluciones de la estética, ilustrada precariamente por el relámpago de la proyección fotográfica"³⁸, decía. La vuelta de Europa, en 1906, además de los relatos auspiciosos en la prensa escrita, no hizo sino acrecentar el mayor defecto de la Galería Florida: la imposibilidad de contar con más metros lineales. El propio Schiaffino manifestaba que se hacía necesario incorporar "nuevos recursos de conservación y ampliación progresiva". Y afirmaba contundente: "El local actual se encuentra agotado"³⁹.

En 1906, además, el Congreso de la Nación aceptó dos adquisiciones: la colección de retratos de Ignacio Baz y las esculturas de Cafferata. Para los dibujos de Baz, el director pensó en una nueva sala, por lo que el museo tuvo diecinueve hacia fines de 1906. Pero en 1907, no estaba conforme con exhibir estos retratos, pues esto implicó levantar y mover otras obras. Y por otra parte, no lograba mostrar un conjunto de dibujos que consideraba de mayor importancia, la colección John Bayley, que ingresó ese

³⁸ *La Nación*, Buenos Aires, 11 de julio de 1905. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

³⁹ Eduardo Schiaffino, "Carta de Schiaffino al Sr. Ministro Federico Pinedo", datada: "Florencia, 18 de septiembre de 1906". Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

año (como tampoco había conseguido sala para los más de 1100 grabados de Giovanni Battista y de Francesco Piranesi, que ingresaron al Museo en 1902). También se aceptó el legado Parmenio Piñero, que no encontraba lugar digno para su exposición.

La falta de espacio determinó que muchos de los calcos adquiridos en su viaje europeo quedaran en la Aduana o fueran depositados en salas prestadas por el Congreso de la Nación. Esto evidencia que Schiaffino no tenía límites al decidir comprar obras, tomaba decisiones más allá de la escasa superficie, una realidad que conocía, seguramente con la esperanza de una futura mudanza del museo público. A finales de 1908, la institución poseía un patrimonio de más de 3475 piezas.⁴⁰ Por otra parte, habían comenzado las malas noticias en relación con un cambio de dueños de la Galería Florida. Para Schiaffino, podía ser la tan anhelada posibilidad de traslado a un edificio especialmente construido para albergar un museo y una escuela de bellas artes: presentó proyectos e ideas. La decisión, sin embargo, fue unilateral, y en 1909, el gobierno le informó que el lugar elegido era el Pabellón Argentino, que había alojado el envío nacional en la Exposición Internacional de París de 1889, un edificio de hierro y vitrales, con malas condiciones espaciales, de iluminación y de estructura, ubicado en la Plaza San Martín. La decepción de Schiaffino fue enorme, según se desprende de sus quejas volcadas en cartas del período, pero al mismo tiempo, alentó el acondicionamiento del lugar con el escaso presupuesto que le otorgaron. En diciembre de 1909, comenzó la mudanza, que continuó hasta inicios de 1910. Antes de ser separado de su cargo, en septiembre de ese año, dejó los arreglos del Pabellón terminados, el Museo organizado y las obras distribuidas. La elección de la Galería Florida por Schiaffino, quince años atrás, había marcado en parte el ritmo de la institución, dadas las falencias continuas de espacio para la exhibición permanente y los problemas presupuestarios acordes. Además, lo había llevado a soluciones intermedias como curador.

Para Schiaffino, el Museo era su mayor aspiración. Asumió el cargo de primer director, y se hizo responsable de la restauración y conservación de las obras. Sus escritos permiten no solo reconstruir la gestión, sino también conocer su pensamiento, comprender el alcance de sus logros y desilusiones, y de sus planes e intenciones para hacer crecer la institución y mostrarla al mundo. En 1903, luego de conseguir un presupuesto elevado para adquirir obras en Europa, agradeció al ministro de Relaciones Exteriores, Luis María Drago, con unas palabras que expresan la relevancia que tuvo el rol de director en su carrera profesional: "No podrás imaginarte nunca la importancia del servicio que me haces con la misión oficial de que me has investido ya que ella satisface completamente mis aspiraciones actuales de artista, de amigo del estudio, y las del funcionario celoso de dejar huella imborrable en ese museo de Bellas Artes que habrá de ser quizá mi mejor obra"⁴¹.

.....

⁴⁰ Jorge Glusberg (Coord.), *Guía Rápida del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996, p. 19.

⁴¹ Eduardo Schiaffino, "Carta al Dr. Luis María Drago, Ministro de Relaciones Exteriores", datada: "2 de junio de 1903". Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

Bibliografía

- Baldasarre, María Isabel, *Los dueños del arte, Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, EDHASA, 2006.
- Cámpora, Gladys M., *Museo Nacional de Bellas Artes 1895-1955*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1986. Inédito.
- Corsani, Patricia V., "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, UBA, 2012, pp. 117-128.
- _____, "Compras en Buenos Aires. El 'Asunto Cafferata' y las esculturas para el Museo Nacional de Bellas Artes", AA. VV., *VIII Jornadas de 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, UBA, 2008, pp. 247-253.
- _____, "Educar, difundir, conservar. Eduardo Schiaffino y la escultura argentina en el Museo Nacional de Bellas Artes (1895-1910)", *Memoria de la escultura 1895-1914*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, pp. 53-69.
- Corsani, Patricia V. y Paola Melgarejo, "Pinturas y dibujos del siglo XVII en el MNBA. Los inicios de una colección", *Caravaggio y sus seguidores*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012, pp. 238-267.
- Galesio, M. Florencia, *Memoria de la escultura 1895-1914. Colección MNBA*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2013.
- Glusberg, Jorge (Coord.), *Guía Rápida del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.
- Herrera, María José (Coord.), *Guía del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2007, sin paginar.
- Herrera, María José, "El Museo Nacional de Bellas Artes: historia, gestiones y curaduría", en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín. 2010, pp. 18-37.
- _____, *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.
- _____, *Inventario de las existencias del Museo Nacional de Bellas Artes y Estado Actual de Caja*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Pabellón Argentino, 11 de octubre de 1910.
- Liernur, Jorge F. y Fernando Ariata, *Diccionario histórico de arquitectura, hábitat y urbanismo en la Argentina*, Tomo I, Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1992.
- Llanes, Ricardo M., *Historia de la Calle Florida*, Tomo I, Buenos Aires, Honorable Sala de Representantes de la Ciudad de Buenos Aires, 1976.
- Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Malosetti Costa, Laura, *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Martínez, Alberto B., *Manual del viajero. Baedeker de la República Argentina*, Buenos Aires, Imprenta, Litografía y Encuad. de Jacobo Peuser, 1900.
- _____, *Manual del viajero. Baedeker de la República Argentina*, Buenos Aires, Imprenta, Litografía y Encuad. de Jacobo Peuser, 1904.
- _____, *Manuel du Voyageur. Baedeker de la République Argentine*, Barcelona, A. López Robert, 1907.
- Melgarejo, Paola, "Eduardo Schiaffino curador: la Exposición Adquisiciones de 1906", en Herrera,

María José (Dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba, Escuela Superior de Bellas Artes "Dr. José Figueroa Alcorta", Buenos Aires, Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011, pp. 15-28.

_____*El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística*, tesis de Maestría, Buenos Aires, Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), 2011. Inédita.

_____"Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor", *Memo-ria de la escultura 1895-1914. Colección MNBA*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, pp. 33-52.

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 1º de febrero de 1906 hasta el 1º de febrero de 1911, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes. Mimeo.

Pacheco, Marcelo E., *Coleccionismo artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Centenario. Expansiones del discurso*, Buenos Aires, edición del autor, 2011.

Archivos y bibliotecas consultados

Archivo del Centro de Estudios Históricos Ferroviarios, Museo Ferroviario, Buenos Aires.

Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

Archivo Schiaffino, Departamento Documentos Escritos, Archivo General de la Nación.

Depto. Doc. Fotográficos, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina.

Palomar, Francisco A., *Primeros salones de arte en Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1972.

VI Ensanche. Adquisiciones de 1906 efectuadas en Europa por la Dirección. Obras expuestas al público en junio de 1908, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1908.

Schiaffino, Eduardo, *Catálogo de las obras de arte expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Casa Editora Jacobo Peuser, 1896.

_____*La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* [1910], Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982.

_____*La pintura y la escultura en la Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, edición del autor, 1933.

_____*1897-MNBA. 2º Catálogo. Notas y apuntes personales*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.

_____*Recodos en el sendero*, Buenos Aires, El Elefante Blanco, 1999.

Base Payró-Diarios, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires.

Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

Biblioteca Nacional: Hemeroteca de Publicaciones Periódicas Antiguas y Área de Referencias. Hemeroteca Digital de España.



CATÁLOGO
DE LAS OBRAS
expuestas en el
MUSEO NACIONAL
DE
BELLAS ARTES
1896.

BUENOS AIRES

FLORIDA 783

Eduardo Schiaffino y el *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes* (1896)

Ángel Navarro

El 25 de diciembre de 1896, se inauguró el Museo Nacional de Bellas Artes, institución que tal vez completaba el plan de organización de la Nación que había comenzado casi una veintena de años atrás.

La colección estaba integrada por 164 ítems que comprendían pintura, dibujo y escultura, distribuidos en salas del primer piso del Bon Marché, edificio que había sido diseñado por los arquitectos Emilio Agrelo y Roland Le Vacher tomando como modelo la galería Vittorio Emanuele de Milán, inaugurada en 1877. Ubicado en la calle Florida, que hacia el norte culminaba en la plaza San Martín, era un sitio privilegiado de la ciudad que, desde la década de 1880, se hallaba en plena expansión hacia esa dirección.

En cinco salas, se desplegaba la colección que Eduardo Schiaffino había logrado reunir a partir de un legado y de donaciones con las que habían colaborado sus amigos y colegas. Con ella, se respondía a una importante ambición de diferentes grupos que veían en el nuevo espacio la posibilidad de canalizar inquietudes, en una sociedad donde la presencia de instituciones vinculadas con el mundo del arte era escasa –prácticamente nula¹-. Existían algunas sociedades, como la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, instituida en 1876, o el Ateneo de 1893, que organizó salones de arte, el tercero en 1895, año en el que se firmó el decreto de fundación del Museo. En ellas habían participado Schiaffino y otros artistas, como Ernesto de la Cárcova, Augusto Ballerini, Graciano Mendilaharsu, Eduardo Sívori y Severo Rodríguez Etchart, nombres que encontramos en la lista de 63 donantes que aportaron obras para formar la colección del flamante Museo. A estos se sumaron las donaciones de otros ciudadanos, entre las que deben mencionarse la realizada por José Prudencio de Guerrico, con 22 obras, y las 81 piezas que provenían del legado de Adriano E. Rossi, formado en 1893 y destinado de modo especial a la creación de un Museo.

Schiaffino escribió el *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, editado por J. Peuser. En sus 76 páginas, incluye el decreto que da origen al Museo, firmado por el presidente José Evaristo Uriburu y el ministro de Justicia e Instrucción Pública, Antonio Bermejo (pp. 5-7), y luego, precedida por una portadilla, a partir de la página 11, una lista de las obras de la institución, mencionadas de acuerdo con su ubicación en cada una de las cinco salas que entonces la integraban. Se lee a continuación la lista de "Donantes" (pp. 67-69) y, finalmente, el "Índice de autores" (pp. 71-75).

En la descripción topográfica, de la sala 1 a la 5, se anotan 35, 10, 39, 35 y 44 obras, que suman 163. En relación con este número, debemos apuntar que las partes de un díptico de Martín Boneo aparecen consignadas por separado, cuando, en realidad, constituyen una sola obra, mientras que se incluyen como un único ítem tres dibujos

.....

¹ En relación con el tema, que ha sido estudiado especialmente en los últimos años, remitimos a Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires del virreinato al Centenario*, Buenos Aires, edición del autor, 2011; Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010; María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006; Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

mencionados como autoría de Giovanni Battista Piazzetta, con lo cual el número de ítems se elevaría a 165.

En el conjunto, se cuentan 85 autores: la mayoría son europeos, en particular, italianos y franceses; y solo diez nacieron en la Argentina, entre los que aparecen principalmente aquellos que habían sido enviados por el gobierno a estudiar a Italia, que se consideraba el centro más importante para la formación de un artista. Prilidiano Pueyrredón (1823-1870), Martín Boneo (1829-1915), Mariano Agrelo (1836-1891), Lucio Correa Morales (1852-1923), Graciano Mendilaharsu (1857-1893), Augusto Ballerini (1857-1897), Arturo Dresco (1875-1961), Claudio Lastra (activo en Florencia hacia 1860) y M. Viera (activo en Roma, ca. 1886) suman diecisiete obras, cifra que constituye el 10 % del total.

El 90 % restante, descartando tres esculturas provenientes de las misiones jesuíticas, corresponde a obras de artistas extranjeros. Entre ellos, predominan italianos y franceses representados, por lo general, cada uno con una obra, con la excepción de Pieter van Laar (sic) [Banboccio], Philipp Peter Roos (1655-1705), Ernest Charton (1816-1877) y Eduardo de Martino (1838-1912), F. van Leemputten (1850-1914) y un artista que aparece mencionado como "Hammond", proveniente del legado Adriano E. Rossi,² que poseen dos obras, y de Ignacio Manzoni (1799-1888), de quien se mencionan 35, procedentes en su mayoría del mismo legado.

El catálogo incluye también diversas piezas anónimas que son consignadas con el término "Ignoto", además de otras que aparecen adscriptas a alguna escuela europea, ya sea nacional o de un determinado artista. Las del primer grupo suman siete, mientras que las que figuran como escuela española, flamenca, francesa e italiana son doce –tres obras por cada grupo–. A ellas deben agregarse once que aparecen clasificadas como obras de escuela: Benozzo Gozzoli, Giovanni Panini y Giovanni Battista Tiepolo, Carle van Loo y Canaletto, cada uno con una, mientras que Francesco Guardi y Nicolas Poussin cuentan con dos, y Guido Reni es mencionado con tres obras atribuidas a su "escuela".

Entre otros autores extranjeros, surgen nombres destacados en la historia del arte, como Niccolò dell'Abate, Bartholomäus Bruyn, Mateo Cerezo, Guercino, Luca Giordano, Giovanni Battista Moroni, Adriaen van Ostade, Jacopo da Ponte Bassano, Hyacinthe Rigaud, Sánchez Coello, Sebastiano del Piombo, David Teniers, Adriaen van Utrecht. Generalmente, están representados por piezas pequeñas y no muy significativas o a través de copias. Debemos recordar que, en tiempos de la creación del Museo, la copia de una obra de artista célebre merecía importante consideración y era estimada tanto por instituciones como por coleccionistas. Una carta firmada por P. F. Roberts [Pedro. F.], dirigida al director Schiaffino, sirve para corroborar esta situación:

.....

² Posiblemente, se trata de obras del artista R. J. Hammond, quien actuó a fines del siglo XIX y principios del XX. En el catálogo fundacional, su apellido está acompañado por un signo de interrogación.

Confirmando mi tarjeta postal de Florencia y le hago saber por esta carta que habiendo hallado en el Museo de Nápoles el original de la Magdalena del Tiziano que tengo reproducida en Buenos Aires, me he procurado una copia para ese Museo que le remito por el vapor "Carolina" y que parte de este puerto el 1° de marzo. Esperando que esta donación contribuya con tantas otras (la del pintor argentino Sr. M. Boneo, entre ellas) a hacer conocer recordar allí. Las obras maestras en pintura y escultura que admiramos en los museos de Europa, en los que se ven reproducidas a cada paso las pinturas del expresado autor, los cuadros de Murillo o de Rafael, la Venus de Milo, el David y el Moisés de Miguel Ángel, etc., etc. No siendo posible obtener los originales, una adquisición de buenas copias, siempre que se puedan conseguir, creo, sería importante para nuestro Museo.³

En el caso del Museo Nacional de Bellas Artes, el conjunto fundacional incluía algunas copias que fueron donadas por José Prudencio de Guerrico, descendiente de Manuel José de Guerrico (1800-1876), considerado el primer coleccionista argentino. Eran importantes para la enseñanza y para el aprendizaje de los artistas. Entre ellas, se pueden mencionar las copias realizadas por desconocidos pintores de artistas como Rafael, de quien se cuentan la célebre *Madonna della Sedia* (Galería Palatina de Palacio Pitti, Florencia) y la *Transfiguración* (Museo Vaticano); de Guido Reni, existe la famosa y difundida imagen de su *Ecce Homo*; de Bartolomé Murillo, su *San Tomás de Villanueva dando limosnas*, hoy en el Museo Norton Simon de Pasadena, además de una *Magdalena* de Tiziano copiada por el argentino Martín Boneo. Otros artistas locales, Claudio Lastra y Mariano Agrelo, son los copistas, respectivamente, de *La cena alegre* (Alegre compañía) y la *Adoración de los pastores*, del holandés Gerrit van Honthorst, pertenecientes a la Galería de los Uffizi de Florencia. Fueron realizadas en esta galería en 1860 y 1861, respectivamente, como parte, creemos, de su proceso de formación, y sirvieron para justificar los progresos que hacían estos becarios del gobierno del Estado de Buenos Aires. Las obras estuvieron depositadas en el Museo Nacional de Historia Natural, desde donde, en 1896, fueron remitidas al incipiente Museo Nacional de Bellas Artes. A estas copias debemos agregar otra, también donada por José Prudencio de Guerrico: *Cristo en la cruz* (Museo Louvre), de Pierre Paul Prud'hon (1758-1823).

Además de las pinturas al óleo, el catálogo incluye doce dibujos, entre los que cuentan tres catalogados como Giovanni Battista Piazzetta (1683-1754), dos de Theodore Rousseau (1812-1867) y uno de Pierre Puvis de Chavanne (1824-1898), otro de Jean Louis Hyppolyte Bellange (1800-1866) y uno de Louis Eugene Lami (1800-1890), artistas franceses e italianos. Pero también se consignan uno del peruano Daniel Hernández (1856-1932), y dos de los argentinos Lastra y Agrelo, ya mencionados. Por otro lado, se incluyen tres acuarelas, de Giuseppe Agujari (1845-1885), Tito Agujari (1834-1908) y Edmond Lebeaud; un pastel de Alfred Roll (1847-1910), una litografía de Louis Leopold Boilly (1761-1845) y una miniatura firmada "Josep Gaye" (1803-1862).

Como parte del acervo inicial, se suman cinco esculturas: tres procedentes de las misiones jesuitas del área guaraníca, una de Dresco y otra de Correa Morales. El conjunto de estas obras sobre papel más las esculturas componen alrededor del 12 % de

.....

³ Carta de P. F. Roberts a Eduardo Schiaffino. Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

las existencias del Museo, con lo cual se observa que el restante 88 % está compuesto por pinturas, en un conjunto en que solo alrededor del 10 % corresponde a artistas argentinos y el resto está dominado por autores europeos. Marcelo Pacheco ha realizado una interesante síntesis⁴ al señalar que la institución poseía, en sus comienzos, igual cantidad de obras antiguas y modernas, anotando que, entre las antiguas, la mitad eran copias. Señala asimismo la “presencia minoritaria, pero visible, del arte argentino, disponiendo del potencial del trabajo de los becarios depositados en el Museo Público y piezas clave obtenidas por diferentes vías”. Menciona la participación de los latinoamericanos Blanes, Pallejá y Hernández, y “la presencia de la época colonial con tres tallas jesuíticas y una pintura española, *La Virgen del Buen Aires*, cedida por un convento de Córdoba”, inclusiones que debemos considerar pequeñas. Pacheco subraya también la intención de Schiaffino de acoger otras disciplinas, algo que puede verse en la presencia del jarrón de la Manufactura de Sèvres –que había llegado desde la Secretaría de la Presidencia de la Nación para calificar el conjunto– como una pieza donde cree entender que “Schiaffino dejó planteado en una versión de laboratorio su museo metropolitano. Un museo de artes que daba cuenta de la evolución ‘estética’ y del dominio ‘moderno’ francés; de la variedad del catálogo de temas”, entre los que se incluyen los orígenes del arte nacional y los progresos de los enviados a estudiar a Europa, denotando con claridad “el interés por lo argentino, el rescate del pasado colonial, el valor de los modelos antiguos, la convivencia de lo europeo con lo americano”, y también –con los tres dibujos catalogados como Piazzetta–, “la base para un Gabinete de Dibujos”.

Como hemos dicho, el catálogo está organizado de modo topológico, algo habitual en ese tiempo, y como muchas de estas publicaciones, incluye una breve nota sobre la biografía de los autores de las obras. En diversos casos, las atribuciones que se manejan no son correctas y responden a la propia historia del arte, que se encuentra en desarrollo. Suelen colocarse bajo un importante nombre obras de taller, de escuela o de seguidores, sin distinguir estas categorías, tal como se hace hoy. Vale la pena señalar como ejemplo el caso de las dos obras que aparecen como Pieter van Laar (Bamboccio). Ambas exhiben espacios abiertos con diversos edificios, algunos antiguos o en ruina, donde se puede apreciar intensa actividad de paseantes y vendedores. La descripción que damos coincide a grandes rasgos con las imágenes que se ven en las obras de Pieter van Laar –cuyo nombre en realidad es Van Laer–, artista holandés que trabajó en Roma a partir de la tercera década del siglo XVII, donde, efectivamente, era conocido con el apelativo de Bamboccio. Pero sus obras son muy diferentes, tal como se desprende de los estudios realizados a partir, en especial, de los primeras décadas del siglo pasado, que han mostrado no solo la particularidad de su producción, sino también la importancia que tuvo dentro del grupo de artistas del norte de Europa que se denomina Bambocciantes, nombre derivado de aquel con que se llamaba a Van Laer. Las piezas del Museo Nacional de Bellas Artes resultan ser obra de Giovanni Michele Graneri (1736-ca. 1778), autor italiano activo en el Piamonte. Algo similar sucede con la

.....
⁴ Marcelo Pacheco, *op. cit.*, p. 227.

obra catalogada como Adrien van Utrecht, *Tobías y el Ángel (bajo los rasgos de Azarias)*, que no es otra cosa que un *caravaggista* italiano cuyo nombre no conocemos aún; o aquellos dibujos que fueron dados a Giovanni Battista Piazzetta, *San Felipe, San Pedro, San Andrea* (sic), pero que los estudios posteriores demostraron que eran copias de los originales que el artista dedicó a la serie sobre apóstoles.⁵ Pero al mismo tiempo, es posible decir que la pieza catalogada como “Ignoto (Escuela italiana)”, *Lucha entre amores y niños*, procedente del legado Adriano E. Rossi, es una delicada pintura que puede ser considerada de la mano de Guido Reni con la colaboración de su taller. De ella se conocen al menos otras dos versiones, de calidad aparentemente menor.⁶

En realidad, Schiaffino recogió, en la colección fundacional, aquello que le ofrecía el mundo del arte y de la actividad artística de Buenos Aires a fines del siglo XIX, en un medio donde el consumo de arte (así como sucede con otros ámbitos de consumo) se dirigía principalmente a obras provenientes de Europa, por entonces modelo cultural de los argentinos, y donde las piezas contemporáneas eran las más numerosas. El arte del pasado parece no haber tenido presencia alguna ni tampoco ser reclamado por el mercado. Solo era percibido a través de copias de algunos artistas paradigmáticos, como sucede con Rafael, Guido Reni o Murillo, que son –según dijimos arriba– entendidas como obras legítimas. En las pocas décadas de existencia del país, solo hallamos escasa actividad artística –algunos pintores viajeros y unos pocos representantes locales–, y la pasada época virreinal había visto principalmente el consumo de obras de tipo devocional y un mercado de arte casi inexistente. Asimismo, no existe ningún conocimiento de la historia del arte o de sus esquemas de desarrollo tanto a nivel privado como en las escuelas privadas o públicas que se organizaron luego de la Independencia. La historia del arte es una gran ausente en los centros de enseñanza del país, una situación que aún persiste y que solo aparece quebrada en algunos casos excepcionales. La falta de obras de artistas anteriores al siglo XIX excluye toda posibilidad de frecuentación o contemplación de este tipo de piezas que, salvo casos muy raros, tampoco están presentes en las colecciones privadas, que muchas veces eran accesibles. (Sabemos que algunas colecciones privadas permitían su visita, tal como puede leerse en las ediciones de la guía *Baedeker* de 1900.) Todo esto resulta en un comprensible desconocimiento general en materia del arte que impide la valoración de las obras del pasado en beneficio del acceso a trabajos de artistas contemporáneos, si es posible vivos y, sobre todo, si han sido bendecidos por la asistencia a salones y, más aún, si han obtenido premios en ellos. Pensamos que, por un lado, Schiaffino, quien a su vez era artista, jerarquizó las obras del presente, y si bien pensó en un museo “metropolitano”, como plantea Pacheco, se interesó y compró con gran sigilo obras de autores anteriores al siglo XIX, prefiriendo adquirir piezas recientemente pintadas,

.....
⁵ Inv. 6308, 6309 y 9310. Véase Ángel Navarro, *Dibujos italianos en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, Buenos Aires, UBA, 1997. Fueron comprados por Eduardo Schiaffino, posiblemente, en la capital argentina.

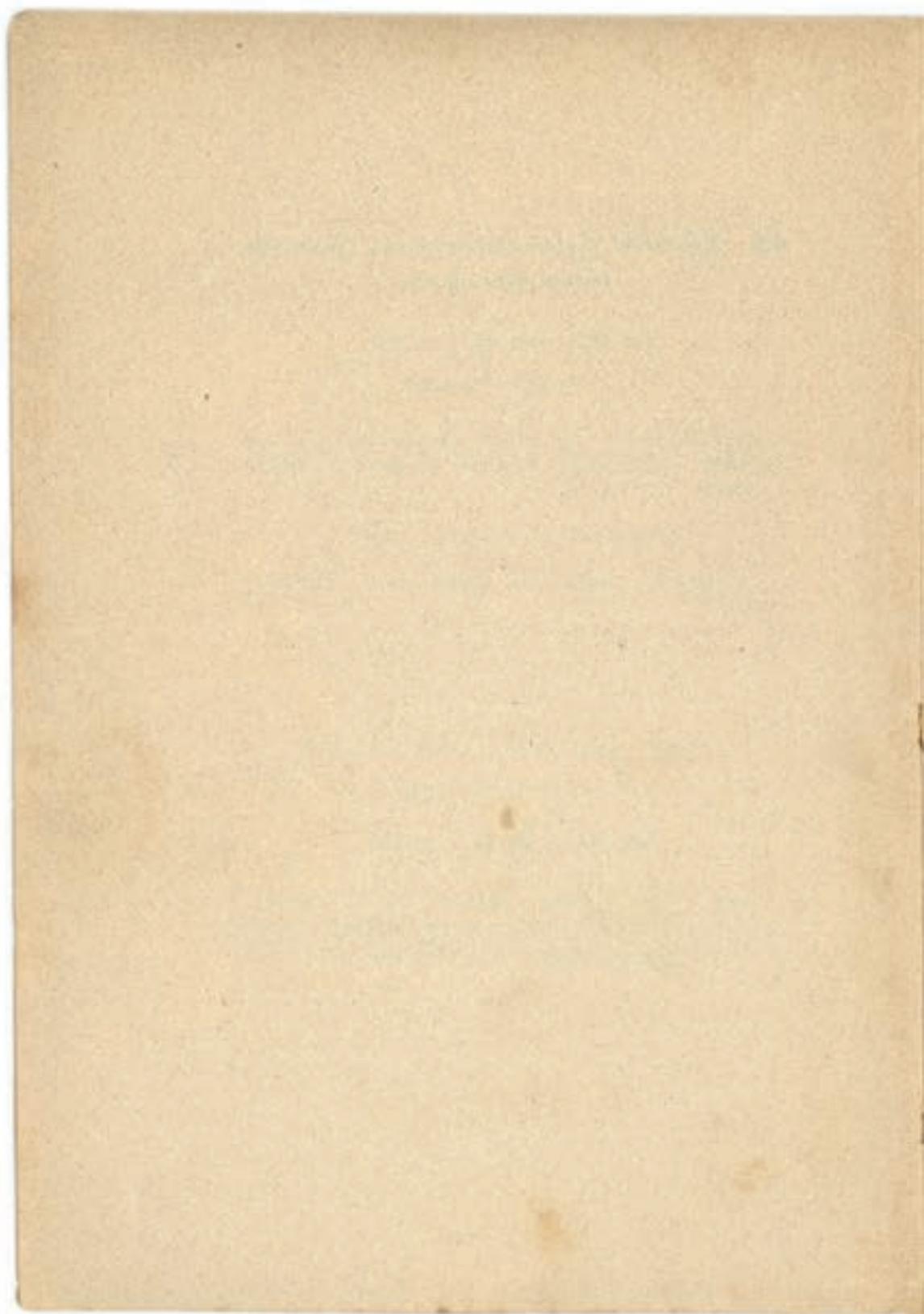
⁶ Inv. 2515. Otras versiones se conservan en la Galería Doria Pamphilij de Roma, en la Galería Sabauda de Turín y en el Museo Czartoryski de Cracovia. Véase aquí el artículo de Cecilia García Gásquez publicado en este catálogo.

expuestas y, más todavía, calificadas, como aquellas que aparecen en las muestras institucionales o reciben premios en salones oficiales.

La situación que muestra el *Catálogo del Museo*, dominada por artistas contemporáneos y con especial preferencia por la pintura de aquel entonces, se mantuvo por mucho tiempo en el consumo artístico local. Poco a poco, a partir de las primeras décadas del siglo XX y especialmente desde 1910 –cuando la Exposición Internacional del Centenario causó importante impacto–, el panorama artístico comenzó a cambiar y se organizó. Se creó el Salón Nacional de Artes Plásticas, se fomentó la apertura de nuevas instituciones de enseñanza y comenzaron a actuar artistas locales que, como los becarios del siglo anterior, buscaron estudiar o completar su formación en los centros europeos. Durante este tiempo, también se ha relevado que continuó la preferencia de obras pictóricas antes que dibujos, grabados o esculturas, campos en los que difícilmente se relevan colecciones o coleccionistas.

A lo largo de sus 120 años, el Museo Nacional de Bellas Artes ha ido conformando una colección gracias a adquisiciones y donaciones, entre las que hay que destacar, a partir de 1931, aquellas promovidas por la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes. En ella, pueden verse interesantes obras de artistas del pasado, si bien su proporción no es diferente a la del momento fundacional, salvando el lógico crecimiento del capítulo dedicado al arte argentino. No obstante, el desconocimiento de la historia del arte que mencionamos no ha variado de forma sustancial y podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que la situación no ha sido mayormente alterada y continúa reducida a ámbitos muy especiales, pequeños círculos donde el gran público queda excluido. No se trata solo del conocimiento de una disciplina, sino que ese desconocimiento implica la imposibilidad del goce y fruición que el arte es capaz de brindar. Hoy contamos con mayor información, que llega por vías y modos diferentes, pero el panorama señalado para el momento fundacional de nuestro Museo no ha sufrido mayor variación. La sociedad argentina sigue apenas conociendo la historia del arte y, por ende, está cegada ante un placer que debería ser accesible a todos.

La mayoría de las obras ingresadas al Museo Nacional de Bellas Artes con atribuciones anteriores al siglo XIX fueron revisadas por los distintos equipos que han estudiado la colección y han propuesto nuevas atribuciones.



DECRETO DE CREACIÓN

DEL

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Buenos Aires, Julio 16 de 1895.

Considerando que el tiempo transcurre sin que se cumpla la voluntad de los generosos donantes que legaron ó donaron al Estado sus Colecciones particulares, con el único objeto de que sirvieran de base á un Museo Nacional de Bellas Artes — cuya falta en la Capital de la República está en completo desacuerdo con el adelanto intelectual de la Nación — ; que dichas obras actualmente depositadas lejos del acceso público y otras esparcidas en distintas reparticiones de la Administración Nacional, aunque garantizadas de pérdida material, corren el riesgo de deteriorarse, privadas, como se hallan, del cuidado inmediato de personas técnicamente competentes; que urge poner al alcance de los estudiantes aquellas obras que son de patrimonio público, y es menester dotar á nuestro arte naciente de la institución oficial á que tiene derecho, para

salvar del olvido y guardar en el tiempo las manifestaciones artísticas más interesantes de la inteligencia argentina; atento á que el Ateneo ha recogido espontáneamente la iniciativa de los beneméritos donantes Adriano E. Rossi y José Prudencio de Guerrico, y, junto con la ocasión de fundar en manera definitiva esta importante institución, ofrece desinteresadamente al P. E. el concurso de los valiosos elementos de su Sección de Pintura y Escultura, para la organización, instalación, nomenclatura y conservación del Museo; vistas las razones aducidas y el informe del Director de la Biblioteca,— depositario de la mayor parte de estas obras —,

El Presidente de la República —

RESUELVE:

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

2º Nómbrase Director y Conservador al señor Eduardo Schiaffino.

3º El Director de la Biblioteca Nacional, señor Pablo Groussac, el Director del Museo Nacional, 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 á su pedido y contra recibo.

4º Entréguese al Director del Museo Nacional de Bellas Artes hasta la suma de cinco mil pesos para gastos de instalación, seguridad y alquiler de local; debiendo imputarse la suma de 3000\$ al inciso 22, ítem I y la de 2000 al inciso 21, ítem 2 del presupuesto vigente del Departamento de Instrucción Pública.

5º Déense las gracias al Ateneo por la cooperación que prestó á los poderes públicos.

6º Comuníquese á quienes corresponda, publíquese é insértese en el Registro Nacional.

URIBURU.
ANTONIO BERMEJO.

CHARTON (Ernest); *Escuela Francesa*; † en Buenos Aires en 1876.

3. — « *Panorama de la Cordillera de los Andes* ».

Lienzo. Alto 1.39, ancho 1.96.

Donación de *José P. de Guerrico*. 1

LAAR (Pieter Van), llamado el *Bamboccio* y también el *Snuffelaer*; *Escuela Holandesa*. Nació en Haarlem en 1613 † en 1674.

4. — « *Una feria en Italia* ».

Lienzo. Alto 0.76, ancho 0.97.

Legado *Adriano E. Rossi*. 1.

IDEM.

5. — « *Una feria en Italia* ».

Lienzo. Alto 0.76, ancho 0.97.

Legado *Adriano E. Rossi*. 2.

MANZONI (Ignacio); *Escuela Italiana*. Llegó á Buenos Aires en 1851 † en Italia en 1883.

6. — « *Combate de caballería* » (boceto).

Cobre. Alto 0.15, ancho 0.32.

Legado *Adriano E. Rossi*. 3.

IDEM.

7.— *« Abstinencia ».*Firmado abajo á la izquierda: *Manzoni*.

Lienzo. Alto 0.62, ancho 0.78.

Legado *Adriano E. Rossi*. 4.

IDEM.

8.— *« Julieta y Romeo ».*

Lienzo. Alto 0.37, ancho 0.28.

Legado *Adriano E. Rossi*. 5.

IDEM.

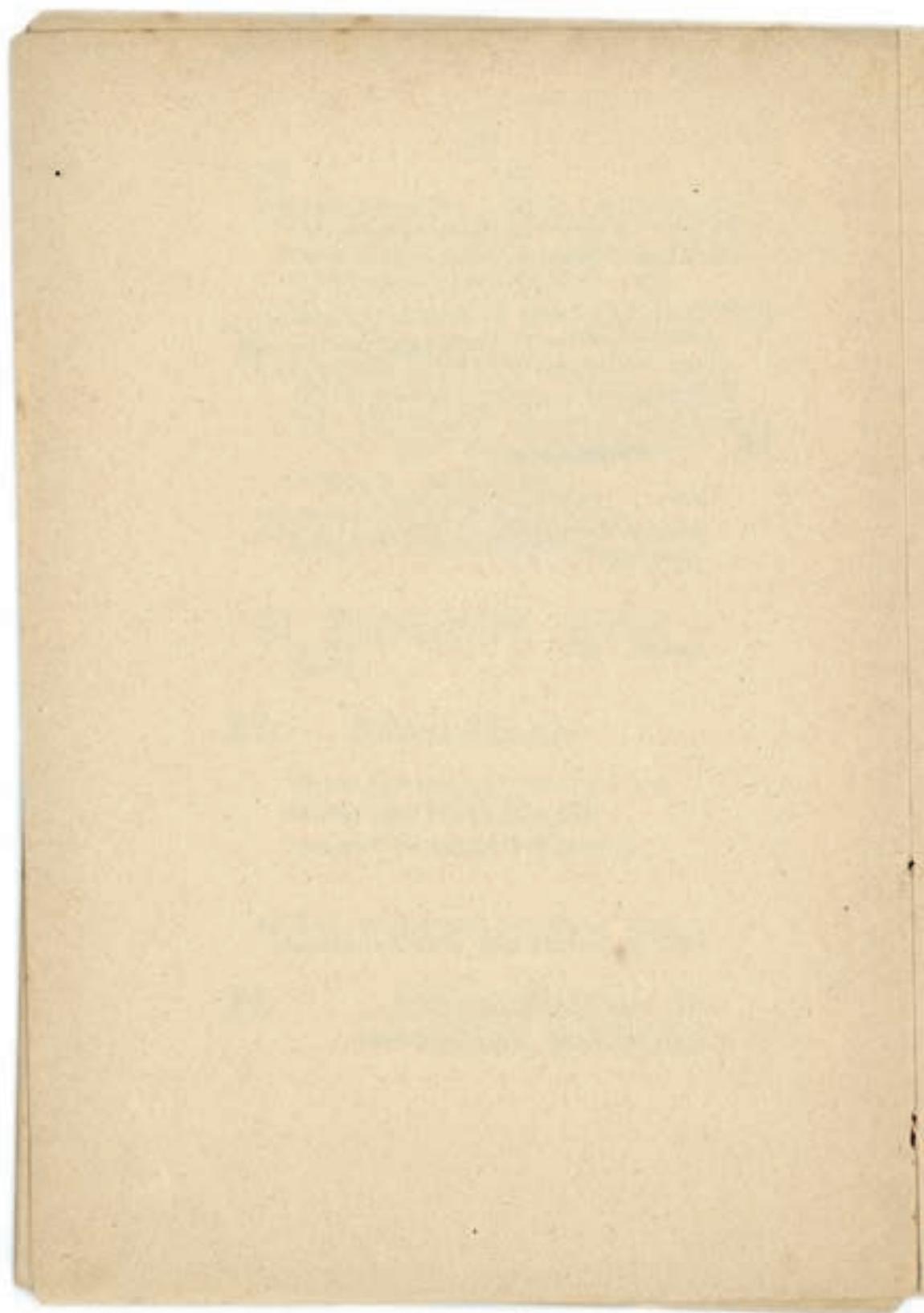
9.— *« La Gula ».*Firmado abajo á la izquierda: *Manzoni*.

Lienzo. Alto 0.62, ancho 0.78.

Legado *Adriano E. Rossi*. 6.IGNOTO. *Escuela Española* (1700).**10.**— *« Ninfa y Amores ».*

Lienzo. Alto 1.32, ancho 1.64.

Legado *Adriano E. Rossi*. 7.



DONANTES

	OBRAS
<i>Ambrosetti</i> (Juan B)	2
<i>Ateneo</i> (El)	2
<i>Ballerini</i> (Augusto)	1
<i>Cambacérés</i> (Mariana T. de)	1
<i>Convento de San Francisco</i> (Córdoba)	1
<i>Del Valle</i> (Aristóbulo)	3
<i>Dormal</i> (Julio)	1
<i>Dorrego de Ortiz Basualdo</i> (Magdalena)	2
<i>Donación colectiva de:</i>	
<i>Alcorta</i> (Sebastián)— <i>Álzaga</i> (Félix de) — <i>Bravo y Dóblas - Carreras</i> (Francisco de las)— <i>Cernadas</i> (Alejandro) — <i>Collet y Llambí</i> — <i>Chapeaurouge</i> (Luis) — <i>Del Valle</i> (Aristóbulo) — <i>Dormal</i> (Julio) — <i>Dose</i> (Carlos) — <i>Frías</i> (Ricardo) — <i>Fumière</i> (Teófilo) — <i>Giménez Paz</i> (José) — <i>Girondo</i> (Juan) — <i>Guerrico</i> (Manuel de) — <i>Guerrico & Williams</i> — <i>Huer-</i>	

<i>go</i> (Carlos María)— <i>Jardín</i> (Benigno)— <i>Mackinlay Zapiola</i> (Guillermo)— <i>Maschwitz</i> (Carlos)— <i>Massera</i> (Héctor)— <i>Mayol</i> (Carlos Alberto)— <i>Mayol</i> (Ernesto)— <i>Mezquita</i> (Marcelino)— <i>Milberg</i> (Juan C.)— <i>Otamendi</i> (Rómulo)— <i>Plaza Montero</i> (Miguel)— <i>Quintana</i> (Bruno)— <i>Rey Basabe</i> (Santiago)— <i>Roca</i> (José)— <i>Roseti</i> (Samuel)— <i>Saubidet</i> (Arturo)— <i>Ugarte</i> (Floro)— <i>Uriburu</i> (Francisco)— <i>Varela</i> (Dalmiro)— <i>Varela</i> Horacio— <i>Varela</i> (Juan Cruz) hijo— <i>Vásquez</i> (José)— <i>Williams</i> (Alberto)— <i>Woodgate</i> (Enrique).....	1
<i>Gallardo</i> (Angela L. de).....	} 2
<i>Gallardo</i> (José León).....	
<i>Gallardo</i> (Ángel).....	
<i>Guerrico</i> (José Prudencio de).....	22
<i>Igarzábal</i> (Rafael).....	4
<i>Martinto</i> (Domingo D).....	1
<i>Mayer</i> (Mauricio).....	1
<i>Mayol</i> (Carlos Alberto).....	1
<i>Mayol</i> (Felipe).....	1
<i>Monsegur</i> (Syla).....	1

OBRAS

<i>Ortiz Basualdo de Peña</i> (Inés)	1
<i>Roberts</i> (Pedro)	1
<i>Rossi</i> (Adriano E.)	81
<i>Schiaffino</i> (Eduardo)	6
<i>Schiaffino</i> (Nicolás)	1
<i>Seminario de Mendilaharsu</i> (Valentina)	1
<i>Sívori</i> (Eduardo)	1
<i>Vega Belgrano</i> (Carlos)	1
<i>Vidich</i> (Mattea)	1

El Fondo Eduardo Schiaffino

Paula Casajús

Cecilia García Gásquez

Área de Documentación y Registro

Museo Nacional de Bellas Artes

En el Museo Nacional de Bellas Artes, se encuentra el archivo personal de su primer director, Eduardo Schiaffino (Buenos Aires, 1858-1935).

Al abrir este archivo, podemos descubrir a nuestro ilustre personaje: un gran artista, escritor, crítico, maestro, gestor, diplomático y, por sobre todo, amante del arte y la belleza. Su figura es una pieza fundamental para comprender el desarrollo del campo artístico y de las artes plásticas en la Argentina, como así también la historia de nuestro Museo y sus colecciones.

Schiaffino fue uno de los integrantes del núcleo de artistas que, en 1876, fundó la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.¹ Pronto, demostró sus habilidades literarias al inaugurar la historiografía del arte en el país. Sus publicaciones en *El Diario* lo llevaron a ser el primer y único corresponsal artístico y literario en Europa durante su pensionado, donde alternó la pintura y la escritura. Su historia es la historia de una generación fundacional de argentinos subvencionados por el Estado que, sin saberlo, catapultaría el desarrollo de las artes nacionales.

Su obra artística, de gran mérito, le valió una medalla de bronce en la Exposición Universal de París de 1889 por su pintura *Reposo* (actualmente, en las salas del Museo Nacional de Bellas Artes). Conocemos de su puño y letra la relación que mantenía con otros artistas, maestros y colegas argentinos y del extranjero. Schiaffino pintó y estuvo en contacto con ellos a lo largo de su vida. Y por su gran conocimiento y gusto estético, desde el comienzo de su trayectoria fue *marchand* para los coleccionistas nacionales, demostrando tanto en Europa como en la Argentina gran tino, conocimiento y habilidad, que le valieron el reconocimiento de sus compatriotas.

Schiaffino formó parte activa y combativa en el desarrollo del campo artístico en el país. Sus motores fueron la estética y las artes plásticas, su enseñanza y difusión. Participaba con énfasis en concursos y políticas públicas, educando el gusto estético con sus críticas y escritos literarios sobre los acontecimientos y exposiciones de Buenos Aires y el resto del mundo.

En 1892, se sumó a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes la aparición del Ateneo, que nucleaba a historiadores, filósofos, poetas, literatos, músicos y artistas plásticos. Schiaffino, junto con algunos pares, intervino de modo decisivo en su desarrollo y organización: salones anuales, conciertos y conferencias. Al regresar de sus becas en Europa, se incorporaron al movimiento Ángel Della Valle, Reinaldo Giudici y Ernesto de la Cárcova.

Con la creciente actividad artística, el trabajo y el compromiso de los socios del Ateneo, además de las donaciones de los coleccionistas –quienes fueron convocados personalmente por Schiaffino–, se logró, junto con el gobierno nacional, la creación de un Museo público de Bellas Artes el 31 de julio de 1895. Su inauguración se llevó a cabo con gran júbilo el 25 de diciembre de 1896 en los locales del Bon Marché –actualmente Galerías Pacífico–, donde se había instalado la institución, con Schiaffino como su organizador, director, curador y conservador.

.....

¹ Lo acompañaban Eduardo y Alejandro Sívori, Alfredo París, Carlos Gutiérrez y José Aguyari (un talentoso artista veneciano, maestro de pintura de Schiaffino, quien habría formado parte del proyecto de Academia Nacional de Bellas Artes del gobierno de Domingo Faustino Sarmiento, que había quedado trunco años atrás).

En 1897, el gobierno nacional creó la Comisión Nacional de Bellas Artes para organizar oficialmente los Concursos para el Premio Europa de Pintura, Escultura y Música, y Schiaffino fue designado presidente. Pese a su multiplicidad de actividades dentro y fuera del Museo, continuó estudiando el patrimonio de la institución, como podemos observar en sus apuntes y borradores de catálogos.

En 1903, los artistas argentinos recibieron la invitación para exhibir sus trabajos en la Exposición Universal de Saint Louis, Estados Unidos, y entonces se generó una extensa polémica sobre la conveniencia de la participación de nuestros representantes. Finalmente, Schiaffino fue nombrado delegado especial del gobierno para la organización de la Sección Argentina de Bellas Artes en la muestra. El arte local obtuvo gran éxito allí, y cosechó elogios de la prensa en el exterior, además de premios y medallas de oro, plata y bronce en todas las disciplinas.

En ocasión del viaje del director, que pasó a la historia como “Misión Schiaffino”, el ministro de Justicia e Instrucción Pública, Juan Ramón Fernández, decidió ampliar sus atribuciones: el 15 de junio de 1903, lo designó delegado especial por las Bellas Artes, y le encomendó el estudio comparativo de las academias y museos de Estados Unidos y Europa, además de la adquisición de las obras maestras que completarían las colecciones de nuestro Museo. Durante los años siguientes, arribaron al puerto de Buenos Aires piezas de todas las épocas, de una calidad inimaginable en relación con el tiempo y el presupuesto con el que contaba el afilado *marchand*. Los amantes del arte podían admirar, entre ellas, las obras de Pierre-Auguste Renoir, Bartolomé Esteban Murillo, Honoré Daumier, Giovanni Battista Tiepolo, Henri Fantin Latour, y de antiguos maestros, sin necesidad de embarcarse hacia el Viejo Mundo. También en esta travesía, se encargó de comprar obras para la ciudad de Buenos Aires, y realizó la selección total y las primeras adquisiciones para dar forma al Museo de Calcos y Escultura Comparada.

Al regresar a Buenos Aires, en 1906, inició su actividad como profesor en la Academia Nacional de Bellas Artes, creada por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y en la órbita del Estado nacional desde 1905, de la que Sívori fue presidente.

En 1909, con un patrimonio veinte veces mayor al inicial y tras el fallido intento de llevar a cabo la construcción de un palacio exclusivo para el Museo,² la situación se volvió crítica. La colección fue trasladada entonces al Pabellón Argentino que había representado al país en la Exposición Universal de París, de 1889, reconstruido ahora en la Plaza San Martín. En 1910, junto a este edificio, se levantó un anexo que fue sede de la Exposición Internacional del Centenario, y Schiaffino fue designado responsable de realizar la compra de obras de los países invitados destinada a la institución. Este nombramiento provocó un conflicto con la Comisión Nacional de Bellas Artes, que culminó con la destitución de su cargo como director del Museo, en septiembre de 1910.

Durante los años siguientes, ejerció como cónsul argentino en Dresde, Liorna, Sevilla, Madrid, Turín y Atenas. En 1933, Schiaffino fue separado de su cargo en forma sorpresiva. Este hecho coincidió con el desmantelamiento del Pabellón Argentino –edificio que lo había visto partir hacia su vida diplomática– y la mudanza del Museo a su sede

² El magnífico Palacio de Bellas Artes, aprobado por la Ley N° 5615, en 1908, había sido proyectado por Julio Dormal.

actual. Regresó a Buenos Aires para culminar el segundo tomo de su obra *La pintura y la escultura en la Argentina*, pero no llegaría a ver la luz al sorprenderlo la muerte un 1º de mayo de 1935.

Como escritor, publicó *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* (1909), *Recodos en el sendero* (1926), *La urbanización en Buenos Aires* (1926), *La Ley del Embudo* (1934) y *La pintura y la escultura en la Argentina* (1933), que es, ni más ni menos, el primer estudio sobre historia del arte argentino realizado en nuestro país.

El Archivo Schiaffino, en el Museo Nacional de Bellas Artes

En 1953, a dieciocho años del fallecimiento de Schiaffino, su viuda, Jeanne Coppin, donó a la institución su archivo personal.

Este conjunto de documentos ingresó al Museo contenido en dos baúles-cabinas. En el acta de recepción, se manifiesta: "Con este acto entiendo depositar definitivamente la documentación citada en el centro de actividades museográficas y artísticas que principalmente las provocaron, directa o indirectamente, y donde volverán a ser útiles ya como antecedentes de la historia del Museo y de las artes plásticas argentinas, ya como elementos de contribución a cuanto en este se sigue estudiando en el terreno del arte argentino y del extranjero y también para mejor conocimiento del señor Schiaffino en su carácter de fundador y director de este Museo, pintor, crítico de arte, escritor y servidor activo de su país. Determina, por otra parte, la condición *sine qua non* de que la documentación entregada no debe salir, por ninguna causa, del establecimiento".

El entonces director Juan Zocchi se comprometió a revisar, catalogar y estudiar la documentación recibida y designó a un responsable para su ordenamiento por materia.

En 1999, en ocasión del Proyecto de Exposición Rodin, un trabajo conjunto entre investigadores del Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Rodin de París, la Universidad de Buenos Aires y conservadores franceses y argentinos, se puso en foco el Archivo Schiaffino, con el fin de relevar la correspondencia entre el primer director de la institución y el escultor francés. Para ese entonces, el Archivo se encontraba en partes separadas, en distintos sectores del Museo, y no se contaba con un registro detallado, sino solo con la descripción realizada al momento de su donación.

Una vez finalizado el relevamiento, los investigadores sugirieron al Museo la unificación del Archivo. El Área de Documentación y Registro resultó el lugar designado para su conservación, acceso y guarda.

A partir de esta recomendación y la necesidad de reubicar los documentos, se presentó a la Fundación Antorchas la solicitud de ayuda económica para adquirir material apropiado para su guarda. Una vez lograda esta ayuda indispensable destinada a su puesta en valor, el Área de Documentación y Registro compró nuevos contenedores (carpetas y papeles libres de ácido), herramientas y mobiliario que lo alojarían de manera unificada y segura. Así comenzó la gran tarea de conservación, catalogación y registro de los documentos del Archivo Schiaffino.

Al sostén material, se sumó la capacitación dictada por Michell Elligott, archivista del Museo de Arte Moderno de Nueva York, a través de la Fundación Antorchas.

Más adelante, a partir de la creación de la carrera en Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Universidad Nacional de las Artes), que posibilitaba la incorporación de personal y pasantes especializados, se conformó un equipo de trabajo con el que se realizaron fichas de registro y estado de conservación de cada documento, y se registró la información en una base de datos diseñada especialmente para el caso.

En 2008, por medio de la Resolución N° 1397, de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, se normalizó la descripción del fondo documental bajo las normas ISAD (g).³

Finalmente, en 2010, se dio por concluido el inventariado total de los documentos del Fondo Eduardo Schiaffino. Desde entonces, es posible la búsqueda libre de material por parte del personal del Museo y la comunidad investigadora de manera rápida y eficaz.

En forma paralela, se implementó un sistema de digitalización de los documentos basado en la demanda de información. Esta metodología, con la que se trabaja en la actualidad, ya se ha aplicado a más de la mitad de los fondos documentales, promoviendo de este modo su conservación y acceso a distancia.

El Museo, la colección y sus fondos documentales

El Museo Nacional de Bellas Artes tiene como misión registrar, conservar, investigar y difundir su colección.⁴ La documentación directamente asociada al acervo, así como los fondos documentales de la institución, son elementos imprescindibles para la administración de su patrimonio.

Con el fin de garantizar el acceso a la información, los fondos documentales atraviesan una etapa de tratamiento documental que incluye catalogación, descripción y organización. En esta fase, cada palabra seleccionada es clave y define la eficacia en la recuperación de la información.

De esta manera, el Museo Nacional de Bellas Artes promueve el estudio y la difusión de su colección, a través de la conservación y el acceso a su documentación como evidencia de su historia e identidad.

El Fondo Eduardo Schiaffino (su archivo personal) es, sin lugar a duda, la fuente primaria más relevante dentro de la documentación del Museo: permite reconstruir su génesis, los primeros años y la procedencia de sus obras fundacionales.

.....
³ *General International Standard Archival Description*: redactada por el Comité de Normas de Descripción del Consejo Internacional de Archivos (Estocolmo, del 19 al 22 de septiembre de 1999).

⁴ Ver Código de Deontología ICOM, 2001.

DOCUMENTOS

- Raphael Collin - "Floreal" - un certificat, 2 me. les.
- idem } "Les rétamens" de S. Meissonier
- Charles Meissonier }
- Jean Paul Lemaire - "Vite H. v. n. XVI siècle"
- J. Meissonier - "Poyahé à la source"
- Fernand Cornon } "Les vainqueurs de Salamine"
- } 27 febrer 1888
- } idem 1 H. v. n. / 1888 -
- E. Petitjean - "Le village d'Antigny - la - tour"

(voir à la suite de ces Villes
pour les analogues)

Características del Fondo Eduardo Schiaffino

Productor: Eduardo Schiaffino (Buenos Aires, 1858-1935)

Volumen y soporte: seis metros lineales que contienen cartas, manuscritos, fotografías, libros de apuntes, libros, recortes periodísticos, documentos personales, etcétera.

Alcance y contenidos

1858-1884: La gestación del campo artístico en Buenos Aires

Donación Juan Benito Sosa al Gobierno de la Provincia de Buenos Aires (ca. 1877).
Exposiciones de artistas argentinos en Casa Bossi.
Schiaffino discípulo de José Aguyari.
Primer historiógrafo del arte argentino en *El Diario*.

1884-1890: Argentinos en Europa: el contacto con el “gran arte”

Corresponsal de *El Diario* en Europa (1884-1887).
Schiaffino en Venecia, discípulo de Egisto Lancerotto.
Schiaffino en París, discípulo de Pierre Puvis de Chavannes y Raphaël Collin.
Correspondencia familiar y con coleccionistas (Miguel Cané, Aristóbulo del Valle, José Prudencio de Guerrico, etcétera).
Schiaffino *marchand*.
Corresponsal de *Sud-América* (1885-ca. 1890).
Exposición Universal de París de 1889. *Reposo*. Tercera medalla de bronce.
Debate sobre la introducción libre de derechos de obras de arte argentinas al país.

1890-1895: Hacia la creación de un Museo

Borradores y copias de artículos varios.
Exposición de artistas argentinos en Casa Bossi y juicios hostiles de *El Nacional*. Polémica Schiaffino-Auzón.
Sociedad Estímulo de Bellas Artes.
Fundación del Ateneo y primer Salón anual.
Exposición Hume (1893).
Exposición Mendilaharzu (1894).
Expertizajes y restauración de obras de arte.
Preparativos para la creación del Museo Nacional de Bellas Artes.

1896-1909: La institucionalización del arte en la Argentina

Creación del Museo Nacional de Bellas Artes y exposición de obras (*Catálogo de las obras expuestas*, 1896).
Donaciones, legados y adquisiciones del Museo Nacional de Bellas Artes (Del Valle, Sosa, Piñero, Rossi, etcétera).
Publicación de “Paisajes y ciudades argentinas” en *La Nación*.
“2º Catálogo de notas y apuntes personales. Museo Nacional de Bellas Artes” (1897-ca. 1900).
Notas y artículos sobre monumentos varios (Belgrano, Arzobispo Aneiros, Garibaldi, Sarmiento, Del Valle, etcétera).
Artículos varios sobre arte, artistas argentinos y obras del Museo Nacional de Bellas Artes, por Schiaffino y otros.

Borradores de artículos varios de Schiaffino (sobre urbanización, escudos nacionales, notas humorísticas, arte, etcétera).

La enseñanza artística en Buenos Aires.

Exposición Meifren y Exposición Pellegrini (1900).

Schiaffino presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes.

Subvenciones de Bellas Artes en Europa y correspondencias.

Exposición Universal de Saint Louis (1904): Schiaffino delegado especial y encargado de la Sección Argentina de Bellas Artes.

Correspondencia familiar.

"Misión Schiaffino" en Europa (1904-1908).

Museo de Calcos y Escultura Comparada.

Exposición de óleos, pasteles y dibujos de Schiaffino en Witcomb (1905).

Proyecto de edificio del Museo Nacional de Bellas Artes, por Julio Dormal (1908).

Publicación de *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* (1909).

1909-1911: El Centenario de 1910

Exposición Internacional de Arte del Centenario: organización y adquisiciones.

Pabellón Argentino de Bellas Artes de la Exposición Universal de París de 1889, su reinstalación en Buenos Aires.

Conflicto con la Comisión Nacional de Bellas Artes y destitución de Schiaffino de su cargo como director del Museo Nacional de Bellas Artes.

1911-1935: Schiaffino, cónsul de la República Argentina

Schiaffino cónsul en Dresde (1911-1913).

Corresponsal de *La Nación*.

Legados y donaciones al Museo Nacional de Bellas Artes (Madariaga, etcétera).

Schiaffino cónsul en Livorno (1914-1918?).

Artículos varios sobre el Museo Nacional de Bellas Artes.

Exposición Eduardo Schiaffino (mayo de 1918).

Schiaffino cónsul en Sevilla (ca. 1918-1920).

Schiaffino cónsul en Madrid (1921-1924).

Polémica por la publicación de *Relaciones literarias hispano-americanas*, de Schiaffino (1923).

Debate sobre la pureza de la lengua. Sobre la sustitución del idioma español en Argentina.

Schiaffino cónsul en Turín (1924-1925).

Publicación de *Recodos en el sendero* (1926).

Regreso a Buenos Aires (ca. 1926-junio 1926). Preparativos para *La pintura y la escultura en la Argentina*; apuntes sobre "La urbanización en Buenos Aires" en *La Nación*.

Debate pro cultura en Buenos Aires y la situación crítica del Museo Nacional de Bellas Artes.

Publicación de *La urbanización en Buenos Aires* (1926).

Debate sobre la doble nacionalidad y publicación de *La Ley del Embudo* (1928-1934).

Anatole France en Buenos Aires.

Desarrollo del segundo tomo (inédito) de *La pintura y la escultura en la Argentina* (ca. 1926-1934).

Schiaffino cónsul general en Atenas (junio 1931-mayo 1933).

Destitución del cargo y desembarco definitivo de Schiaffino en Buenos Aires con su esposa, Jeanne Coppin (29 de abril de 1933).

Publicación de *La pintura y la escultura en la Argentina* (1933).

Exlibris y documentación personal de Schiaffino y Coppin.

Fallecimiento de Schiaffino (1º de mayo de 1935).

Tipo de acceso: Presencial y digital. Solo para investigadores acreditados, con autorización previa.

Schiaffino



No se podría definir bien a Schiaffino. Schiaffino más de todo que un artista es un hombre de mundo, un hombre de mundo que ha vivido en el extranjero, que ha viajado por el mundo, que ha conocido a los grandes artistas, que ha vivido en el extranjero, que ha conocido a los grandes artistas, que ha vivido en el extranjero, que ha conocido a los grandes artistas...

Schiaffino, nacido en el 1850 en el pueblo de Schiaffino, en el reino de Cerdeña, es un hombre de mundo, un hombre de mundo que ha vivido en el extranjero, que ha conocido a los grandes artistas, que ha vivido en el extranjero, que ha conocido a los grandes artistas...

En Italia nació en Lanuseis, en Pavia con Carlo Schiaffino, y después con Carlo Schiaffino, del cual Schiaffino es, más que discípulo, amigo. Para decir la verdad, se debe decir que Schiaffino es un discípulo de Schiaffino, pero más que discípulo, amigo...

artista italiano al punto de vista de Schiaffino. Schiaffino más de todo que un artista es un hombre de mundo, un hombre de mundo que ha vivido en el extranjero, que ha conocido a los grandes artistas, que ha vivido en el extranjero, que ha conocido a los grandes artistas...

Para esto se puede decir que Schiaffino es un hombre de mundo, un hombre de mundo que ha vivido en el extranjero, que ha conocido a los grandes artistas, que ha vivido en el extranjero, que ha conocido a los grandes artistas...

Para terminar basta de palabras en mayor o menor medida, lo que se quiere decir es que Schiaffino es un hombre de mundo, un hombre de mundo que ha vivido en el extranjero, que ha conocido a los grandes artistas, que ha vivido en el extranjero, que ha conocido a los grandes artistas...

San Arsen. En sus viajes por Europa, Schiaffino se encuentra con los grandes artistas, que ha vivido en el extranjero, que ha conocido a los grandes artistas, que ha vivido en el extranjero, que ha conocido a los grandes artistas...

La figura de Schiaffino Schiaffino, un hombre de mundo, un hombre de mundo que ha vivido en el extranjero, que ha conocido a los grandes artistas, que ha vivido en el extranjero, que ha conocido a los grandes artistas...

Luigi Vico

Buenos Aires, 20 Septe - de 1910

Sr. Eduardo Schiaffino
pte

Mi caro amigo:

No pudiendo ir a verlo, le escribo
esta deplorando lo sucedido cuyas
causas no me explica bien.

De cualquier modo algún día
le reconocerán que el Museo es
sua casa y por lo menos le harán
justicia siquiere por esto.

Atte
Juan B. Ambrosetti

Contest
E.S.

Carta de Juan B. Ambrosetti a Eduardo Schiaffino
luego de su destitución como director del Museo
Nacional de Bellas Artes, 20 de septiembre de 1910.
Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional
de Bellas Artes.

Página anterior:
Virgilio Vangio, "Schiaffino". Suplemento ilustrado de
La Nación, 22 de noviembre de 1902.
Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional
de Bellas Artes.

Obras fundacionales de la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes

Textos

Patricia Corsani

Florencia Galesio

Cecilia García Gásquez

Alejo Lo Russo

Paola Melgarejo

Ángel M. Navarro

La bibliografía consignada en cada caso incluye solo la mención del *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, que redactó Eduardo Schiaffino en 1896, catálogos razonados y repertorios donde figuran las piezas.

Luego de su formación inicial con Martín Boneo en Buenos Aires, Graciano Mendilaharzu ingresó a la Academia Julien de Bayona en 1873. *La vuelta al hogar* fue pintada durante su primera estancia en la localidad francesa. Esta pintura había integrado la exposición póstuma organizada por el Ateneo en 1894, y posteriormente, fue donada al Museo Nacional de Bellas Artes por Valentina Seminario de Mendilaharzu, viuda del autor. Del patrimonio de la institución, también forman parte dos estudios previos de esta obra, donados por Carlos Vega Belgrano, amigo personal del artista.

El cuadro fue parte del conjunto inicial del Museo: Eduardo Schiaffino lo había ubicado en la Sala 3, aunque ya para 1900 pasó a integrar la sala que correspondía a la pintura de género, junto a *Músicos ambulantes*, de Giacomo Favretto, o *La comida de los pobres*, de Reinaldo Giudici. — P. C.

1

Graciano Mendilaharzu

Avellaneda, 1857-Buenos Aires, 1894

La vuelta al hogar, 1885

Óleo sobre tela, 90,5 × 118,5 cm

Firmado abajo a la izquierda

Inv. 1683

Donación Valentina Seminario de
Mendilaharzu, 1896

Bibliografía

-Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896, p. 36, nº 34.

-Patricia V. Corsani, "La vuelta al hogar", en <http://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1683>



Esta pintura integró el legado de Adriano E. Rossi (como número 12) destinado a la fundación del museo de arte, institución que se ambicionaba desde largo tiempo. Considerada obra original de David Teniers el Viejo, estuvo expuesta en la Sala 1 del Museo. Los estudios llevados a cabo en la década de 1990 demostraron que el tema procede de una composición mayor realizada por David Teniers el Joven (1610-1690), quien, al igual que su padre, fue copiado e imitado en numerosas ocasiones. En la original –de la que se conocen diversas versiones, incluyendo una donde se invierte la composición–, la escena tiene lugar en el patio de una casa, donde, además, se observa un gran árbol, con una vista que se prolonga en un pasaje. Hay también un pozo del cual una mujer saca agua. La existencia de obras como esta y las distintas versiones que se conocen son muestra del éxito de las pinturas de los integrantes de la familia Teniers. — A. M. N.

2

Anónimo (Imitador de David Teniers el Joven)

La buena nueva

Óleo sobre tela, 39 × 50 cm

Inv. 1937

Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires, 1896

Bibliografía

-Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896, p. 16, nº 17 (como David Teniers el Viejo).

-Ángel M. Navarro, *La pintura holandesa y flamenca (Siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 1994, p. 85.

-Ángel M. Navarro, *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, 2002, pp. 85-86, reprod. p. 85.



Renier de Lairesse (1597-1667) fue padre y maestro de Gérard. Nacido en Lieja, se estableció primero en Utrecht y luego en Amsterdam, donde trabajó con el *marchand* Gerrit van Uylenburgh. En ese círculo, conoció a Rembrandt, quien pintó su retrato (hoy, en el Metropolitan Museum de Nueva York). Importante centro comercial y artístico, la ciudad enfrentaba desde comienzos del siglo XVII la ampliación de su casco urbano con el trazado de nuevos canales y la construcción de residencias. De Lairesse recibió numerosos encargos, en los que desplegó temas típicos del mundo barroco y clásico, y motivos históricos o mitológicos, que constituían una de las ambiciones más importantes de los artistas de este tiempo y que él estimaba de modo especial. Complicaciones de salud lo llevaron a desarrollar una ceguera, por lo que concentró su actividad en la escritura de textos teóricos sobre arte.

En la sede del Bon Marché, *Combate de centauros y lapitas* estuvo colgada en la Sala 3, donde figuraba como una obra flamenca anónima. El tema estaba correctamente identificado y se exhibía acompañada por una cita en francés del Canto XII de la *Metamorfosis*, de Ovidio. — A. M. N.

3

Gérard de Lairesse

Lieja, 1640-Amsterdam, 1711

Combate de centauros y lapitas

Óleo sobre tela, 44 × 51,5 cm

Inv. 2112

Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires, 1896

Bibliografía

-Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896, p. 32, nº 22 (como Escuela flamenca).



Nacido en Italia, Ignacio Manzonei realizó su aprendizaje como pintor en la Academia de Brera, en Milán, y luego en Florencia y Roma. Cuando llegó a Buenos Aires, en 1852, ya era un artista formado. Permaneció en la ciudad por un corto período y regresó en 1857, para establecerse hasta 1871. Allí abordó diferentes géneros: paisajes, retratos, batallas, desnudos y temas religiosos, bien recibidos por el público de la época. Los primeros coleccionistas locales compraron su obra con verdadero interés. Adriano E. Rossi, por ejemplo, llegó a reunir más de treinta piezas (que se hallan en el Museo Nacional de Bellas Artes actualmente). Magdalena Dorrego de Ortiz Basualdo (1826-1905), otra coleccionista de la alta sociedad porteña, también se interesó por el artista: adquirió *Paisaje de montaña*, que donó a la institución (junto con una pintura atribuida a Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino). Cuando el Museo Nacional de Bellas Artes abrió sus puertas en la Galería Florida del Bon Marché, la pintura de Manzonei estaba expuesta en la Sala II; hacia 1906, luego de la redistribución de piezas producto del crecimiento del Museo, el óleo pasó a formar parte de la Sala 14, dedicada al paisaje. — P. M.

4

Ignacio Manzonei

Milán, 1797-Clusone, 1888

Paisaje de montaña

Óleo sobre cartón, 21,8 × 30,6 cm

Inv. 2151

Donación Magdalena Dorrego de Ortiz
Basualdo

Bibliografía

-Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896, pp. 23-25, nº 7.



Estos dos paisajes con animales son típicos de la producción de Philipp Peter Roos, quien trabajó en Roma, donde integró el grupo de los Bamboccianti, compuesto por artistas llegados del norte de Europa y que generó una activa y productiva corriente dedicada a pintar, además de la naturaleza, la vida cotidiana de la ciudad.

El tema de los animales, a los que dedicó especial atención en la reproducción de pelajes o plumas, se complementa con paisajes en los que, muchas veces, aparecen ruinas típicas del ambiente romano. Hijo del pintor Johann Heinrich Roos (1631-1685), realizó con él su primer aprendizaje. En Roma, donde llegó en 1677, estudió con Giacinto Brandi (1621-1691), con cuya hija se casó. Instalado en Tívoli, recibió el nombre de "Rosa da Tivoli", y la casa donde vivía, en la que mantenía diversos animales que le servían en su trabajo, fue conocida como "el Arca de Noé". — A. M. N.

5

Philipp Peter Roos

San Goar, Reinland, Pfalz, Alemania,
1657-Roma, 1706

Paisaje con figuras y animales

Óleo sobre tela, 49 × 73 cm

Inv. 2503

Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires, 1896

Bibliografía

-Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896, p. 49, nº 31.

-Ángel M. Navarro, *Pintura alemana e inglesa (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2004, pp. 23-25.

-Ángel M. Navarro, en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, pp. 177-178, reprod. p. 177.

6

Paisaje con pastor y animales

Óleo sobre tela, 49 × 73 cm

Inv. 2322

Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires, 1896

Bibliografía

-Eduardo Schiaffino, *op. cit.*, p. 49, nº 32.

-Ángel M. Navarro, *op. cit.*, pp. 28-30.



Se trata de una obra de carácter profano, que representa la lucha entre querubines y niños bacantes, tema también conocido como lucha entre niños nobles y plebeyos. Esta pieza ha gozado de fama a lo largo del tiempo gracias a los escritos de Carlo Cesare Malvasia, quien relata en sus *Scritti originali spettante alla Felsina Pittrice* (ca. 1660-1680): “Estando en Roma Guido tuvo y corrió gran peligro de vida por la justicia, salió a Bolonia y causó el disgusto del embajador de España y fue a prisión, de la cual fue liberado mediante la protección y la destreza del marqués Facchinetti viejo, por lo que Guido hizo y le mandó a Bolonia como regalo el cuadro de los niños cuyo colorido aproxima al de Caravaggio, pero de buen dibujo”.

La obra del Museo Nacional de Bellas Artes deja ver con claridad el paisaje del fondo que complementa este tema, objeto de varias versiones producidas por Guido Reni y su taller. Una se exhibe en Roma (Galería Doria Pamphilj), otra en Turín (Galería Sabauda), y una tercera, de similares características, se conserva en el Museo Czartoryski, de Cracovia. La versión que posee la institución argentina se mostraba hacia 1896 en la Sala 2 como “Ignoto escuela Italiana”. Años más tarde, procedente de la colección John Bayley, ingresó al Museo un dibujo de esta pieza invertido (inv. 520), posiblemente preparatorio para un grabado. — C. G. G.

7

Guido Reni y taller

Bolonia, 1575-1642

Amorini e Baccharini (Lucha entre amores y niños), ca. 1606-1610

Óleo sobre tela, 120 × 157 cm

Inv. 2515

Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires, 1896

Fotografía tomada durante el proceso de restauración

Bibliografía

-Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896, p. 23, nº 4 (como Ignoto “Escuela italiana”).



En una atmósfera lintera entre la noche y los primeros rayos del sol, se eleva Aurora, quien, como cada mañana, mientras su esposo Titono duerme, acompaña a Helios a los cielos. Cubierta por paños que enfatizan el dinamismo ascendente, la diosa observa a su marido, un anciano hercúleo y barbado que evidencia los signos físicos del despertar. Tres *putti* en complejos escorzos completan el conjunto.

La obra ingresó al acervo del Museo proveniente de la colección que Adriano E. Rossi legó al Estado a su muerte, en 1893, y fue atribuida en el catálogo inaugural como Escuela de Guido Reni, en número 33 de la Sala 5.

La actual autoría de Sebastiano Ricci fue propuesta por el investigador alemán Erich Schleier y corroborada por el experto inglés en pintura barroca italiana George Knox. Ricci fue una de las principales figuras de la revitalización de la Escuela veneciana de pintura en los albores del siglo XVIII. Sus dramáticas y dinámicas escenas dan cuenta del nexo entre aquellos predecesores como Tiziano y Paolo Veronese, y los protagonistas del último gran momento veneciano, tal es el caso de Giovanni Battista Tiepolo y Francisco Guardi. — A. L. R.

8

Sebastiano Ricci

Belluno, 1659-Venecia, 1734

Aurora y Thyton

Óleo sobre tela, 175 × 133 cm

Inv. 2900

Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires, 1896

Bibliografía

-Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896, p. 61, nº 33 (como Escuela de Guido Reni).



Tras un periplo por Europa y Brasil, donde realizó sus estudios superiores, Prilidiano Pueyrredón regresó a Buenos Aires en 1849. Poco después, en 1851, recibió por primera vez un encargo oficial. Se trata de un retrato de la hija de Juan Manuel de Rosas, a pedido de una comisión de vecinos federales que quería homenajearla con un baile en su honor: la pintura se exhibiría en el lugar principal de la sala durante esa velada. Era el primer retrato de Manuelita Rosas, que por entonces contaba con 34 años. Pueyrredón presentó a la comisión este estudio de Manuelita ataviada con un traje de seda de tonos violáceos y encajes blancos, de pie en un cuarto de recibo, apoyando sobre la mesa una misiva dirigida al Restaurador. La obra final sufrió una serie de cambios. Pueyrredón debió introducir algunas variantes, según las cláusulas de la comisión, en relación con el tamaño del cuadro, la postura de la retratada y el color del vestido, rojo punzó. Este boceto perteneció al coleccionista José Prudencio de Guerrico, quien lo donó al Museo junto con otras piezas en la época de su inauguración. Estuvo exhibido en la Sala 5 del Bon Marché y, hacia 1900, pasó a integrar la Sala 9, donde se nucleaban los retratos. — P. M.

9

Prilidiano Pueyrredón

Buenos Aires, 1823-1870

Retrato de Manuelita Rosas (estudio), 1851

Óleo sobre tela, 37,7 × 30,3 cm

Inv. 3181

Donación José Prudencio de Guerrico, 1896

Bibliografía

-Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896, p. 59, nº 24.

-Roberto Amigo, "Retrato de Manuelita Rosas (estudio)", en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/3181>



Con *Asesinato de Maza*, Prilidiano Pueyrredón abordó la pintura de tema histórico, género poco habitual en su producción. Dedicó esta obra a tratar el crimen de Manuel Vicente Maza, presidente de la Legislatura en ese entonces, que aconteció el 27 de junio de 1839 en el contexto del conflicto entre unitarios y federales. Pueyrredón pintó el momento del hecho, con el asesino de Maza clavándole un puñal, los mazorqueros moviéndose en la oscuridad y la figura de Juan Manuel de Rosas frente a la puerta de la oficina del funcionario. La lámpara a la que se aferra Maza confiere a la escena una iluminación puntual y dramática, que deja a los personajes casi en penumbras. El artista exhibió la pieza en el almacén naval Fusoni, en 1859. José Prudencio de Guerrico, nieto del político asesinado, donó la obra al Museo Nacional de Bellas Artes en 1896, año de su inauguración. Se exhibió en la Sala 1 del Bon Marché. La pintura se incluye en el primer catálogo de la institución, con los datos sobre el contexto del crimen que representa, que ocurrió "Al anochecer del día 27 de Junio de 1839, en la Sala de Representantes en momentos en que redactaba su renuncia del cargo de Presidente de la Legislatura". — P. M.

10

Prilidiano Pueyrredón

Buenos Aires, 1823-1870

Asesinato de Maza

Óleo sobre tela, 46,5 × 46,4 cm

Inv. 5291

Donación José Prudencio de Guerrico,
Buenos Aires

Bibliografía

-Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896, p. 18, nº 24.

-Roberto Amigo, "Asesinato de Maza", en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/5291>



Como muestra el catálogo elaborado por Eduardo Schiaffino en 1896, en el primigenio Museo Nacional de Bellas Artes eran pocas las esculturas que integraban la colección. Junto con dos santos jesuitas, se contaban solo las obras de dos escultores argentinos formados en Italia: Lucio Correa Morales y el joven Arturo Dresco, autores de *Olegario Andrade* y *Bacante*, respectivamente. Ambas habían integrado la donación del Ateneo y habían participado en sus salones de 1893 y 1895.

El retrato del poeta y periodista, realizado en bronce, estaba montado sobre un soporte de madera. Pero hay una segunda pieza de esta escultura en el Museo Nacional de Bellas Artes (inv. 5324), que, por encargo de Schiaffino, fundió en bronce José L. Garzia en 1899. En esta versión, figura y fondo forman parte de una misma obra. — P. C.

11

Lucio Correa Morales

Navarro, 1852-Buenos Aires, 1923

Olegario Andrade, 1893

Bronce, 48 × 36,5 × 11 cm

Inv. 6218

Donación El Ateneo

Bibliografía

-Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896, p. 46, nº 23.



Este *pendant*, procedente del legado de Adriano E. Rossi, ingresó al Museo como obra de Pieter van Laer, pintor holandés nacido en Haarlem, cerca de 1599, y fallecido hacia 1642. Estuvo en Roma a partir de 1625 y formó parte de la Bentvueghels o Schildersbent, hermandad de artistas nórdicos en la ciudad, entre los que fue conocido con el nombre de Bamboccio (monigote) a causa de su imagen. Fue el alma máter del grupo Bamboccianti, cuya denominación derivaba del apodo del artista. Sus integrantes pintaron escenas cotidianas del mundo romano, vendedores y mercados, reuniones y fiestas, temas que pueden verse en estas *Ferías italianas*. Sin embargo, las formas que se observan en esta obra poco tienen que ver con la producción de Van Laer, pero son una muestra de su influencia aún en el siglo siguiente.

Las obras que se encuentran en el Museo Nacional de Bellas Artes fueron realizadas por Giovanni Michele Graneri –según la atribución de Andreina Giseri–. Graneri fue alumno del pintor Pietro Domenico Olivero (1679-1755), quien se destacó por sus escenas de género, muchas veces ambientadas en plazas o lugares abiertos de Turín, donde había nacido. Además de la influencia de su maestro, en su producción también se ha visto la de Jan Miel (1599-1664), otro artista nórdico que fue parte de los Bamboccianti.

La actual y justa atribución muestra cómo el análisis de las obras y los estudios de historia del arte que se desarrollaron a lo largo del siglo XX han permitido identificar correctamente a su autor. — A. M. N.

12

Giovanni Michele Graneri

Turín, 1736-ca. 1778

Feria italiana

Óleo sobre tela, 77 × 98 cm

Inv. 5535

Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires, 1896

Bibliografía

-Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896, p. 12, n° 4 (como Peter van Laar, Bamboccio).

13

Feria italiana

Óleo sobre tela, 77 × 98 cm

Inv. 5536

Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires, 1896

Bibliografía

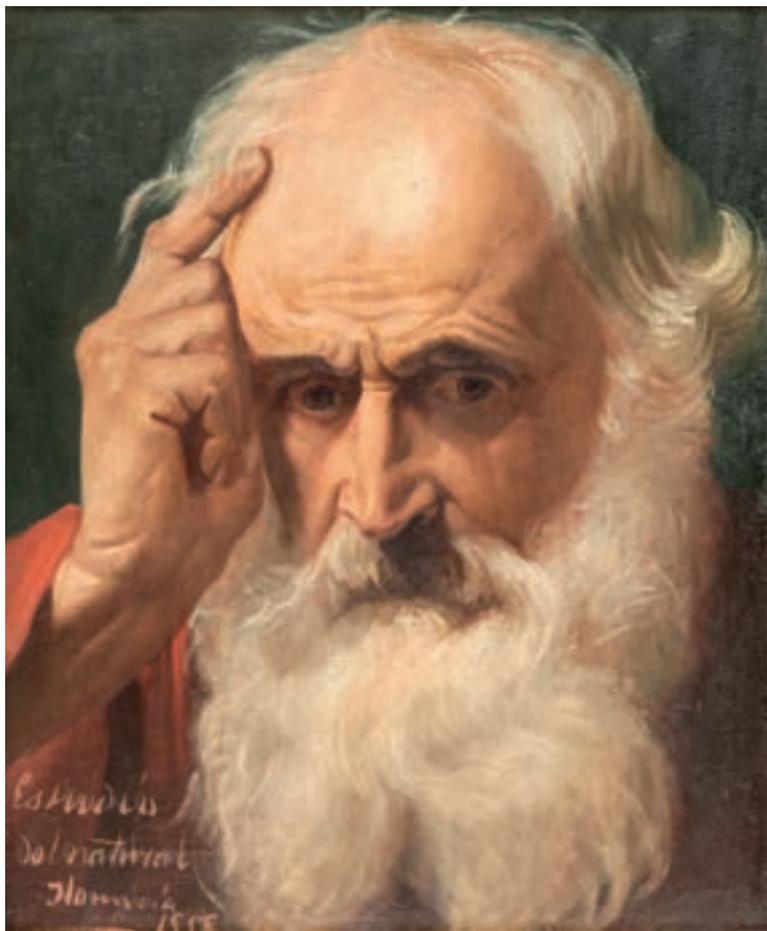
-Eduardo Schiaffino, *op. cit.*, p. 12, n° 5.



Martín L. Boneo se formó en las artes del dibujo inicialmente con Juan L. Camaña. Luego, se dedicó a la enseñanza impartiendo lecciones de dibujo y pintura en la universidad. Había estudiado en Florencia con Antonio Ciseri y en Roma con Tommaso Minardi, gracias a un subsidio otorgado durante la presidencia de Bartolomé Mitre. Junto a Mariano Agrelo, fue considerado uno de los primeros artistas argentinos becados que viajaron a perfeccionarse en Europa con ayuda estatal.

Cabeza de hombre y *Cabeza de viejo* corresponden a su estancia florentina. De hecho, una de ellas está datada en esa ciudad, en 1858, y ambas obras tienen inscripciones que aluden a la representación de estos rostros, el del joven y el del anciano, a partir del "estudio del natural".

Las pinturas proceden del Museo Nacional de Historia Natural, fundado por Bernardino Rivadavia en 1823, y que, por ese entonces, funcionaba en la actual Manzana de las Luces. Desde allí se trasladaron al Museo Nacional de Bellas Artes, que estaba pronto a inaugurarse. Eduardo Schiaffino las presentó enmarcadas juntas en la Sala 2. — P. C.



14

Martín León Boneo

Buenos Aires, 1829-1915

Cabeza de hombre

Cabeza de viejo

Óleo sobre tela, 39,5 × 33,5 cm cada pieza

Inv. 5808 (díptico)

Con inscripción: *Estudio del natural /*

Florenia 1858

Museo Nacional de Historia Natural,

Buenos Aires

Bibliografía

-Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896, pp. 24-25, nº 8 y 9.



En 1858, Mariano Agrelo partió a Europa para formarse como pintor con una pensión del gobierno. Viajó a Florencia, y es probable que *Adoración de los pastores*, réplica de una obra de Gerrit van Honthorst (1590-1656), haya sido realizada en el contexto de su aprendizaje, ya que era habitual en la época la copia de los grandes maestros. Las obras de Van Honthorst, artista holandés que produjo en Italia a principios del siglo XVII, se caracterizan por el uso de una luz dirigida, procedimiento que le permitía representar personajes dentro de escenas en penumbras. Agrelo pudo haber compuesto su óleo frente a la pintura de Van Honthorst, propiedad de la Galería de los Uffizi de Florencia. De igual tamaño que la original, lo terminó en 1861. Esta pieza pertenecía al Museo Nacional de Historia Natural; en 1896, varias obras de esta institución pasaron al acervo del Museo Nacional de Bellas Artes, que se inauguraba ese año. La pintura se exhibía en la Sala 1 junto a grandes cuadros de historia, lo que caracteriza otra modalidad de la época, la importancia otorgada a las copias, que podían exponerse al lado de piezas originales. — P. M.

15

Mariano Agrelo

Buenos Aires, 1836-1891

Adoración de los pastores (Copia de Gerrit van Honsthorst, Galería de los Uffizi)

Óleo sobre tela, 97,5 × 132 cm

Firmado en ángulo inferior derecho:

Mariano Agrelo Florencia 1861

Inv. 6001

Museo Nacional de Historia Natural,
Buenos Aires

Bibliografía

-Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896, p. 18, nº 23.



La escena representa el relato bíblico según el cual Tobías, luego de ser instruido por el arcángel Rafael, extirpa las vísceras y la hiel de un pez, con las que luego sanará milagrosamente la ceguera de su padre, Tobit (Libro de Tobías 6:2-9). Según esta narración, Rafael habría ocultado su condición angélica a Tobías haciéndose llamar Azarías. Mientras sostiene en su mano el recipiente para disponer los restos del animal, el arcángel observa la labor de Tobías, gesto que concentra la atención de la obra en el pez y, por ende, en su contenido simbólico. — A. L. R.

16

Anónimo

Tobías y el Ángel

Óleo sobre tela, 88,5 × 73,5 cm

Inv. 6029

Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires, 1896

Bibliografía

-Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896, p. 58, n° 22 (como Adriaen van Utrecht).



Bacante fue una de las primeras obras de un escultor argentino que ingresó al Museo Nacional de Bellas Artes. Arturo Dresco había estudiado en la Sociedad Italiana Unione e Benevolenza y en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Sin embargo, este yeso fue realizado en Florencia –en 1895– durante su primer viaje al Viejo Continente. Ese año, el artista envió la pieza a Buenos Aires para presentarla en la tercera exposición anual del Ateneo, por la que obtuvo la medalla de bronce. El joven escultor era presentado como una promesa en el mundo del arte. Su éxito en el salón generó la difusión de la obra en la prensa escrita a través de dos dibujos de Augusto Ballerini que mostraban a la mujer luego del ritual al dios Baco. El estudio de la anatomía con modelo vivo, aquí asociado a la temática mitológica, formaba parte fundamental del trabajo de los alumnos en la Academia de Bellas Artes. — P. C.



17

Arturo Dresco

Buenos Aires, 1875-1961

Bacante

Yeso, 120 × 159 × 74 cm

Inv. 6221

Donación El Ateneo

Bibliografía

-Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896, p. 21, nº 35.



En la Navidad de 1896, el Museo Nacional de Bellas Artes abrió sus puertas. Para la ocasión, el poeta nicaragüense Rubén Darío obsequió al flamante director de la institución, Eduardo Schiaffino, los versos titulados "Toast", que se incluyeron en un pergamino ilustrado por Augusto Ballerini. Debajo, pueden reconocerse las firmas de importantes personalidades del arte y de la cultura de la época que asistieron al evento, como el ministro de Justicia e Instrucción Pública, Antonio Bermejo, el propio Rubén Darío, el pintor Ángel Della Valle, el escultor Víctor de Pol, el periodista Carlos Vega Belgrano y el músico Alberto Williams, entre otros. Ballerini representó el naciente arte nacional en la forma de un niño. El artista, que había estudiado pintura en Italia, en la Academia de Bellas Artes de Roma, fue muy prolífico, con una producción que incluye diferentes géneros, como paisajes, pintura de historia y retratos. Fue amigo personal de Schiaffino, quien adquirió varias de sus obras para la colección del nuevo Museo. — P. M.

18

Augusto Ballerini

Buenos Aires, 1857-1902

*Diploma Inauguración
del Museo de Bellas Artes*

Acuarela sobre papel

Vis. 62,7 × 35,7 cm

Inv. 11262

INAUGURACION

DEL

MUSEO



Foal de

Excmo. Sr. D. Juan

Que el choque de todos estos en su vida
 La buena memoria que es el gran imperio
 La memoria de moral que es el alma
 El hermano que es el alma de la vida
 El bien humano de cada vida
 Y del noble mundo la noble vida
 Y como es el tiempo de su gran vida
 La vida de la vida la vida la vida
 Y el padre del mundo que es el mundo
 El alma de la vida en aquella vida
 Los hermanos que es el mundo
 La vida de la vida en su vida
 Y como es la vida de la vida
 La vida de la vida de la vida

Roberto Lario

Eduardo Scharif

[Handwritten notes]

Antonio Cerón

[Handwritten notes]

[Handwritten notes]

[Handwritten notes]

[Handwritten notes]

Diciembre 1876

[Handwritten notes]

[Large decorative calligraphic flourishes]

Bartholomäus Bruyn perteneció a una familia de artistas que desarrolló gran parte de su actividad en la ciudad alemana de Colonia. *Adoración de los Magos* muestra cómo, en el norte de Europa, se adoptaron los principios de la pintura italiana del Renacimiento. Su composición recurre a fórmulas claras y sencillas que se inspiraron en formas de la Antigüedad clásica. Por un lado, los personajes principales –la Virgen y el Niño, San José y los Magos– ocupan el primer plano. Sus figuras han sido proporcionadas según el canon clásico y, además, apelan a una representación realista que no ofrece dificultades para su comprensión. Para componer la arquitectura clásica donde se desarrolla la escena, también se aplica el método de perspectiva geométrica creada por los italianos, y se exhiben elementos procedentes del vocabulario clásico. Asimismo, esta arquitectura cumple no solo con exigencias expresivas, sino también significativas, ya que indica el nacimiento del cristianismo en las ruinas del mundo antiguo. — A. M. N.

19

Bartholomäus Bruyn

Wesel o Colonia, 1493-Colonia, 1555

Adoración de los Magos

Inv. 2134

Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires,

1896

Sala 2

Bibliografía

-Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896, p. 56, n° 17.

-Ángel M. Navarro, *Pintura alemana e inglesa (siglos XVI al XVIII)*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2004, pp. 19-20.

-Ángel M. Navarro, en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, p. 96, reprod. p. 97.



Ludolf Backhuysen trabajó como calígrafo y dibujante de pequeñas grisallas antes de volcarse a la pintura, luego de haber sido alumno, primero, de Allart van Everdingen (1621-1675) y, después, de Hendrick Dubbels (1620/21-1676?). Dedicó su obra, principalmente, a la pintura de marinas, género muy apreciado en los Países Bajos. Sus composiciones, muchas veces de gran formato, muestran mares tormentosos con navíos sujetos, a veces, a dramáticas circunstancias, tal como sucede en la obra del Museo Nacional de Bellas Artes. En este naufragio, la nave apenas se distingue en la oscuridad de la tormenta que producen un cielo cubierto de nubes y un fuerte oleaje que golpea los riscos de la costa cercana, donde se observan los edificios de una ciudad. Se establece un contraste entre los elementos de la naturaleza y la respuesta civilizada de una construcción cultural como es la agrupación humana. En este tipo de representaciones, se han visto las vicisitudes a las que está sujeta la vida de los hombres –o instituciones como las gubernamentales–, acosada por tempestades. Pero ofrece también la salvación de la costa –civilización–, adonde se aprecia que arriban algunos náufragos. — A. M. N.

20

Ludolf Backhuysen

Emden, Hannover, 1630-Amsterdam, 1708

El naufragio

Óleo sobre tabla, 90 × 122 cm

Firmado abajo a la derecha: *L. Bakhuyzen*

Inv. 2131

Adquirida por Eduardo Schiaffino en

Amberes, 1º de junio de 1904

Sala 4

Bibliografía

-Ángel M. Navarro, *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, 2002, pp. 103-105, reprod. p. 103.

-Ángel M. Navarro, en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, p. 86, reprod. p. 87.



En numerosas ocasiones, Gustave Courbet pintó los mares del norte francés, en la costa de Normandía. Es el caso de las playas de Étretat, una costa de acantilados blancos que también atrajo a artistas como Claude Monet. En algunos momentos del año, el viento suele azotar la zona, y Courbet se interesó por capturar el fenómeno de los mares a merced de las tormentas. En 1869, pasó una temporada en esta ciudad estival y realizó un conjunto de pinturas –entre ellas, *Mar borrascoso*– desde la casa donde se hospedaba, ya que sus habitaciones daban a la playa. Se trata de piezas de pequeño formato con el mar representado en primer plano, sin figuras ni barcos, compuestas con abundante óleo, pinceladas sueltas y espátula. Algunas de estas piezas fueron reelaboradas luego en su estudio de París. La obra del Museo Nacional de Bellas Artes perteneció, primero, al abogado, político y periodista argentino Rufino J. Varela (1838-1911), y después, al poeta Domingo D. Martinto (1859-1898), quien la donó a la institución en 1897. Hacia 1900, se exhibía en la Sala 1 de la Galería Florida, en el Bon Marché, junto a otras marinas, como *El puerto de Buenos Aires*, de Frédéric Montenard. — P. M.

21

Gustave Courbet

Ornans, Francia, 1819-Tour de Peitz, Suiza, 1887

Mer Orageuse (Mar borrascoso)

Óleo sobre tela, 80 × 100 cm

Firmado y fechado abajo a la izquierda:

70/Courbet

Inv. 2434

Donación Domingo Martinto, 1897

Sala 9

Bibliografía

-Paola Melgarejo, "Gustave Courbet",

en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/2434>

-Ángel M. Navarro, en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, reprod. p. 45.



Esta escultura fue obsequiada por Auguste Rodin al Museo Nacional de Bellas Artes en 1908. El fundador y primer director de la institución, Eduardo Schiaffino, había comprado al artista *La tierra y la luna*, y pretendió hacer lo propio con *El beso*, pero como Rodin ya había realizado tres versiones, se negó. A cambio, el escultor ofreció sacar un calco en yeso de la obra, proceso que él mismo dirigió, para enviarlo a Buenos Aires. Los personajes abrazados, Paolo Malatesta y Francesca de Rimini, aparecen en el Canto V del "Infierno" en la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri. El libro que sostiene la figura masculina es el único elemento que remitiría a esta pieza literaria.

El instante de la entrega al amor prohibido de la pareja fue originalmente proyectado por Rodin con intenciones de incluirlo en su *Puerta del Infierno*, idea que luego desestimó. Los cuerpos desnudos muestran el interés por el estudio de la anatomía humana a partir del trabajo con modelos en el taller. — P. C.

22

René François Auguste Rodin

París, 1840-1917

Le baiser (El beso)

Yeso, 182 × 113 × 112 cm

Inv. 3659

Donación René François Auguste Rodin,

1908

Sala 10

Bibliografía

-“El beso, estudio”, en <http://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/2721>



A finales del siglo XIX, el desnudo femenino era un género aceptado y proclamado en el Salón de París. Adolphe Bouguereau y Alexandre Cabanel, maestros de Louis Joseph Raphaël Collin, se destacaron con sus pinturas de mujeres inmersas en contextos mitológicos e históricos. La primera versión de *Floréal*, como parte de esta vertiente, fue expuesta por Collin en el Salón de París de 1886. Aristóbulo del Valle (1845-1896), político y abogado argentino, y también prolífico coleccionista de arte, vio la obra y solicitó una réplica al artista por intermedio de Eduardo Schiaffino (quien, por entonces, estudiaba en París). En 1889, la pintura se encontraba en Buenos Aires. Se trata de un desnudo idealizado que no recurre a un asunto mitológico o histórico, en un paisaje realizado con pinceladas sueltas, influencia de los impresionistas, que, en aquel tiempo, comenzaban a cobrar importancia, en desmedro de los artistas del Salón. Luego de la muerte de Del Valle, Schiaffino, en su carácter de director del Museo Nacional de Bellas Artes, adquirió para la institución algunas piezas de su colección, como *Floréal*, que ingresó en 1897 y que, hacia 1900, estaba expuesta –junto a otros desnudos– en la Sala 12 de la Galería Florida del Bon Marché. — P. M.

23

Louis Joseph Raphaël Collin

París, 1850-1916

Floréal, 1888

Óleo sobre tela, 110 × 190 cm

Inv. 2446

Adquisición a Julia Tejedor de Del Valle,
1896-1897

Sala 10

Bibliografía

-Marisa Baldasarre, "Raphaël Collin", en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, p. 419.



Este cuadro fue pintado por el veneciano Giacomo Favretto entre 1881 y 1883, y llegó a Buenos Aires en 1885 de la mano de Aristóbulo del Valle. El político y coleccionista argentino había viajado al Viejo Continente con Julia Tejedor, su esposa, para adquirir pinturas y antigüedades destinadas a su casa de la Avenida Alvear. En Venecia, visitó el taller de Favretto, a quien compró *Músicos ambulantes* por un precio sumamente elevado, que hizo que su esposa resignara el dinero que tenía para comprar encajes. El pintor era uno de los favoritos entre los coleccionistas por su producción de escenas populares. Se dedicaba a representar lo cotidiano, los personajes y sus encuentros, los espacios urbanos, las particularidades de su ciudad, como, en este caso, en el que muestra la acción en el Sottoportico e corte del Nonzolo, uno de los lugares que servía de protección los días de lluvia. La obra es considerada la continuación de *In attesa degli sposi* (1879-1883), que Favretto pintó en varias versiones. — P. C.

24

Giacomo Favretto

Venecia, 1849-1897

Músicos ambulantes, ca. 1881-1883

Óleo sobre tela, 93,5 × 150,5 cm

Firmado en ángulo inferior derecho:

G. Favretto

Inv. 2481

Adquisición a Julia Tejedor de Del Valle

(Sucesión Aristóbulo del Valle), Buenos

Aires, 1897

Sala 11

Bibliografía

-Silvestra Bietoletti, "Giacomo Favretto", en Roberto

Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes.*

Colección, Tomo I, Buenos Aires, Asociación

Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín,

2010, pp. 451-452.



La pintura integró el envío de Italia –que incluyó más de doscientas obras– para la Exposición Internacional de Arte del Centenario, celebrada en Buenos Aires con motivo del aniversario de la Revolución de Mayo, en 1910. En esa ocasión, el cuadro fue seleccionado para formar parte del conjunto que compraría el Estado nacional destinado al Museo Nacional de Bellas Artes, a pesar de que la institución ya contaba con *Pescadores en la playa*, otra obra de Filippo Carcano. Formado en la Academia de Brera, el autor presenta aquí a la multitud que se dirige en procesión hacia la iglesia, que se divisa a los lejos. En la escena, de una fuerte emotividad, estos seres anónimos, resueltos con manchas por el pincel del artista milanés, se dan cita en un atractivo paisaje crepuscular. Una curiosidad que presenta esta pieza es que fue firmada dos veces por Carcano, a la derecha y a la izquierda, en la parte inferior. — P. C.

25

Filippo Carcano

Milán, 1840-1914

Los creyentes, 1888

Óleo sobre tela, 89 × 200 cm

Firmado y fechado en ángulo inferior:

Carcano 1900

Inv. 2452

Adquisición a Italia Exposición

Internacional de Arte del Centenario, 1910,

con Fondos Ley Centenario

Sala 11

Bibliografía

-Silvestra Bietoletti, "Filippo Carcano", en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, pp. 402-403, reprod. pp. 402-403.
-AA. VV., "Los creyentes", en <http://museosvivos.educ.ar/index4978.html>? p. 244



El lienzo fue donado por la familia de José León Gallardo en mayo de 1896 y formó parte del acervo fundacional del Museo Nacional de Bellas Artes. Al momento de la inauguración, Eduardo Schiaffino había ubicado *Pensativa* en la Sala 5, junto a pinturas de las escuelas española, flamenca y alemana, aunque años después comenzó a exhibirse en el espacio dedicado al género del retrato.

La mujer joven vestida de negro, con dejos de nostalgia en su mirada, se presenta recostada en un sofá sosteniendo una aguja, detenida en un momento de meditación. La pintura muestra la carga matérica –propia de Antonio Mancini en este momento de su producción–, en la que la pincelada suelta define las formas del sillón y de las mantas coloridas, lo que concentra la atención en el rostro de la muchacha. — P. C.

26

Antonio Mancini

Albano Laziale, 1852-Roma, 1930

Pensativa

Óleo sobre tela, 99 × 59 cm

Inv. 2379

Donación Ángela L. de Gallardo, Ángel y José Gallardo, Buenos Aires, 1895

Sala 11

Bibliografía

-Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896, p. 52, nº 3.

-Silvestra Bietoletti, "Antonio Mancini", en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, pp. 510-511.



El artista francés Gustave Frédéric Michel estudió en la Academia de Bellas Artes de París. Reconocido escultor, presentó varias obras en el Salón, donde obtuvo buenas críticas y alcanzó la medalla de oro. También realizó varios encargos para decoraciones urbanas. Su producción escultórica se caracteriza por el desarrollo de temas alegóricos, como sucede con *Bianca*: el título de la obra alude a la idea de la inocencia, la muchacha coronada por flores, a la primavera y, por ende, a la juventud. Michel eligió la terracota, técnica muy utilizada a fines del siglo XIX, en particular para usos decorativos. La escultura ya estaba en Buenos Aires en 1888, cuando fue exhibida en la *Primera Exposición de Arte Francés* (que incluyó más de ochocientas obras), en el Jardín Florida. El Museo Nacional de Bellas Artes la adquirió durante 1898, en el remate organizado por la casa de Guerrico y Williams. En 1900, podía vérsela en la Sala 12 del Bon Marché, sede de la institución. — P. M.

27

Gustave Frédéric Michel

París, 1851-1924

Bianca

Terracota, 32 × 23,5 × 21,5 cm

Firmada, abajo: *G Michel*

Inv. 5754

Adquisición en remate Mercado de Arte,

Buenos Aires, 1898

Sala 12



El vaso es parte del patrimonio del Museo desde 1895. Para la inauguración, Eduardo Schiaffino reunió las obras que estaban en las distintas dependencias públicas, como esta pieza, que se encontraba en la Secretaría de la Presidencia de la Nación. Se trataba de un obsequio del gobierno francés a la República Argentina. Fabricado en la Manufactura de porcelana de Sèvres en 1862, y decorado en 1863, incluye en el frente una escena mitológica firmada y fechada en 1875. Se cree que el autor de la escena de Aurora y Céfalo –que firma “J. B.”– es el pintor Barré, director de los talleres de pintura en la fábrica por esos años.

Según relata Schiaffino en el primer catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes, la imagen reproduce un cuadro de François Le Moyne, un artista francés que participó del conjunto decorativo para el Palacio de Versalles. Durante su gestión, el vaso tuvo un espacio central en los primeros montajes, como muestran algunas fotografías de la época. — P. C.

28

Manufactura de Sèvres

Vaso con medallón con Aurora y Céfalo

Porcelana de Sèvres, pintada y dorada,

asas de bronce, 96,5 × 57 cm

Firmado “J. B. 1875”, en medallón Lemoine

Inv. 6282

Cedida por Gobierno de Francia a

Presidencia de la Nación, 1895

Sala 18

Bibliografía

-Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896, p. 50, nº 35.

-Marcelo Marino, “Manufactura de Sèvres”, en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, p. 223.



Giovanni Battista Piranesi fue un arquitecto veneciano que trabajó en Roma a partir de 1740. Se interesó en las antigüedades romanas, motivado, posiblemente, por un sentimiento romántico ante la presencia de las ruinas, a las que representó en cientos de aguafuertes publicadas en diversas series. Entre ellas, se cuentan *Vedute di Roma* (Vistas de Roma), de 1747, *Antichità Romane* (Antigüedades romanas), de 1756, y *Delle magnificenza ed architettura de´ Romani* (De los esplendores y la arquitectura de los romanos), de 1761. También otros elementos antiguos, como los vasos expuestos en el Museo Nacional de Bellas Artes, fueron objeto de su interés y, en 1778, los incluyó en el volumen *Roma Vasos, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodì, lucerne ed ornamente antichi*. En 1902, el Ministerio de Instrucción Pública italiano regaló a la Argentina una colección de grabados de Piranesi que incluye gran parte de su producción. — A. M. N.

29

Giovanni Battista Piranesi

Mogliano Veneto, Treviso, 1720-Roma, 1778

Vase antique en marbre

Aguafuerte, 90 × 62,8 cm

Inv. 4937

30-31-32

Vaso antico di marmo di gran mole

rappresentante il Sacrificio d'Ifigenia

Vaso antico di marmo presso S.E. il Signore

Genle Schouvaloff rappresentante i Fatti

d'Ercole

Vaso antico di marmo che si vede nella

Galleria del Palazzo Farnese

Aguafuerte, 89,6 × 62; 87 × 59,4;

89,6 × 62 cm, respectivamente

Inv. 4348, 4369, 4317, respectivamente

Donación Ministerio de Instrucción Pública

de Italia, 1902

Sala 18



Vase antique en marbre.

*Le vase est en forme de coupe et dans les arceaux les deux grans en argent.
 Le vase est orné de figures en pied de long en outre les figures et de six anses.*

Edgar Degas realizó un conjunto de siete pasteles y una escultura dedicados a Arlequín, personaje típico de la *Commedia dell'Arte*, inspirado en la pieza *Les jumeaux de Bergame*, de Jean-Pierre Claris de Florian. La obra se representó en diferentes ocasiones en París. En *Arlequín danzando*, tomó como base la adaptación para ballet realizada por Charles Nutter y Louis Mérante en 1886. Degas asistió a los ensayos y a las funciones que se desarrollaron en el Teatro Nacional de la Ópera, e hizo varios dibujos en el lugar. En la pieza del Museo Nacional de Bellas Artes, puede verse a Arlequín con la vestimenta propia del personaje: traje de rombos azules, rojos, amarillos y verdes, sombrero, máscara y zapatos sin tacones. Degas eligió el pastel, técnica que caracteriza su producción de la década de 1880, y una composición con poca profundidad espacial, en un ángulo de efecto teatral. Las bailarinas en movimiento que aparecen en este trabajo son también un tema típico de sus obras del período. Hacia 1890, *Arlequín danzando* pertenecía a la importante galería Durand-Ruel de París, y poco después, pasó a integrar la colección de Aristóbulo del Valle. En 1901, tras la muerte del político argentino, el Museo Nacional de Bellas Artes compró la obra a su esposa. Pero esta pieza ya se encontraba en la institución hacia 1900, exhibida en la Sala 4 de la Galería Florida del Bon Marché, según consta en la guía informativa de la época *Baedeker*, donde Schiaffino la describió como "la obra más modernista del Museo". — P. M.

33

Edgar Degas

París, 1834-1917

Arlequin dance (Arlequín danzando)

Óleo sobre papel sobre cartón, 52 × 63 cm

Firmado en ángulo inferior derecho: *Degas*

Inv. 2707

Adquisición a Julia Tejedor de Del Valle

(Sucesión Aristóbulo Del Valle), 1901

Sala 19

Bibliografía

-Paola Melgarejo, "Edgar Degas", en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/2707>



La Exposición Internacional de Arte realizada en Buenos Aires como parte de los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo constituyó un hecho relevante para el campo cultural nacional. Se inauguró el 2 de julio de 1910 en un edificio construido especialmente, anexo al Pabellón Argentino, sede del Museo. La representación de España tuvo gran repercusión; uno de los artistas seleccionados fue Hermenegildo Anglada Camarasa, quien obtuvo el Gran Premio de Honor. *Los ópalos*, obra fuera de catálogo, integraba el conjunto de dieciocho piezas presentadas por el pintor catalán. Ingresó al Museo Nacional de Bellas Artes en 1914, y la Comisión Nacional de Bellas Artes la compró a Julio Vila y Prades por 6818 pesos de aquella época. — F. G.

34

Hermenegildo Anglada Camarasa

Barcelona, 1872-Pollensa, 1959

Los ópalos

Óleo sobre tabla, 85,5 × 151,5 cm

Firmado abajo a la izquierda: *Hermenegildo Anglada Camarasa*

Inv. 2637

Adquisición, 1914

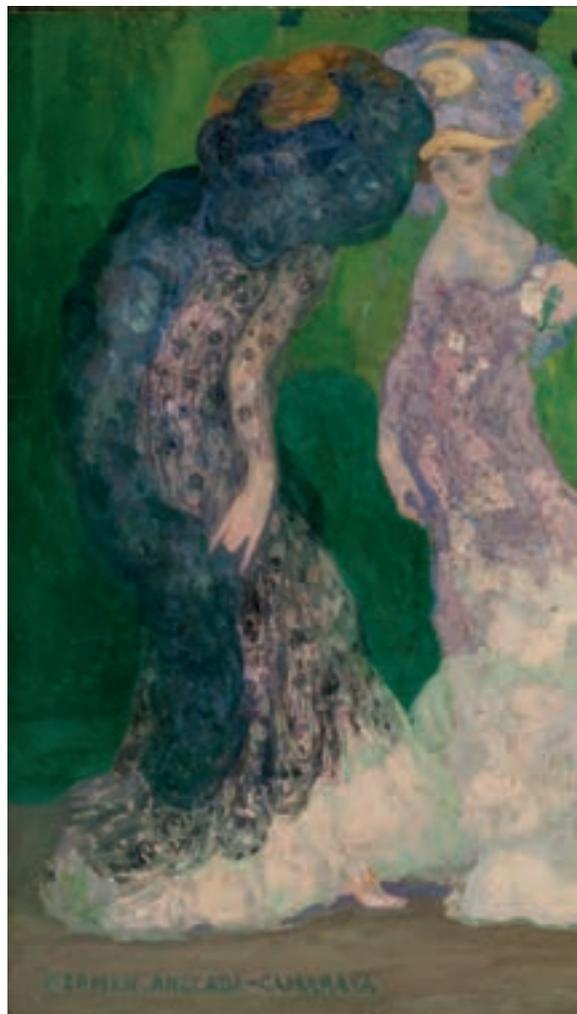
Sala 21

Bibliografía

-María Florencia Galesio, "Hermenegildo Anglada Camarasa", en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, pp. 374-377, reprod. pp. 376-377.

-María Florencia Galesio y María Cristina Serventi, *Pintura española (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes (siglos XVI al XX)*.

Catálogo, Buenos Aires, Lázara Grupo Editor, 2014, pp. 46 y 47.





Ejemplo sobresaliente del costumbrismo español del siglo XIX, *Procesión sorprendida por la lluvia* es una de las dos versiones del tema pintadas por Mariano Fortuny y Marsal en Madrid ante la iglesia de Santa Cruz (cuya fachada fue demolida en 1869) durante 1867, cuando estuvo en esa ciudad para casarse con Cecilia de Madrazo, según consta en las memorias de su cuñado, el artista Ricardo de Madrazo. La última noticia recogida sobre la procedencia de la obra es la venta realizada en París en 1894. Entre ese año y 1896, llegó a Buenos Aires, quizás comprada en la capital francesa por Rufino Varela. Integró el lote de cuadros de su colección rematados en julio de 1896, fue adquirida por Alfredo Israel y pasó en fecha aún no establecida a la colección Parmenio Piñero. Este conjunto ingresó al Museo Nacional de Bellas Artes en 1907, como legado del propio Piñero, pero, por falta de espacio, recién pudo ser exhibido cuando la institución se trasladó al Pabellón Argentino, su segunda sede, en septiembre de 1911. — F. G.

35

Mariano Fortuny y Marsal

Raus, 1838-Roma, 1874

Procesión sorprendida por la lluvia

Óleo sobre tela, 63 × 102 cm

Firmado en ángulo inferior izquierdo:

Fortuny

Inv. 2587

Legado Parmenio T. Piñero, 1907

Sala 21

Bibliografía

-María Florencia Galesio y María Cristina Serventi, "Mariano Fortuny", en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, pp. 296-298, reprod. pp. 296-297.

-María Florencia Galesio y María Cristina Serventi, *Pintura española (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes. Catálogo*, Buenos Aires, Lázara Grupo Editor, 2014, pp. 80-81.



Nacido en Burdeos, Raymond Auguste Quinsac Monvoisin se formó en la Academia de París, fue pensionado a Roma y expuso con asiduidad en el Salón. Ya consagrado, en mayo de 1842, se embarcó en El Havre y llegó a Buenos Aires en septiembre, donde recibió numerosos encargos y realizó obras destacadas de su producción. Entre ellas, un retrato de Juan Manuel de Rosas, una de las pocas imágenes en que el político aparece con vestimenta de campaña (y no con el tradicional uniforme de brigadier), ataviado con un poncho de diseño a bandas, camisa blanca y pañuelo anudado al pecho. Monvoisin permaneció tres meses en la ciudad, hasta que, temiendo por su vida, partió en secreto a Chile para formar una academia de pintura. El retrato de Rosas viajaba con él. A finales de 1903, Eduardo Schiaffino, primer director del Museo Nacional de Bellas Artes, dio con la obra en Boulogne-sur-Seine (Francia) y la adquirió para la institución. Según le refirió Gastón Monvoisin, sobrino del artista, se trataba de un estudio preparatorio para un retrato ecuestre de tamaño natural (hoy, perdido). Una vez en Buenos Aires, y desde 1906, Schiaffino exhibió la pintura en la Sala 16, "Retratos", en la Galería Florida del Bon Marché. Frente a una fotografía de la obra, Bartolomé Mitre afirmó: "Es el retrato más parecido que conozco de Rosas". — P. M.

36

Raymond Auguste Quinsac Monvoisin

Burdeos, 1794-Boulogne-sur-Seine, 1870

Retrato de Juan Manuel de Rosas, 1842

Óleo sobre tela, 100 × 79,8 cm

Inv. 1913

Adquisición Misión Schiaffino,

Boulogne-sur-Seine, 1905

Sala 22

Bibliografía

-Roberto Amigo, "Raymond Auguste Quinsac Monvoisin", en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, pp. 334 y 335.



Carlos Morel es considerado el iniciador del género histórico en la pintura nacional. Junto con *Carga de caballería del ejército federal*, *Combate de caballería en la época de Rosas* proviene de la colección del hijo del pintor, Fernando García del Molino, otro de los precursores de la pintura en el país. Formado en la cátedra de dibujo de José Guth en la Universidad de Buenos Aires, Morel también incursionó en la litografía. La escena presenta uno de los combates acaecidos en 1839, como parte de la llamada "Revolución de los Libres del Sud", en la que los hacendados del sur de la provincia de Buenos Aires se unieron para derrocar a Juan Manuel de Rosas. El autor se detiene en los personajes del primer plano y en los caballos, dejando el fondo, apenas abocetado, como telón. La acción tiene por protagonistas a los federales, con uniformes rojos y corazas de cuero, que luchan contra los hacendados, quienes visten ponchos. — P. C.

37

Carlos Morel

Buenos Aires, 1813-Quilmes, 1894

Combate de caballería en la época de Rosas, ca. 1839

Óleo sobre tela, 45 × 54 cm

Firmado y fechado en ángulo inferior:

Buenos Ayres, 1830

Inv. 2923

Museo Histórico Nacional (Donación Luis García del Molino), 1936

Sala 22

Bibliografía

-Roberto Amigo, "Carlos Morel", en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, pp. 336-339, reprod. pp. 336-337.



Lucio Correa Morales es considerado uno de los primeros escultores argentinos. Formado en Florencia con Urbano Lucchesi, fue maestro de escultores en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, donde creó la cátedra de esta disciplina en 1893. Con el yeso *Abel*, obtuvo la medalla de plata de escultura en la Exposición Universal de Saint Louis de 1904, como parte del primer envío que representaba al país en el exterior. Correa Morales había iniciado la obra en 1902 con un proyecto en *terracotta* que encarnaba al personaje del Antiguo Testamento, asesinado por su hermano Caín, quizás inspirado en la figura bíblica esculpida por el italiano Giovanni Dupré (1846-1851). Años después, Correa Morales explicó que su *Abel* era una metáfora del arte argentino asesinado por sus hermanos, una alusión al poco interés que existía en el país por la producción de los autores nacionales. Fue en 1908 cuando se llevó a cabo en Buenos Aires la fundición en bronce de la figura, que para entonces ya era propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes. — P. C.



38

Lucio Correa Morales

Navarro, 1852-Buenos Aires, 1923

Abel

Bronce, 46,5 × 199,5 × 96,5 cm

Firmado y fechado: *L. Correa Morales, 1902*

Inv. 3192

Adquisición directa al artista, 1902-1906

Sala 24

Bibliografía

-Patricia V. Corsani, "Lucio Correa Morales", en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, pp. 428-429, reprod. pp. 428-429.



Eduardo Schiaffino fue crítico, historiador del arte, pintor y primer director del Museo Nacional de Bellas Artes. En 1884, se trasladó a Europa, becado por el gobierno argentino, para formarse como pintor. Estudió en Venecia con Egisto Lancerotto y, en París, con Louis Joseph Raphaël Collin y Pierre Puvis de Chavannes. En el transcurso de este viaje, realizó varias obras que fueron admitidas en el Salón de París. *Reposo* es una de estas piezas: la pintó en la Ciudad Luz, y fue exhibida en la Exposición Universal de 1889, que celebró el centenario de la Revolución Francesa, donde recibió una medalla de bronce. Se trata de un desnudo moderno, ligado al simbolismo de su maestro Puvis de Chavannes: una mujer de espaldas, con la cara oculta, en un espacio en tonos de azules, colores que también se reflejan en el cuerpo de la mujer. En 1890, Schiaffino volvió a Buenos Aires con la pintura, que expuso en la casa Bossi, y obtuvo la renovación de su beca. Sin embargo, también despertó duras críticas en la prensa, que se reiteraron en los salones del Ateneo de 1893 y de 1896, cuando volvió a mostrar la tela. En 1906, por ley del Congreso de la Nación, la obra fue adquirida para el Museo Nacional de Bellas Artes. Tal vez por las críticas recibidas o por falta de espacio, la pintura no fue colgada en la Sala 13, que se reservaba a los desnudos, sino que, por el contrario, se conservó en el depósito de la institución, por entonces en su sede del Bon Marché. — P. M.

39

Eduardo Schiaffino

Buenos Aires, 1858-1935

Reposo

Óleo sobre tela, 109 × 200 cm

Inv. 1909

Firmado y fechado, ángulo superior

derecho: *E. Schiaffino / 1889*

Adquisición directa al artista, 1906

Sala 24

Bibliografía

-Laura Malosetti Costa, "Eduardo Schiaffino", en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, pp. 579-582, reprod. pp. 580-581.



Formado en Florencia, Francisco Cafferata es considerado uno de los iniciadores de la escultura argentina. Su obra *El esclavo*, enviada desde Italia, obtuvo la medalla de oro en la Exposición Continental de 1882 en Buenos Aires. La figura de cuerpo entero –en bronce– se encuentra hoy en el Parque Tres de Febrero. El artista había llevado a cabo varios proyectos de la cabeza del negro, una pieza sumamente expresiva, tanto en yeso como en bronce. Poco después de la muerte del escultor, su madre, Julia Moltedo, ofreció en venta al Estado nacional las obras que Cafferata había dejado en el taller. Esta iniciativa se concretó en 1905 con la adquisición de un conjunto de once esculturas, que se convirtieron en las primeras obras de Cafferata en ingresar al patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes. Eduardo Schiaffino ubicó este conjunto en la planta baja del Bon Marché en abril de 1906. Así, se inauguraba la sala de esculturas de la institución. — P. C.

40

Francisco Cafferata

Buenos Aires, 1861-1890

Busto de esclavo

Bronce, 37 × 37 × 25,5 cm

Firmado en hombro izquierdo:

F. Cafferata Esc.

Inv. 3629

Adquisición a familia Cafferata, 1905

Sala 24

Bibliografía

-Patricia V. Corsani, "Francisco Cafferata", en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, p. 398, repro. p. 398.



La vuelta del malón se exhibió por primera vez en Buenos Aires en la vidriera de Nocetti y Repetto, en 1892, una ferretería y pinturería que exponía obras de arte en sus escaparates. Ángel Della Valle la había pintado para la Exposición Universal de Chicago que se realizó al año siguiente, en conmemoración del cuarto centenario del descubrimiento de América, donde fue galardonada. Ya en Buenos Aires, se mostró nuevamente en la segunda exposición del Ateneo, en mayo de 1894, con gran repercusión del público y de la prensa.

Se trata de un cuadro de gran formato sobre el tema de la guerra de fronteras, como justificación de la "Campaña del desierto" y de la conquista de América. Ligada a tópicos de relatos y pinturas sobre cautivas y malones, en la obra se observa a un grupo de indios que avanza ferozmente con la cautiva desmayada, los elementos del saqueo a una iglesia, las cabezas cortadas y las amenazantes lanzas. Fue adquirida por la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes en 1909. De todos modos, ya se exhibía desde 1903 en la sala de pintura de animales, que incluía otras escenas donde intervenían caballos, como *Partida de caza*, de Willem Schellinks. — P. M.

41

Ángel Della Valle

Buenos Aires, 1852-1903

La vuelta del malón, 1892

Óleo sobre tela, 186,5 × 292 cm

Inv. 6297

Adquisición, 1909

Sala 24

Bibliografía

-Laura Malosetti Costa, "Ángel Della Valle", en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, pp. 439-442, reprod. pp. 440-441.



Cuando el argentino Graciano Mendilaharzu realizó el retrato de Gervasio Méndez, ya era un artista formado. Había estudiado pintura en Europa desde 1873 y expuesto en el Salón de París, de modo regular, entre 1879 y 1886. En 1891, regresó a Buenos Aires, con su salud mental deteriorada. Se supone que ese año pintó el retrato de Gervasio Méndez (Gualeguaychú, 1843-Buenos Aires, 1897), poeta entrerriano –en ese entonces aquejado por una parálisis progresiva–, con el fin de obtener fondos para el escritor, aunque finalmente la obra no llegó a venderse. Mendilaharzu representó al poeta con sus elementos de trabajo, a través de pinceladas sueltas y rápidas, que denotan su aprendizaje bajo la luz del impresionismo. Un año después, los síntomas de demencia de Mendilaharzu se hicieron más evidentes, y en 1894, se suicidó en el Hospicio de las Mercedes. En su exposición póstuma, que se llevó a cabo en los salones del Ateneo de ese año (donde se presentaron 97 pinturas de su autoría), pudo concretarse por fin la venta de esta obra. Tras la muerte del escritor, en 1897, la pieza ingresó al Museo Nacional de Bellas Artes por donación de Rafael Obligado, su amigo. Hacia 1906, la pintura se exhibía en la Sala 16 del Bon Marché, junto a retratos pintados por Eduardo Schiaffino, Ernesto de la Cárcova y Eduardo Sívori, entre otros. — P. M.

42

Graciano Mendilaharzu

Avellaneda, 1865-Buenos Aires, 1894

Retrato de Gervasio Méndez, ca. 1891

Óleo sobre tabla, 27 × 36 cm

Firmado en ángulo inferior derecho:

Mendilaharzu

Inv. 1841

Donación de Rafael Obligado, 1897

Sala 24

Bibliografía

-Laura Malosetti Costa, "Graciano Mendilaharzu", en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos de Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, pp. 549-550, reprod. p. 599.



Apenas llegado de Europa (donde había estudiado pintura en la Real Academia de Turín, y en los talleres de Antonio Mancini y Giacomo Grosso, en Roma), Ernesto de la Cárcova realizó en Buenos Aires *Sin pan y sin trabajo*. Se trata de una obra de gran formato, de temática obrera, de la que ya había pintado en Roma un boceto, al menos. El cuadro se centra en una escena dramática, con la problemática del desempleo, con un lenguaje naturalista de tonos oscuros, usuales para las pinturas de conflictos sociales que circulaban en los salones europeos. En este caso, la obra está compuesta desde un interior: un hombre golpea su puño contra la mesa, en la que reposan sus inertes herramientas de trabajo. Con la otra mano, descorre una cortina que deja ver un enfrentamiento entre obreros y la guardia montada, y una fábrica cerrada como trasfondo. De la Cárcova presentó *Sin pan y sin trabajo* en el segundo Salón del Ateneo, de 1894, con gran repercusión. Eduardo Schiaffino, primer director del Museo Nacional de Bellas Artes, admiraba la obra, y la eligió para el envío de artistas argentinos a la Exposición Universal de Saint Louis de 1904, donde fue galardonada. Si bien la tela pertenecía al Museo, ya que Schiaffino la había adquirido al autor "a crédito", ingresó oficialmente tras su pago, en 1906, y así pasó a integrar la exhibición permanente en la Sala 12, dedicada a la pintura de costumbres. — P. M.

43

Ernesto de la Cárcova

Buenos Aires, 1867-1927

Sin pan y sin trabajo, 1894

Óleo sobre tela, 125,5 × 216 cm

Firmado y fechado en ángulo inferior

izquierdo: *E. de la Cárcova, Bs. As., 94*

Inv. 1777

Adquisición directa al artista, 1906

Sala 24

Bibliografía

-Laura Malosetti Costa, "Ernesto de la Cárcova", en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, pp. 404-405, reprod. pp. 406-407.



La sopa de los pobres (Venecia) representa una escena de miseria social: un grupo de indigentes, entre los que figuran una niña, un bebé y un hombre mayor que apenas puede levantarse, almuerza en plena calle. Al fondo, se observa la cocina, con el vapor que sale de las ollas y los panes frescos. Giudici pintó esta obra en Venecia durante su período de formación (estudió con Cesare Maccari en Roma y con Giacomo Favretto en la "ciudad de los canales"), en 1884, y la presentó en el Salón de París de 1885. A su vuelta a Buenos Aires, dos años después, la expuso en la Casa Bossi & Botet, de la calle Florida, con gran expectativa del público y de la prensa. Luego fue adquirida para el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, durante el gobierno de Juárez Celman, desde donde pasó, en 1896, al Museo Nacional de Bellas Artes. La pintura, que figuró con el número 30 en el primer catálogo de la institución, se exhibió en la Sala 4, cuando se contaba con apenas cinco espacios en el Bon Marché. Después de la ampliación de 1900, comenzó a mostrarse en la Sala 10, que agrupaba la pintura de género. Además, Eduardo Schiaffino, director del Museo, la seleccionó como parte del envío de arte argentino a la Exposición Universal de Saint Louis de 1904, donde el óleo obtuvo la medalla de oro. — P. M.

44

Reinaldo Giudici

Lenno, 1853-Buenos Aires, 1921

La sopa de los pobres (Venecia), 1884

Óleo sobre tela, 147 × 228 cm

Firmado abajo a la derecha: *R Giudici*

Inv. 1778

Adquisición directa al artista, 1896

Sala 24

Bibliografía

-Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896, p. 48, nº 30.

-Laura Malosetti Costa, "Reinaldo Giudici", en Roberto Amigo (Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, pp. 465-468, reprod. pp. 466-467.



Dueño de una cultura amplia, el escultor Leonardo Bistolfi practicó también la ilustración y la pintura, y se interesó por la música y la poesía. De hecho, se lo conocía en su época como el "Poeta de la muerte", dada su profusa producción funeraria, además de la conmemorativa. Se había formado en la Academia de Bellas Artes de Brera, en Milán, con Odoardo Tabacchi. De gran reputación en Europa, Bistolfi estuvo presente en salones y bienales de Venecia desde 1895. Con su producción, renovó el lenguaje de la escultura italiana a través del despliegue de elementos simbolistas, prerrafaelistas y del Liberty, tal como se llamó al Art Nouveau en Italia.

Esta tendencia puede observarse en el bajorrelieve en yeso que recuerda al senador y filántropo Federico Rosazza Pistolet (fallecido en 1899), donde una serie de figuras femeninas –delicadas y sensuales– y niños conllevan un lenguaje moderno, y los cuerpos parecen esfumarse, fundidos en un entorno natural. La versión en mármol de esta pieza forma parte del monumento funerario ubicado en el cementerio de la comuna de Rosazza en Piamonte, sitio que el mismo senador italiano contribuyó a construir.

El yeso llegó a Buenos Aires para participar de la Exposición Internacional de Arte del Centenario de 1910 y se mantuvo en exhibición en el vestíbulo del Museo hasta 1952. — P. C.



45

Leonardo Bistolfi

Casalmonferrato, 1859-Turín, 1933

Monumento al Senador Rosazza, 1909

(tríptico)

Yeso, 213 × 192 cm; 220 × 160 cm; 220 × 79 cm

Inv. 3638

Adquisición a Italia Exposición Internacional
de Arte del Centenario, 1910, con Fondos Ley
Centenario

Sala 25

Bibliografía

-Barbara Musetti, "Leonardo Bistolfi", en Roberto Amigo
(Dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*,
Tomo I, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo
Nacional de Bellas Artes/Clarín, 2010, pp. 388-391,
reprod. pp. 390-391.



Rastreando identidades Dos propuestas de filiación

Propuesta de atribución

Ángel Navarro,

con la colaboración de Guillermo Willis y

el Área de Investigación del Museo Nacional de Bellas Artes

46

Francesco Furini

Floencia, 1603-1646

Santa Águeda o Ágata

Óleo sobre tela, 68,5 × 51,5 cm

Donación Marina Orsi y Mario O´Donnell, Buenos Aires, 2016

La atribución que se propone en este artículo fue realizada a partir del trabajo de visu, el estudio comparativo y estilístico de la pintura.

Ingresada al Museo como obra de Guido Reni, con el título *Madonna*,¹ creemos que puede ser considerada un óleo de Francesco Furini, artista que trabajó en Floencia durante la primera mitad del siglo XVII y que se destaca por la especial conformación de la anatomía de sus figuras. La producción de este autor se caracteriza por los contornos bien delineados, acentuados muchas veces por sombras netas, delimitadas por un suave *sfumato*.² Las cabezas de sus personajes presentan formas ovoides, que muchas veces muestran un eje vertical marcado, y se unen al torso mediante cuellos largos, elegantes y correctamente definidos. Esta sumatoria de características plasmó una forma típica, que vuelve sus composiciones muy reconocibles. La configuración anatómica mencionada puede verse con claridad en diversos dibujos del artista, como, por ejemplo, en el *Estudio de media figura de joven*,³ (figura 1) de la Graphische Sammlung de la Staatsgalerie de Stuttgart, en el que el cuerpo aparece trazado de modo evidente, con sombras bien marcadas, y se destaca la construcción del cuello, largo y fino, y las manos con dedos igualmente largos y finos, en una pose muy delicada.

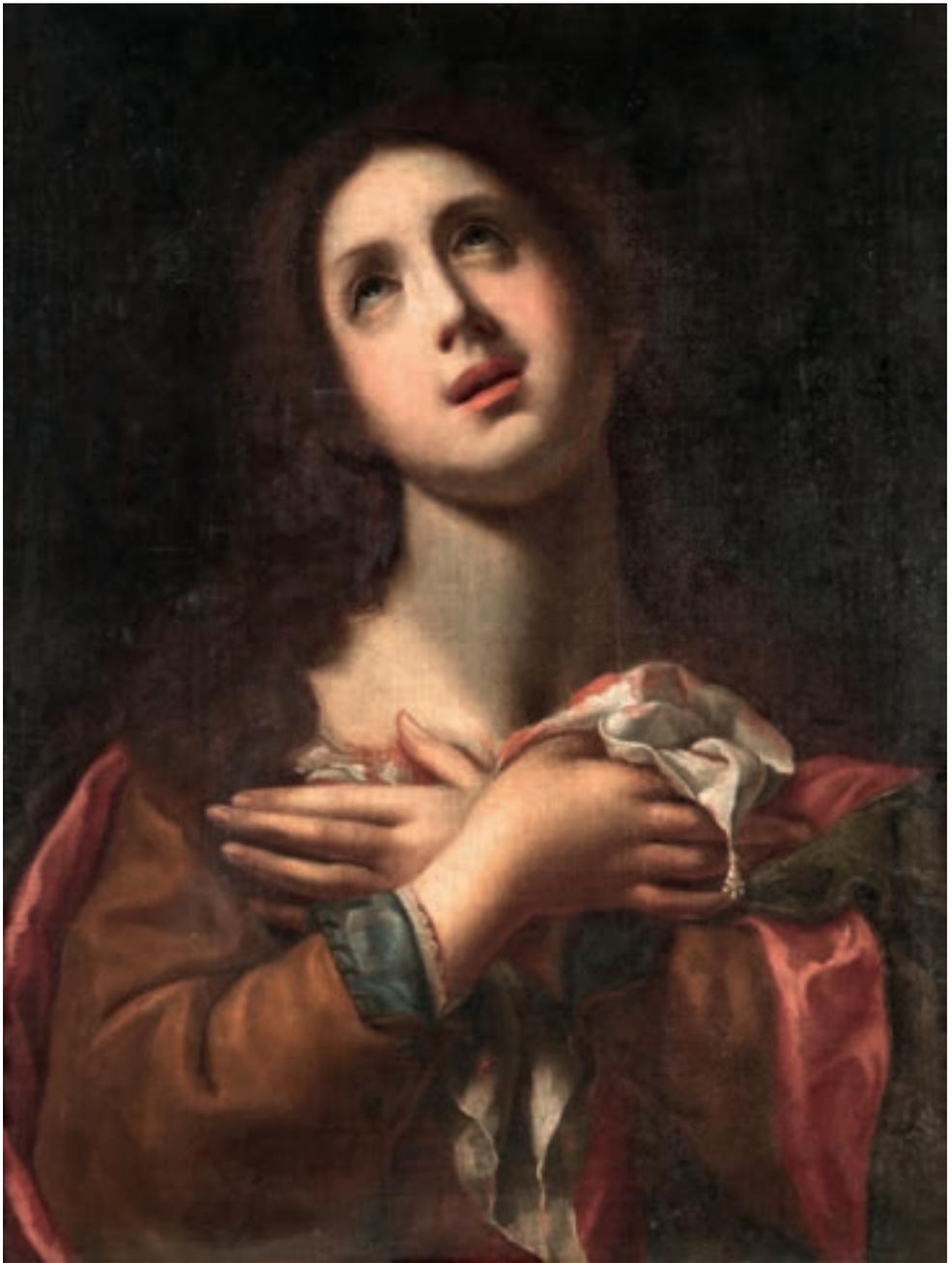
Nuestra obra puede relacionarse, entre otras, con la *María Magdalena penitente*, pintada hacia 1642, también de la Staatsgalerie de Stuttgart.⁴ En esta pieza, pueden observarse rasgos similares en la definición de la cabeza y el trabajo de sombras. Véanse, especialmente, la marcación del ovoide del rostro, la definición de la nariz y las órbitas oculares, así como el cuello.

.....
¹ Óleo sobre tela, 68,5 × 51,5 cm.

² Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 1750* (The Pelican history of art), Penguin Books, 1958, p. 434; *Arte y arquitectura en Italia 1600/1750*, Madrid, Cátedra, p. 443.

³ Inv. C73/2318, 11,5 × 11,1 cm, tiza roja sobre papel blanco (*Studie zu einem Jüngling in Halbfigur*). Se trata de un estudio para *Ilo y las ninfas*, Floencia, Galería Palatina.

⁴ Tela de 159,5 × 135 cm, inv. 3214.





Estudio de media figura de joven,
Stuttgart Staatsgalerie,
Graphische Sammlung.

El estudio de esta pintura se realizó mediante su observación a través de medios digitales que permiten acceder a ampliaciones para apreciar los detalles. Otro ejemplo se presenta en el *San Sebastián*, de la Guildhall Art Gallery de Londres,⁵ un óleo en el que pueden apreciarse el ovoide con que el artista compone la cabeza, el largo cuello y, sobre todo, el especial uso del *sfumato*.

Iconografía

En relación con la iconografía, pensamos que la figura representada en el lienzo no es una Madonna, sino que, por la notable presencia de un paño ensangrentado, se trata de Santa Águeda o Ágata, joven cristiana que vivió en el siglo III d. C., quien fue martirizada cortándole los senos. Fue consolada con una visión de San Pedro, que, milagrosamente, la sanó. Murió tiempo después, luego de ser arrojada sobre carbones encendidos. Furini compuso otras representaciones de la santa que comparten con esta la fórmula de medio torso, a veces con hombros descubiertos, la mirada a lo alto y el atributo del paño manchado de sangre, al que, en ocasiones, se agrega la palma del martirio. Variaciones de esta imagen, acompañadas de los debidos atributos, han servido al artista para representar otras santas y mártires.

El asunto de esta pintura puede compararse con otras representaciones similares de la santa, como las realizadas por Francesco Guarino en 1637, que pertenecen al Museo de Capodimonte, de Nápoles, y por Massimo Stanzione, del Museo de Bellas Artes Pío V de Valencia, en España.

De Furini, el Museo Nacional de Bellas Artes posee una *Santa Catalina de Génova*,⁶ obra donada por Jeanne Coppin de Schiaffino en 1937, además de una copia de *El parto de Raquel*,⁷ conservada en la Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Munich, que ingresó como atribuida a Gaspar de Crayer. Perteneció a la colección de Aristóbulo del Valle y fue adquirida por la institución argentina en 1901.

El Museo Juan B. Castagnino, de Rosario, posee *El rey Candaule mostrando su mujer Nissia a Giges*,⁸ y el Museo Bazán y Bustos, de Paraná, Santa Fe, una *Magdalena*.⁹

.....
⁵ Óleo sobre tela, 91 × 74 cm, Guildhall Art Gallery, Londres.

⁶ Óleo sobre tela, 105 × 80 cm, inv. 2876.

⁷ Óleo sobre tela, 85 × 113,5 cm, inv. 2509.

⁸ Estudiamos esta pintura y confirmamos la atribución tradicional a Furini, aportando, además, una serie de dibujos preparatorios para la obra. Óleo sobre tela, 162 × 215 cm, inv. 45729. Véase Ángel M. Navarro, "Des apennins aux Pampas: Francesco Furini en Argentina", *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, nº 8, pp. 46-50; Ángel M. Navarro y María de la Paz López Carvajal, "Francesco Furini en el Río de la Plata", en *IV Jornadas de Estudios e Investigaciones Imágenes-Palabras-Sonidos Prácticas y Reflexiones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2002, pp. 387-394; *Tarea de diez años*, Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2000, p. 231.

⁹ Óleo sobre tela, 91 × 80 cm. Véase Ángel M. Navarro, "Des apennins aux Pampas: Francesco Furini en Argentina", *op. cit.*, y *Tarea de diez años*, *op. cit.*

¿Original o copia? Guido Reni y sus luchas de niños¹

Cecilia García Gásquez

Seis niños luchando entre sí, Lucha de amorcillos, Lucha entre amores y bacantes e, incluso, *Juego de niños* son algunos de los nombres que suelen darse a esta composición, que es comúnmente asociada a la lucha entre clases sociales: niños nobles contra niños plebeyos. Se observa, por un lado, a los querubines con sus alitas, sus aljabas y flechas han sido arrojadas en la pelea a los costados; por otro lado, a los niños bacantes, de un tamaño un poco mayor y tez más oscura, producto de una vida libre y salvaje, cuyos atributos fueron distribuidos en la escena; en la parte superior, hay un parral con uvas de varias cepas y sobre un pedestal, una jarra y un vaso. Los pequeñitos luchan, y los niños bacantes son, sin duda, los vencedores de la contienda.

La obra ha gozado de gran fama a lo largo de la historia, a través de sus dos versiones exhibidas en Turín (Galería Sabauda) y Roma (Galería Doria Pamphilj), y fue citada por Carlo Cesare Malvasia en su *Felsina Pittrice*² y ampliamente mencionada en sus *Scritti originali spettante alla Felsina Pittrice* (ca. 1660-1680),³ donde detalla:

Estando en Roma Guido tuvo y corrió gran peligro de vida por la justicia, salió a Bolonia y causó el disgusto del embajador de España y fue a prisión, de la cual fue liberado mediante la protección y la destreza del marqués Facchinetti viejo,⁴ por lo que Guido hizo y le mandó a Bolonia como regalo el cuadro de los niños cuyo colorido aproxima al de Caravaggio, pero de buen dibujo. Mandó al mismo tiempo el cuadro de los San Pedro y Paolo de los señores Sampieri, también de fuerte colorido.

Según el relato de Malvasia, que a su vez citaba a Filippo Brizio como testigo de la ocasión, la obra habría sido enviada junto con *Los Santos Pedro y Pablo* (Pinacoteca de Brera, Milán), actualmente datada cerca de 1605.

Al estudiar la producción de Guido Reni a lo largo de su vida, observamos que la fecha de ejecución de la tela remitida a los Sampieri se ubica estilísticamente dentro de su "primera manera", y con mayor precisión, en un período en que el artista demostraría cierta influencia de Michelangelo Merisi da Caravaggio. Se encuentra, de hecho, muy cercana tanto a *Los Santos Pedro y Pablo* (ca. 1605), nombrada

.....

¹ El presente artículo surge a partir de mi tesis de grado "Amorini e Baccharini", de la Licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Universidad Nacional de las Artes), dirigida por Ángel M. Navarro, presentada y aprobada en mayo de 2016, y del trabajo en curso sobre la obra.

² Carlo Cesare Malvasia, "Della Felsina Pittrice Parte Quarta: Guido Reni", 1678, p 88.

³ "Scritti originali spettante alla Felsina Pittrice", manuscrito de la Felsina Pittrice, de Malvasia (ca. 1660-1680), republicado en 1983. En Stefano Pierguidi "La lotta di amorini e baccharini di Guido Reni", Boletín de la Sociedad Piemontesa de Arqueología y Bellas Artes, 2012-2013.

⁴ Lodovico Facchinetti fue embajador de Bolonia, en el estado pontificio de Roma, a partir de 1622 hasta su muerte, en 1644. Su nieta, Violante Facchinetti (1649-1716), fue la heredera universal de los Facchinetti, patrimonio que, a raíz de su matrimonio con Giovan Battista Pamphilj (1648-1709), pasó a formar parte de la actual Galería Doria Pamphilj.

en el relato de Malvasia, como a su *David vencedor de Goliath* (ca. 1604-1606, Museo Louvre, París). Su obra *Cristo muerto con la virgen y ángeles y los santos protectores de Bolonia* (1614-1616, Pinacoteca Nacional de Bolonia) es de las últimas en donde el artista conserva alguna reminiscencia de su período caravaggesco, cuyas características desaparecen por completo en su último período, denominado "segunda manera", que corresponde a su producción entre 1625 y 1630. Aquel claroscuro, tan notorio incluso detrás de los barnices envejecidos, no se condice con este último estilo, de colores cuyas tonalidades viran marcadamente al pastel, menores contrastes y atmósferas que remontarían a una etérea antigüedad, y a un universo celeste e inmaterial carente del dramatismo anterior.

Nuestra *Lucha entre amores y niños* ingresó al Museo Nacional de Bellas Artes gracias a Adriano E. Rossi, quien en su testamento cedió su colección de pinturas para fundar el primer museo de arte en la Argentina. Su legado, junto con la donación de José Prudencio de Guerrico, impulsó la creación del Museo Nacional de Bellas Artes, y fue parte de la colección fundadora. Rossi, probablemente, había adquirido la obra de forma directa a Francisco Brabo en Buenos Aires, en la venta del 31 de octubre de 1873. En el diario *La Nación* de esa fecha, B. Mitre y Vedia y Ca. ofreció un gran remate artístico, donde la tela figuró como *Aristocracia y democracia, o lucha de los niños nobles con los plebeyos*.⁵ En 1893, su legado fue entregado a la Biblioteca Pública Nacional a la espera de la apertura de un museo. El Museo Nacional de Bellas Artes fue creado por decreto en 1895 y, un año más tarde, en la exposición inaugural, la obra estuvo presente en la Sala 2 catalogada como Anónimo, *Lucha entre amores y niños*.⁶ Poco tiempo después, el primer director de la institución, Eduardo Schiaffino, tomó conocimiento de la versión romana, y la pieza pasó a ser mencionada en sus apuntes como Copia de Guido Reni, *Lotta di putti (Amorini e baccarini)*.⁷

En 1910, tras su sorpresiva destitución, Schiaffino entregó un inventario de existencias a la nueva dirección, en el que la obra figuraba como Copia de Guido Reni, *Amorini y Baccarini*, en concordancia con las descripciones existentes del cuadro atribuido a Reni presente en Italia. Por su vertiginosa actividad como paladín de las bellas artes dentro y fuera del Museo, no había tenido tiempo para finalizar y publicar su catálogo de obras. El legado completo de Adriano E. Rossi estaba alojado entonces en un depósito, en el sector anexo del Pabellón Argentino,⁸ probablemente con la intención de que ocupara una sala propia bajo el nombre de quien legó la colección, como se acostumbraba en estos casos.

En los años siguientes, la atribución fue modificada, y la obra pasó a ser simplemente un Anónimo. Desconocemos el motivo, ya que no existen más registros del suceso que sus distintos préstamos junto con otras telas. En 1919, el cuadro formó

.....
⁵ "Gran remate artístico", *La Nación*, 31 de octubre de 1873.

⁶ *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896, nº 4, p. 23.

⁷ "1897, 2º Catálogo de notas y apuntes personales". Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁸ Edificio ornado y construido para representar a la Argentina en la Exposición Universal de París de 1889 y reconstruido en la Plaza San Martín para la Exposición Internacional de Arte del Centenario, en 1910. Fue sede del Museo entre 1910 y 1932.



Guido Reni y taller
Amorini e Baccarini (Lucha entre amores y niños), ca. 1606-1610 (detalle)
Óleo sobre tela, 120 × 157 cm
Inv. 2515
Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires, 1896

parte de una selección de obras que fundó el Museo de Rosario, donde permaneció hasta 1929, año en que fue trasladado en préstamo al Museo de Salta, hasta su devolución al Museo Nacional de Bellas Artes, en 1940. Desde entonces, permaneció como un Anónimo en la Reserva del Museo.

En los últimos años, con la revalorización de los Fondos Documentales del Museo, la catalogación y la puesta en acceso de las fuentes primarias de la institución, este y muchos otros casos fueron salvados de la disociación⁹ y son objeto de nuevos estudios.

En cuanto a nuestra versión, se trata de la única en la que se ve claramente un paisaje de fondo, y en la que aun antes de su restauración, podían observarse colores como los del maestro detrás de los barnices envejecidos. Las figuras presentan

.....

⁹ La disociación es uno de los principales agentes de deterioro de los bienes culturales; surge a partir de "la tendencia natural de los sistemas ordenados a deshacerse a lo largo del tiempo (...), provoca la pérdida de objetos, de su información relacionada o de la capacidad para recuperar o asociar objetos e información". Robert Waller y Paisley S. Cato, "Agent of Deterioration: Dissociation" [en línea], Instituto Canadiense de Conservación, 2009. <http://canada.pch.gc.ca/eng/1444330943476>.

cierta soltura en relación con sus versiones italianas, y los cabellos están revueltos y despeinados, en concordancia con la escena. La pareja de pequeños de la derecha parece pelear con un forcejeo mayor, y se aprecian la musculatura de los brazos y los pliegues en el cuello con más detalle. Incluso el parral forma parte de la teatralidad de ese entorno bacanal y hostil para los amorcillos, donde hasta las hojas se ven salvajes y desaliñadas.

En la producción de Guido Reni, no hemos encontrado obras sin un paisaje o detalle de fondo, salvo casos contados de copias realizadas a pedido por el mismo artista o por su taller en forma repetitiva, como puede ser alguna de sus *Santa Cecilia* o santos como *San Mateo y el Ángel*. Casualmente, además de su similitud estilística con nuestra obra, el *David vencedor de Goliath*, del Museo Louvre, posee varias copias (se estima que habría unas doce de Reni y discípulos, solo en su época) y presenta características muy similares a las "lucha de amores" en sus versiones más difundidas, no solo por la ausencia de un paisaje de fondo, sino también al encontrarse la escena ornada por elementos arquitectónicos y de tonalidades neutras y oscuras. Estos elementos producen un juego de contrastes con el foco luminoso que alumbra las figuras, contribuyendo enormemente con el efecto teatral; David está apoyado sobre una columna, al igual que la cabeza de Goliath, y las figuras y elementos alegóricos se destacan por su color y luminosidad, como en la *Lucha de amores* de las galerías Sabauda y Doria Pamphilj. Lo que sorprende es que, de esta obra, también existe otra versión con paisaje, *David con la cabeza de Goliath* (ca. 1619-1620, John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota), atribuida a Francesco Gessi, a partir de la cual se estima que existió un primer original de Reni, en el cual se habrían basado todas las demás versiones.¹⁰ Podemos ver, incluso, que el estilo de esta versión completada con un paisaje de fondo es estilísticamente más cercana a Reni y denota una menor influencia de Caravaggio. Las similitudes entre las características del *David con la cabeza de Goliath* y la obra del Museo Nacional de Bellas Artes nos permiten aventurar y especular con la posibilidad de encontrarnos ante una primera versión, de la cual partirían las demás, realizadas a gusto y pedido de los hipotéticos comitentes.

En nuestra "lucha de amores", aún puede observarse la pincelada en los pliegues del abdomen de los niños, en los brazos e incluso en los detalles de rostros, manos y pies. La pincelada certera y audaz habla de un artista confiado, seguro y sin ningún cuidado de realizar *sfumatos* o técnicas que oculten los "defectos" de la pintura. Sabemos que, frente a las copias de sus obras creadas en su propio taller, Reni mismo se encargaba de dar los últimos retoques para que tuvieran su pincelada y fueran de "su mano".

Todavía se desconoce dónde adquirió la tela Francisco Brabo, pero sabemos que han existido más de dos ejemplares en la historia del arte. En 1971, Stephen Pepper hizo mención de tres obras: la famosa exhibida en la Galería Doria Pamphilj, en

.....
¹⁰ Otto Kurz, citado por Edi Baccheschi en Catálogo Razonado de "L'Opera completa di Guido Reni", Classici dell'arte Rizzoli, Milán, 1971, p. 89.



Anónimo

Seis amores luchando entre sí (Escuela italiana, siglo XVII)

Dibujo a la sanguina sobre papel, 24,8 × 33,8 cm

Adquisición a Darío Rossi, Roma, 1907

Roma, la conocida versión de la Galería Sabauda, en Turín, y una tercera en Cracovia, que correspondería con la presente en el Museo Czartoryski, todas de similares características. El autor incluso especuló con la desaparición de la famosa pieza descrita por Malvasia: "Aunque ninguna de las obras pueda ser considerada autógrafa, la pintura de Doria es claramente la mejor. Parece ser una versión de estudio tardía del original perdido"¹¹.

Conocemos por escritos de distintas épocas que la obra fue copiada en sus tiempos e incluso grabada, dado que existe una versión realizada por el fraile Bonaventura descrita en el catálogo de Ludovico Ratta de esta forma: "Otro cuadro más pequeño de este modo enmarcado pintados un grupo de amorcillos grabado por el Sr. Guido Reni para el fraile Bonaventura"¹². En la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, existe un dibujo que es testimonio del interés por las obras del artista en

¹¹ Stephen Pepper, "Caravaggio and Guido Reni", *The Art Quarterly*, XXXIV, 1971, pp. 325-344.

¹² Fragmento de Inventario de Ludovico Ratta, 8 de marzo de 1683. ASBO Notarile-Notario Boari Domenico, Protocolo FFF 1682, F. 83, en R. Morselli, *Collezionisti e quadriere nella Bologna del Seicento: inventari 1640-1717*, Vol. 3, J. Paul Getty Trust, 1998.

su época. No se trata de un boceto para un cuadro, sino, posiblemente, de un dibujo preparatorio para un grabado, dado que la imagen se encuentra invertida. Se observa, a su vez, un trazo firme y con sombreados definidos; las direcciones de las líneas son con claridad medidas y presentan la distancia exacta entre sí necesaria para realizar una incisión mecánica y precisa con el objetivo de generar una estampa fiel, segura y reproducible. Podemos incluso deducir que el diseño original ha sido adaptado para ser grabado, por lo que desaparecieron los elementos del paisaje y detalles que dificultarían su reproducción. Los personajes se encuentran rodeados solo por algunos de los elementos de la escena, aunque es posible que el resto de ellos haya sido removido, dado que el dibujo fue recortado en algún momento de su historia.

Seis amores luchando entre sí perteneció a la colección John Bayley y se trata de la obra N° 520, un dibujo a la sanguina que ingresó al Museo Nacional de Bellas Artes como un Anónimo Italiano del siglo XVII.

**El Museo Nacional de Bellas Artes
en su primera sede: la Galería Florida (Bon Marché)
Cronología 1895-1910**

Patricia V. Corsani

Paola Melgarejo

1895

Los inicios del edificio que se transformaría en la primera sede del Museo Nacional de Bellas Artes se remontan a 1888 con la creación de la "Sociedad Anónima 'Bon Marché Argentino'", entre Mallmann y Ca., presidente del Directorio, y Emilio V. Bunge, vicepresidente. Ubicada en las calles Florida, Córdoba y San Martín, la sociedad comercial se funda con el objetivo de construir en este espacio, de 10.000 m², "grandes tiendas" y espacios de renta. El ingeniero Emilio Agrelo y el arquitecto Raúl Levacher proyectan un edificio de cuatro pisos y dos subsuelos, que queda inconcluso debido a la crisis económica de 1890. Más adelante, la construcción se termina con fondos franceses. El sector de Florida y Córdoba, denominado comúnmente "Galería Florida", se concluye en noviembre de 1894; el nuevo propietario lleva el nombre de "Sociedad Anónima 'Galería Florida'". En la planta baja, se distribuyen varios locales con ingreso por Florida, casas de sombreros, de remates de muebles y de obras de arte, y un Gabinete Nacional de Estampas, entre otros.

El 16 de julio de 1895, se crea el Museo Nacional de Bellas Artes por decreto del Poder Ejecutivo, firmado por el presidente de la Nación, José Evaristo Uriburu, y por el doctor Antonio Bermejo, ministro de Justicia e Instrucción Pública. Se nombra a Eduardo Schiaffino director y conservador, cargo que pasa a depender del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Desde ese momento, Schiaffino comienza a reunir obras que se encontraban en distintas dependencias públicas, y a solicitar donaciones de artistas y de coleccionistas locales. Además, decide ubicar el Museo en el primer piso de la Galería Florida, con ingreso por Florida 783. Por esos días, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y su escuela de bellas artes se trasladan al Bon Marché, donde ya funcionaban la Colmena Artística y el Ateneo.



Proyecto original del Bon Marché argentino. Fotografía: Archivo del Centro de Estudios Históricos Ferroviarios, Museo Ferroviario.

1896

El Museo Nacional de Bellas Artes se instala en el primer piso de la Galería Florida, un espacio que rodea un patio rectangular de la planta baja (la "Sala Rafael", que se destina a múltiples fines: mitines políticos, salón de exhibiciones de arte, de flores o de colecciones filatélicas), unidos por una doble escalinata. En el corredor del primer piso, separado del Museo por arcadas ciegas, se realizan actividades varias. Una segunda escalera, en este nivel más modesta, es compartida por el Museo Nacional de Bellas Artes y la Sociedad Estímulo (instalada en el segundo piso). La tercera planta se compone de departamentos (con talleres de artistas y la vivienda del propio Schiaffino). En esta primera época, las salas son solo cinco y carecen de ventanas a Florida. En la puerta del establecimiento, una placa conmemorativa de mármol identifica la incipiente institución: "Museo Nacional de Bellas Artes-Creado por Decreto del 16 de Julio de 1895-bajo la presidencia de Don José Evaristo Uriburu y el Ministro de Instrucción Pública Don Antonio Bermejo".

El viernes 25 de diciembre, se inaugura el Museo. Los discursos están a cargo del ministro de Justicia e Instrucción Pública, Antonio Bermejo, el pintor Ernesto de la Cárcova, el senador Rafael Igarzábal y Schiaffino. En una de las salas, se sirve un *lunch* y se brinda en honor del "primer Museo Argentino de Bellas Artes".



El corredor del primer piso de la Galería Florida se utilizaba para realizar exposiciones de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Las salas del Museo Nacional de Bellas Artes se encontraban detrás de la pared con arcadas ciegas en la parte superior. Fotografía: "Exposición Nacional de Bellas Artes - El 'Vernissage'", *La Nación, Suplemento Semanal Ilustrado*, Buenos Aires, año I, n° 37, 14 de mayo de 1903.

Para esta ocasión, el pintor Augusto Ballerini ilustra un pergamino, en el que puede leerse un poema de Rubén Darío, dedicado a Schiaffino y firmado por los asistentes al acto inaugural: Ángel Della Valle, Víctor de Pol, Alberto Williams y Bermejo, entre otros. Al día siguiente, se ofrece un banquete para el ministro Bermejo y para Schiaffino en el salón alto del Georges Mercer, con la presencia de artistas, periodistas y funcionarios, con un menú ilustrado por Ballerini, Sívori y De la Cárcova.

Las 163 obras que conforman el patrimonio inicial del Museo aparecen detalladas en el primer catálogo, impreso en la Casa Peuser, con una tirada de 3500 ejemplares que cuestan 0,40 centavos de peso cada uno. Esta publicación incluye piezas de maestros argentinos (con donaciones de Ballerini y de Sívori) y europeos, y de donantes particulares: Adriano E. Rossi (con el mayor legado, dejado por testamento, de 81 obras), José Prudencio de Guerrico, Aristóbulo del Valle, Juan B. Ambrosetti, las familias Gallardo, y Schiaffino, entre otros.

En el espacio limitado que poseía la institución, el director ubica las obras no por género, escuela u orden cronológico, sino que las organiza combinando formatos, técnicas, tamaños e iconografías en cada sala. Asimismo, desde la fundación del Museo, comienza a formar una “biblioteca de historia y crítica artística” con publicaciones adquiridas en librerías de Buenos Aires y en sus viajes al exterior.

1897

El Museo acrecienta su patrimonio; en julio, se adquiere parte de la colección de Aristóbulo del Valle a su viuda, Julia Tejedor. En el conjunto de 48 obras –de distintas escuelas y géneros–, se destacan *Floréal*, de Louis Joseph Raphaël Collin; *El toro*, de Alfred Philippe Roll; *Músicos ambulantes*, de Giacomo Favretto; *El rapto*, de Évariste Vital Luminais, y *Cristo muerto*, de Jules Joseph Meynier. Para albergar estas piezas, se requiere una ampliación de las instalaciones. Durante este año, Schiaffino comienza a redactar un índice que titula “1897-MNBA, 2º Catálogo. Notas y apuntes personales”, donde detallará las obras que ingresan hasta 1910.

1898

Algunos artistas alquilan departamentos en el Bon Marché para usarlos como taller. Es el caso del pintor Ángel Della Valle, quien muere en uno de ellos el 16 de julio de 1903; del escultor veneciano Víctor de Pol, recién llegado a Buenos Aires desde Italia, y del español Torcuato Tasso. Además, Sívori tiene su “Estudio de dibujo y pintura para señoras”, en el departamento 51.

Schiaffino recibe la oferta de comprar alrededor de 5000 dibujos y grabados de Rufino Varela para un futuro Gabinete Nacional de Estampas. La propuesta la lleva adelante el representante de Varela, Carlos Savelli, a cargo de la colección (que se exhibe al público en el Bon Marché, con entrada por Florida 753). Los análisis, catalogación y valoración hechos por Schiaffino se vuelcan en un informe, que, finalizado en mayo de 1900, declarará su escaso valor artístico.

Se producen intercambios de obras entre el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo Histórico Nacional. Del acervo de este último, ingresan las *22 Tablas de la Conquista de*



Izq. Fachada del Bon Marché. El Museo Nacional de Bellas Artes funcionaba en el sector de la Galería Florida, en el primer piso. Compartía la entrada con otras instituciones artísticas, como el Ateneo y la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Fotografía: Archivo del Centro de Estudios Históricos Ferroviarios, Museo Ferroviario.

Der. Eduardo Schiaffino, primer director del Museo Nacional de Bellas Artes, ca. 1903. Foto: Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

México, una serie de enconchados pintada por Miguel Gonzales, y *Lavanderas en el bajo de Belgrano*, pintura de Prilidiano Pueyrredón. Por su parte, el Museo Nacional de Bellas Artes remite al Museo Histórico Nacional una obra de Eduardo de Martino, *Incendio del vapor América*, y dos pinturas de Juan Manuel Blanes, *Asesinato del Dr. Florencio Varela* y *La Revista de Rancagua*. En tanto, Adolfo P. Carranza, director del Museo Histórico Nacional, dona una serie de litografías de Gregorio Ibarra.

Este año, ingresan algunas piezas que habían pertenecido a Andrés Lamas y otras que se compran en casas de subastas.

1899

En febrero, el Museo cierra sus puertas para que se lleven adelante las obras de la primera ampliación. Se incorporan tres salas con ventanales a la calle Florida y la Sala 3 se transforma en patio, por lo que Schiaffino debe reacomodar los 41 cuadros ubicados allí. Asimismo, reorganiza el montaje de todos los espacios de exhibición, y es probable que sea de este año el nuevo guión, en el que distribuye las obras por géneros

artísticos. En este momento, diseña las primeras chapitas identificatorias de bronce, para incorporar datos técnicos, que estarán montadas sobre los marcos de madera de las pinturas. Además, se compran piezas de artistas argentinos: Ballerini, Sívori y Severo Rodríguez Etchart.

1900

Durante el año, y en dos etapas, el Museo Nacional de Bellas Artes realiza su segunda y tercera ampliación. En marzo, Schiaffino da cuenta de las 11 salas existentes, con 297 piezas, y más adelante, de la sala 12 (en lo que era el Salón de Conferencias del Ateneo), por lo que la institución se extiende sobre la calle Córdoba. Entre junio y noviembre, además, realiza diversos gastos para la decoración de estos espacios, encarga el empapelado de las paredes y los zócalos, y compra azulejos para el vestíbulo. También le pide imágenes de 22 obras a la casa de fotografía de Boote y al fotógrafo Samuel Rimathé. Al contar con nuevos ámbitos de exhibición, Schiaffino solicita un guardián de sala para garantizar la seguridad del lugar.

Para entonces, comienzan los conflictos por la entrada de la planta baja –que el Museo comparte con el Ateneo, la Academia de Bellas Artes de la Sociedad Estímulo y una “imprensa de obras” ubicada en el sótano–, a la que Schiaffino compara con un conventillo, acusando a los estudiantes de no mantenerla limpia. Se queja por carta a Samuel Hale Pearson, presidente de la “Sociedad Anónima ‘Galería Florida’”, por el dinero que había gastado para mantener la entrada en condiciones. Además, expresa la necesidad de contar con puerta y escalera propias.



Clase de dibujo del natural, que se dictaba en la Academia de Bellas Artes de la Sociedad Estímulo, en el segundo piso de la Galería Florida, Bon Marché. Fotografía: Archivo del Centro de Estudios Históricos Ferroviarios, Museo Ferroviario.

El *Baedeker*, una guía para viajeros con información del país, describe este año las doce salas del Museo detallando las obras más importantes con breves comentarios sobre su autor, donante, escuela o iconografía dictados por Schiaffino. Organizados por salas, los textos evidencian la distribución por géneros y por técnicas, con núcleos de desnudos, retratos, paisajes, pintura religiosa, de animales, cuadros militares, grabados y litografías, dibujos, arte decorativo y pintura de género. En los distintos espacios, conviven las diferentes escuelas, con obras francesas, españolas, argentinas, italianas y holandesas.

En octubre, De la Cárcova ofrece en venta al Museo su obra *Sin pan y sin trabajo*, que se convertirá en una pintura paradigmática del arte argentino. Por otra parte, llegan a buen puerto las gestiones de Schiaffino para adquirir los paneles de autores franceses que decoran las cuatro pechinas de las cúpulas del Pabellón Argentino, ubicado en la Plaza San Martín, propiedad de la Unión Industrial Argentina. A cambio, ofrece para el edificio pinturas de Ballerini, quien termina dos paneles, *La Cascada del Iguazú* y *La Piedra move-diza del Tandil*, que pasan a ocupar el lugar dejado por *La Física* y *La Química*, de Olivier Merson. Entre este año y el siguiente, obtiene los otros ocho paneles decorativos, cuyas grandes dimensiones originan luego diversos problemas para su exhibición.

En octubre, el presidente Julio A. Roca recorre el Museo junto con Bartolomé Mitre (Schiaffino guía la visita) y ofrece en donación *Confraternidad Brasileño-Argentina*, del pintor carioca Décio Villares. Ingresan también dos obras de la colección de Aristóbulo del Valle, a través de una adquisición a Julia Tejedor: *El Calvario*, del belga Louis de Caulery, y *Margot*, pintada por Schiaffino.

1901

Se inicia el año con la segunda compra de la sucesión de Aristóbulo del Valle, compuesta de 46 piezas de autores como Meynier, Ballerini, Salvador Sánchez Barbudo, Giuliano Bugiardini, Jean-Baptiste Camille Corot, Constant Troyon, y el destacado pastel *Arlequín danzando*, de Edgar Degas. Con el objetivo de impulsar su adquisición, Schiaffino lo había expuesto el año anterior en la sala de Dibujo, según daba cuenta la guía *Baedeker*, de 1900.

En marzo, la dirección del Museo presenta al público una serie de reproducciones, entre las que se cuentan las de Rembrandt van Rijn. Este evento se considera una de las primeras muestras temporales ofrecidas por la institución.

Un interesante escrito de Schiaffino de este año, dirigido a De la Cárcova, indica las condiciones que debe cumplir una obra para ser aceptada en donación. También relata la visita al Museo del presidente de la Nación, Julio Argentino Roca, quien se detiene, maravillado, ante *Sin pan y sin trabajo*.

1902

Se destaca el ingreso de más de 1100 grabados de Giovanni Battista y de Francesco Piranesi –de la Real Calcografía Italiana, Roma–, donados por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de Italia, para los que Schiaffino proyecta una sala que, finalmente, no logra concretar, por lo que las estampas permanecen en depósito. Desde abril, se suce-

den los pedidos de dinero para concretar nuevas reformas en el edificio y para restaurar piezas, comprar marcos y fotografiar obras, fondos que recién se incorporan al presupuesto del año siguiente.

Además, ingresan pinturas de los artistas argentinos Martín Malharro y Ballerini.

La obra *Diana y Endimión*, del francés Nicolás Vleughels, que había sido robada del Museo, es recuperada gracias a la distribución de fotografías del cuadro que realiza Schiaffino.

En octubre, el director regresa, junto a Juan B. Ambrosetti, de un viaje a Tucumán con motivo de recibir, transportar y clasificar la colección calchaquí de Adán Quiroga, que el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública obsequiaría al gobierno de Italia como gentileza por la donación de grabados de Piranesi.

El 1º de diciembre, Schiaffino compra obras de Mateo Alonso en una exposición del Salón Castillo, que se suman al pequeño núcleo de esculturas de artistas argentinos.

1903

Este año, se suceden las reuniones sociales y políticas en el patio central de la Galería Florida (la "Sala Rafael"), y también las muestras de arte organizadas por las instituciones con sede en el edificio. Así, el 24 de mayo se inaugura una exposición de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes que abarca este espacio central de la planta baja y los corredores del primer piso, con obras de artistas argentinos como Lucio Correa Morales, Arturo Dresco, Schiaffino, Pío Collivadino, Sívori, Della Valle y Antonio Alice, entre otros. El diario *La Nación* publica varias reseñas sobre el tema durante este mes, algunas con fotografías que permiten ver las características del sector del primer piso hacia el espacio central. Además, estas noticias dan cuenta de que la Sociedad Estímulo ya tiene otro ingreso, Florida 777, por lo que podría haberse resuelto el problema de la entrada compartida con el Museo.

Además, ingresa como secretario del Museo el escritor y periodista Eugenio Díaz Romero con un sueldo de 350 pesos, lo que obliga a aumentar a 500 pesos el salario del director (que, en los primeros años, alcanzaba los 300 pesos). José Abad, otro empleado de la institución, ocupa el puesto de sereno y guardián suplementario.

En tanto, se produce la cuarta ampliación del Museo. Las futuras salas incluirán los núcleos anteriores, pero en nuevos espacios destinados a pintura de género, desnudo, paisaje y obras religiosas. Como testimonio de este momento, en el archivo personal de Schiaffino, se conserva una planta del Museo en la que aparecen ubicadas las dieciséis salas. Se suceden los gastos motivados por esta obra: pagos realizados al pintor por las letras de todas las salas, cambio de cortinas, vidrios de las banderolas, nuevas vitrinas, revestimientos de madera color marfil, trabajos de carpintería, telas –con el fin de evitar los gastos de empapelado– y alfombras para los caminos. Schiaffino entrega invitaciones para la inauguración que llevan la dirección del nuevo punto de ingreso, Florida 785. El lunes 27 de julio a las 21, se abren las salas al público.

Las obras de albañilería para dotar al Museo de entrada propia y para brindar mayores comodidades a los visitantes provocan que el alquiler quede impago.

En julio, llega *La vuelta del malón*, de Della Valle. Schiaffino exhibe el cuadro para impulsar su adquisición.

Durante este año, el director de la institución organiza un viaje a Europa y Estados Unidos. El 13 de junio, por medio de un decreto, se autoriza su traslado, y el 7 de agosto, se embarca a Europa. Hace escala en París, Roma y Londres, y a fin de año parte a Saint Louis. Durante el periplo, realiza un estudio comparativo de los principales museos, academias de bellas artes y manufacturas para escoger personalmente calcos de yeso de la estatuaria antigua y moderna, con el fin de instalar en la institución porteña una sección de escultura comparada. Otro de los objetivos de este viaje es organizar la Exposición Universal de Saint Louis de 1904, en Estados Unidos, de la que es delegado. En tanto, en Francia, Sívori queda a cargo del Museo y es nombrado director interino en septiembre. Durante su gestión, recibe algunas cartas de Schiaffino, quien le informa sobre cuentas pendientes por electricidad, alfombras, vitrinas, encera-do de pisos, librerías, marcos, tareas de carpintería y montaje de obras. Sin embargo, el problema mayor comienza a ser el monto impago de los alquileres por el Museo Nacional de Bellas Artes y por la propia casa de Schiaffino –el departamento 66, ubicado en el último piso del edificio– a la “Sociedad Anónima ‘Galería Florida’”. Estas deudas traen algunas complicaciones en los siguientes años.

1904

Durante el comienzo de este año, Sívori sigue a cargo del Museo, dado que Schiaffino continúa su viaje hasta abril, cuando presenta su renuncia a la dirección interina. Entonces se hace cargo el secretario, Díaz Romero, quien es nombrado director suplente y también oficialmente secretario-bibliotecario. El equipo cuenta con otras cuatro personas, además de Díaz Romero y Schiaffino. El director suplente enfrenta varias dificultades relacionadas con los pagos atrasados en concepto de alquileres, con varios intercambios de misivas con el delegado de la “Sociedad Anónima ‘Galería Florida’”, Vicente Ferrer, además de una deuda con la Compañía Alemana de Electricidad por instalaciones realizadas.

El *Baedeker* de este año informa que el Museo está abierto todos los días (excepto los lunes), de 10 a 17 horas, y que, debido a la falta de edificio propio, Schiaffino decide “la distribución por géneros” en sus salas. Dada la ausencia del director, quien redactaba la información, la guía publicada este año repite los datos de la edición de 1900, aunque se incorporan fotografías actualizadas de los espacios expositivos.

Los primeros meses del año, Schiaffino recorre Francia, Italia e Inglaterra, donde toma contacto con artistas argentinos que estudian en Europa y recoge obras con motivo de la Exposición Universal de Saint Louis. Además, se dedica a organizar estos envíos. En tanto, desde Buenos Aires, De la Cárcova es el encargado de remitir las piezas argentinas del Museo. La exhibición se transforma en el primer envío oficial de un conjunto de artistas nacionales, que en su mayoría resultan premiados.

En tanto, la institución continúa incrementando su patrimonio gracias a las adquisiciones de pinturas, dibujos, medallas y grabados que Schiaffino lleva a cabo en Francia, donde, por ejemplo, compra a los descendientes de Raymond Monvoisin, en Boulogne-sur-Seine, el *Retrato de Juan Manuel de Rosas*, del que se había perdido el rastro y que ingresará al Museo en 1905.

El 29 de junio, se lleva a cabo una exposición de abanicos y peinetones antiguos, y Díaz Romero hace referencia en una carta a la fiesta artístico-social que acompaña la muestra. El mes siguiente, el crítico y coleccionista francés Paul Gallimard recorre el Museo y lo describe en un artículo del 23 de julio que publica *El Diario*. En la nota, halaga la capacidad de Schiaffino para formar una colección ecléctica, pero cuestiona el edificio.

1905

Comienzan a desembarcar en Buenos Aires las obras que habían participado en la Exposición Universal de Saint Louis. Desde Estados Unidos, en su función de delegado oficial de Bellas Artes, Schiaffino alienta la compra de piezas que integraron la muestra, como *La hora del almuerzo*, de Collivadino.

Entre finales de enero y febrero, el director recorre Europa para seleccionar calcos y obras. A su regreso a la capital porteña, estimula un aumento en la ley de presupuesto para el Museo, en función de adquirir dichas obras. Durante este año, la institución regulariza su deuda de alquileres y se confirma que Schiaffino queda eximido de culpa por este tema.



Salas 1 y 2, hacia 1904, donde puede verse la diversidad de piezas en exhibición: uno de los cartones que habían servido para los mosaicos del Pabellón Argentino (*Paisano arando*, de Alfred Philippe Roll), esculturas y pinturas de marinas. Fotografía: Censo General de Población de la ciudad de Buenos Aires, de 1904 (publicado en 1906).

Mientras tanto, empiezan a llegar desde París las obras compradas por Schiaffino el año anterior, que suman alrededor de cuarenta (entre dibujos, grabados, medallas y pinturas). La revista *Caras y Caretas* del 6 de mayo difunde, a través de imágenes, las adquisiciones efectuadas.

Estas compras impulsan la quinta ampliación del Museo, que hará que se extienda hasta la sala 17. Por este motivo, la institución permanece cerrada del 27 de julio al 3 de agosto. La falta de espacio determina un informe de Schiaffino al Congreso de la Nación sobre la imposibilidad de recibir las obras del escultor Francisco Cafferata ofrecidas a la venta por la madre del artista, y que el Estado había adquirido por la Ley Nacional nº 4866. Sin embargo, el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública ordena al director la recepción de las once piezas de Cafferata (que permanecen momentáneamente en el Congreso) y de la colección de Ignacio Baz (114 retratos de próceres, miniaturas, óleos y dibujos, contenidos en un álbum y en varios estuches), adquiridos a la sobrina del pintor. Schiaffino decide reacondicionar ambas colecciones y ponerlas en exhibición, lo que solo será posible al año siguiente. También se ve obligado a incorporar "de urgencia" los paneles del Pabellón Argentino.



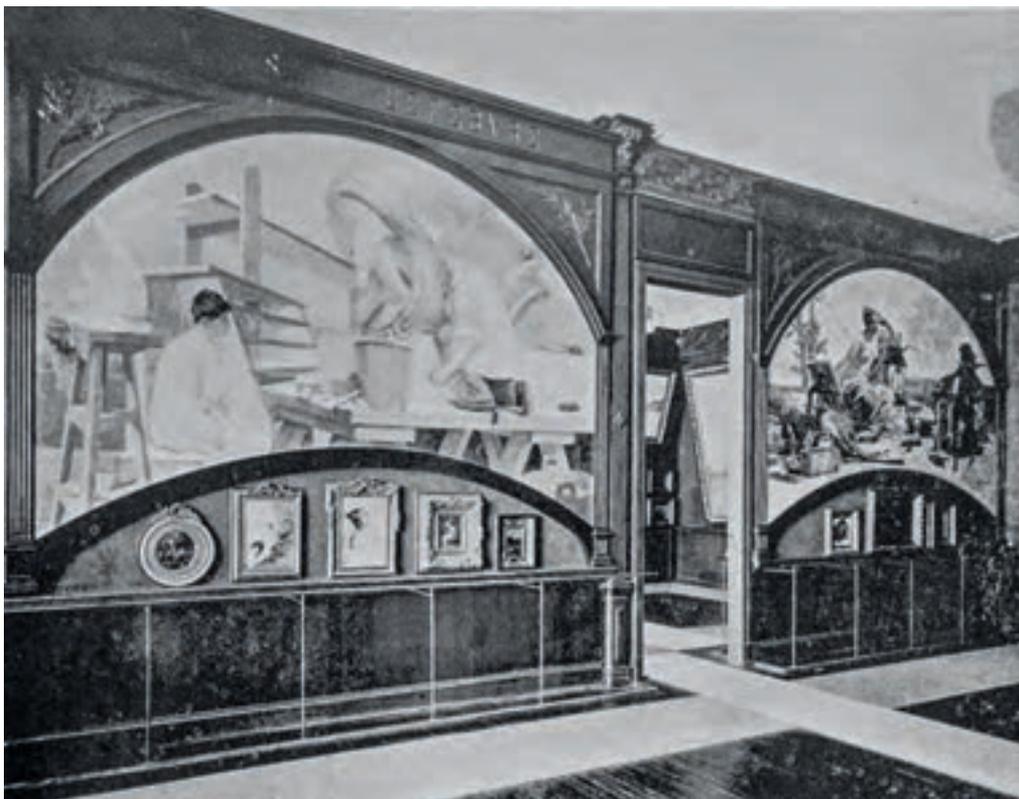
Sala 6, de "Cuadros militares" y "Pinturas de animales", hacia 1904. A la izquierda, *La vuelta del malón*, de Ángel Della Valle, que había ingresado al Museo en 1903 (aunque su pago recién se concretó en 1909), junto a escenas de cacería y de animales. Fotografía: Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

1906

La publicación del Censo General de la ciudad de Buenos Aires hace referencia a las diecisiete salas del Museo, con una serie de fotografías de estos espacios (tomadas entre 1904, año del relevamiento, y 1906).

En febrero, la dirección realiza un inventario del acervo, con el título "Nómina de las colecciones de obras de arte que forman el Museo Nacional de Bellas Artes y su Justipreciación para asegurarlas contra incendio". Se incluyen detalles de las diecisiete salas. Entre las novedades del guión, figura la confluencia de la pintura *Asesinato de Maza*, de Pueyrredón, en la Sala 8, con *Mar borrascoso*, de Gustave Courbet, y con dos retratos de Martín Boneo, uno de los primeros becados por el gobierno argentino para viajar a Italia. Además, la Sala 3, donde antes de la reforma había un patio, exhibe litografías y esculturas. En tanto, la Sala 16, reservada al género del retrato, incorpora *Retrato de Juan Manuel de Rosas*, de Monvoisin.

Se observa, además, la combinación de varios géneros en salas, como sucede en la 9 con la pintura *Floréal*, de Collin, y *Pensativa*, un retrato de Antonio Mancini. En tanto, la Sala 14, dedicada al paisaje, exhibe obras de artistas argentinos, como Ballerini, Sívori y



Sala 13, "Desnudos", hacia 1904, que incluye los paneles decorativos que formaron parte del Pabellón Argentino, *La Escultura*, de Jules Joseph Lefebvre, y *La Física*, de Luc Olivier Merson. Fotografía: Censo General de Población de la ciudad de Buenos Aires, de 1904 (publicado en 1906).

Malharro (representante de la nueva generación), junto a pintores internacionales, entre los que se destaca Eliseo Meifrén.

La Sala 13, abocada al desnudo, incluye *La mujer y el toro*, de Roll; *La Escultura*, de Jules Joseph Lefebvre; *La Física* y *La Química*, de Luc Olivier Merson; *Nonchalance*, de Collin, y *Psiquis en la fuente*, de Alexis Joseph Mazerolle. Por otra parte, la Sala 15, reservada a la pintura religiosa, incorpora una obra de Theodor van Thulden comprada en el viaje europeo de Schiaffino de 1904.

Durante febrero, continúan las tareas de ampliación. El director agrega una sala en el primer piso y otra en la planta baja, la número 1, sobre la calle Florida. En el resto de las salas del primer piso, varía la numeración, que se inicia ahora en la número 2 y culmina en la 19. De este modo, el Museo avanza sobre el ala de la calle Córdoba. Mientras se realizan las reformas, las esculturas de Cafferata adquiridas el año anterior permanecen en el Congreso de la Nación. Por otro lado, Schiaffino solicita más personal de custodia para vigilar al público, antes de que se habilite el nuevo espacio de la planta baja para las esculturas.

El 31 de marzo, se promulga la Ley Nacional n° 4936, por la que se le encarga a Schiaffino la adquisición en Europa de una colección de calcos, así como también de algunas obras originales, con el presupuesto más alto de su gestión (21.600 pesos para



Sala 16, de "Retratos", hacia 1906, que incluye obras argentinas –de Eduardo Schiaffino y Eduardo Sívori, entre otros– y piezas de las escuelas francesa e italiana. Fotografía: Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

La imagen corresponde a la Sala 14, de "Paisajes", hacia 1906, en la que se observan nuevas alfombras y una guarda renovada en la pared. Se exhiben pinturas de Eliseo Meifrén y de Eugène Isabey, entre otros artistas. Fotografía: Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.



Sala 15, de "Pintura religiosa", hacia 1906, con ingresos recientes de la "Misión Schiaffino" en Europa, como la obra *Santa Rosalía a los pies de la Virgen y el Niño*, por entonces atribuida a Theodor van Thulden. Fotografía: Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.



compras en Europa y 50.000 pesos destinados a la adquisición de calcos seleccionados en su viaje de 1905).

En la Sala 19, que se inaugura el 17 de abril, Schiaffino coloca, además de los cuadros ya conocidos, obras no exhibidas con anterioridad, como *San Agustín meditando sobre la Trinidad (Obispo mártir)*, por entonces atribuida a Giovanni Battista Tiepolo. Los retratos de Baz finalmente ocupan dos salas, la 3 y la 7, por lo que el director suprime otra sala completa de grabados al buril y al aguafuerte, y cambia parte de la organización del Museo. En junio, se inaugura la sala de esculturas de la planta baja. Una noticia de *La Prensa* da cuenta de algunas piezas que se ubican allí: el calco *Ugolino y sus hijos* (según el original de Jean Baptiste Carpeaux), adquirido por De la Cárcova para la Academia Nacional de Bellas Artes y donado al Museo), y las obras de Cafferata.

Entre julio y noviembre, Schiaffino viaja por Francia, España, Italia, Bélgica, Holanda, Alemania, Austria e Italia para adquirir piezas de diferentes escuelas. El conjunto incluye pinturas atribuidas a José de Ribera, Francisco Pacheco, Pierre-Auguste Renoir, Francisco de Goya y Théodore Rousseau, y medallas, muebles y objetos decorativos. Las piezas son compradas a través de *marchands* (como Georges Bernheim, Georges Petit, Paul y Léonce Rosenberg), en salones nacionales de bellas artes y estudios de artistas, y a sus descendientes. También organiza la reserva de la colección de John Bayley de dibujos de maestros antiguos (con 596 obras), que recién puede adquirir al año siguiente. Además, realiza la compra de calcos, para lo cual visita talleres e intercambia misivas con los directores de los museos del Louvre y del Trocadero, en París, del Museo August Gerber, en Colonia, y de la Manufactura de Signa, en Florencia, entre otros.

La prensa escrita de Buenos Aires acompaña estas adquisiciones europeas y denomina "Misión Schiaffino" al extenso y productivo viaje. Teniendo en cuenta las nuevas obras, el director solicita trasladar el Museo a una casa propia, "pues el local actual se encuentra agotado". Durante el viaje, la dirección técnica y administrativa de la institución queda a cargo de una subcomisión compuesta por Dresco, Reinaldo Giudici y Carlos Ripamonte, quienes integran la Comisión Nacional de Bellas Artes, nombrada por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. En tanto, Alberto Williams, vicepresidente de la Comisión, es designado intermediario entre esta subcomisión y el Ministerio.

En noviembre, surge la posibilidad de instalar parte del Museo en el Congreso de la Nación. El doctor Carbó, presidente de la Cámara de Diputados, gestiona dos salones que forman las esquinas y dos vestíbulos de acceso sobre la calle Rivadavia. Schiaffino propone disponer en estos espacios el Museo de Escultura Comparada y una sección de "Dibujos originales, Grabado y Litografía".

El 15 de octubre, el directorio de la "Sociedad anónima 'Galería Florida'" decide pedir el desalojo del Museo por cambio de firma. Finalmente, el contrato de arrendamiento se renueva por tres años. Durante diciembre, comienzan a llegar las compras realizadas por Schiaffino, cerca de cuarenta cajones con obras originales y calcos, por lo que tramita un presupuesto extra para la instalación del Museo de Escultura Comparada. Mientras tanto, los calcos se trasladan al Congreso.

1907

La empresa Ferrocarril al Pacífico se hace cargo del edificio del Bon Marché. Por entonces, el Museo cuenta con dos depósitos, talleres y veintiuna salas, que no alcanzan para exhibir la colección ni para mostrar escultura, dada la poca distancia para ver las obras y la poca firmeza del suelo.

En tanto, la institución se enriquece con la incorporación de la colección de dibujos de John Bayley y con el conjunto de calcos de mayor tamaño (*Moisés*, *Sepulcro de Lorenzo de Médici*, *La Piedad*, *Hermes*). Schiaffino resuelve, además, las compras iniciadas en 1906 a Bernheim, *El torrente*, de Jean-Jacques Rousseau, *Mujer mirando*, de Eugène Carrière, y *Madre e hijo*, de Renoir, de las pinturas más caras que adquirió y que requirieron de dos pagos.

El 4 de julio, el gobierno acepta el legado de Parmenio Piñero, que se compone de 74 piezas, entre pinturas y dibujos. Desde entonces, Schiaffino proyecta exponer esta colección en una misma sala, con el nombre y el retrato del donante y una placa conmemorativa en su honor. Lo propio pretende hacer con el legado de Adriano E. Rossi, donación recibida por el Estado antes de la fundación del Museo.

La institución cuenta con seis guardianes, dos porteros y dos serenos, además de su director y conservador, Schiaffino, y el secretario-bibliotecario, Díaz Romero.

1908

Durante este año, se realiza la sexta ampliación del Museo: se reacondicionan las salas 16, 17 y 18, con el objetivo de exhibir en ellas dibujos, grabados, medallas, pinturas, esculturas y mobiliario adquiridos en 1906. Estas refacciones, a la vez, provocan otros cambios: *La sopa de los pobres* se traslada a la Sala 7, las obras de la Sala 10 se reubican en la 9, mientras que las piezas de la Sala 11 se mueven a la 10.

En los tres espacios renovados, en tanto, se agrupan obras de diversos géneros: naturalezas muertas, desnudos, paisajes, retratos y escenas de costumbres. Predomina el arte moderno francés, representado por Renoir, Carrière, Jean Henner, Henri Fantin-Latour y Albert Lébourg. Además, Schiaffino dedica espacios al dibujo y a la acuarela, con piezas contemporáneas de Eugène Boudin, Pierre Puvis de Chavannes, Honoré Daumier, Jules Chéret y Jean-Louis Forain. Por otro lado, dada la falta de solidez del primer piso, no



Sala 16, durante la exposición *Adquisiciones de 1906. Efectuadas en Europa por la Dirección*, 1908. En primer plano, el calco *El auriga vencedor*. Fotografía: Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes

En 1908, Schiaffino mueve algunas piezas de la exhibición permanente. Las obras de esta sala, la número 11, corresponden a varios géneros, como *Los vencedores de Salamina*, de Fernand Cormon, y *Primavera*, de Mantillo. Fotografía: Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.



Sala 17, de "Retratos", con obras como el *Retrato de David C. de Forest*, de Samuel Morse (por entonces, atribuida a Francisco de Goya), y *Pensativa*, de Antonio Mancini. En la sala anexa (18), se observa *La sopa de los pobres*, de Reinaldo Giudici, trasladada a este espacio, probablemente, con las reformas de 1908.

Fotografía: Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.



puede exhibirse el mármol *La Tierra y la Luna*, de Rodin, y solo se muestran unos pocos calcos: *El auriga vencedor*, *El genio guardando el secreto de la tumba* y *Mater Dolorosa*. En el acto de apertura del 29 de junio, al que asiste el ministro de Justicia e Instrucción Pública, Rómulo Naón, Schiaffino menciona la inconveniencia del edificio actual. Además, se refiere a la colección de John Bayley, que se encuentra guardada, a la espera de salas para su exposición. Sus palabras están destinadas a reclamar un espacio físico mayor para el Museo. "¡La inauguración es solo elocuente cuando debería ser grandiosa!", manifiesta. Para la ocasión, se edita el catálogo *Museo Nacional de Bellas Artes-VI Ensanche. Adquisiciones de 1906 efectuadas en Europa por la Dirección*. Ingresó el tercer legado que se recibe durante la gestión de Schiaffino: un grupo de nueve pinturas del coleccionista Bonifacio Peralta Uriarte, al que se suma el de Julia Sáenz Rosas Rosetti, con una pintura anónima al óleo, *Retrato de gentil hombre*.



Despacho del director del Museo Nacional de Bellas Artes, hacia 1910. Eduardo Schiaffino, sentado a la izquierda de la imagen, está acompañado de Eduardo Sívori (centro) y Ernesto de la Cárcova (derecha). Fotografía: Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

El 23 de septiembre, se sanciona la Ley Nacional n° 5615, que autoriza la construcción de una nueva sede para la institución según los planos realizados por Julio Dormal y asigna un presupuesto con este objetivo. El proyecto presentado por Joaquín V. González prevé su ubicación en la Avenida Alvear, en el barrio de la Recoleta. Se trata de un edificio de dos plantas, con un local destinado al Museo y otro, a una escuela de bellas artes. La revista *Caras y Caretas* del 11 de julio publica una noticia sobre el proyecto, acompañada de fotografías. Finalmente, esta iniciativa no se concreta.

A fin de año, el ministro de Justicia e Instrucción Pública, Naón, delega mayor poder en la Comisión Nacional de Bellas Artes, ya que considera que el Museo "ha adquirido demasiada importancia para estar librado a la dirección de una sola persona". Desde ese momento, Schiaffino no puede adquirir piezas sin autorización de este organismo.

1909-1910

En enero de 1909, se dan a conocer, en la Sala 10, cuadros comprados en 1906 que no habían podido exhibirse con anterioridad, como *Anciana en la nieve*, de Jean Raffaëlli, y *La ribera de Portrieux*, de Boudin, además de un grupo de obras adquiridas por la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1908.

Por otra parte, se terminan de pagar *La Tierra y la Luna* a Rodin y *La vuelta del malón*, de Della Valle (expuesta en la institución desde 1903).

Por decreto del 12 de marzo de 1909, el gobierno resuelve el traslado del Museo al Pabellón Argentino. Schiaffino se opone a esta decisión y propone levantar un edificio de cemento armado, dividido en salas bien alumbradas, pero no encuentra consenso, y debe conformarse con el Pabellón. Solicita también un edificio anexo, en el que funcionaban la Escuela n° 6 y la Comisión Nacional de Bellas Artes, donde planea ubicar dos de las tres colecciones legadas al Estado: las de Adriano E. Rossi y de Parmenio Piñero. El 14 de noviembre, comienza la mudanza de las obras de arte al anexo del Pabellón, a fin de entregar el local de la calle Florida 785-783 y 752 al Ferrocarril del Pacífico. En paralelo, Schiaffino deja su vivienda en el Bon Marché y constituye su domicilio privado en el edificio anexo. El 15 de noviembre, el Museo cierra sus puertas al público. En tanto, las refacciones del Pabellón comienzan con la reparación del revestimiento exterior, el arreglo del techo de vidrio (para subsanar las goteras) y las filtraciones en los ventanales. Schiaffino hace decorar el interior del edificio con molduras y frisos, adquiere tabiques para separar las secciones, toldos y cortinas para evitar que la luz del sol deteriore los cuadros, alfombras de color para ambos pisos, empapelado e iluminación eléctrica. Además, compra las bases para los calcos, y contrata a Juan Carlos Oliva (Oliva Navarro) para restaurar las esculturas, y a Llovet y Almeida para que se ocupe de sus pátinas.

Por entonces, el Museo cuenta con diez empleados: su director, el secretario, cinco guardianes, un portero y dos serenos.

En 1910, Schiaffino elabora el guión de toda la exhibición permanente, que contempla los calcos y las esculturas en la planta baja, y la pintura argentina e internacional en el primer piso. Sin embargo, finalmente no consigue el espacio del anexo, por lo que el lugar disponible resulta pequeño y no puede ubicar las secciones de dibujos y grabados antiguos y modernos. Además, elabora el "Inventario del MNBA en septiembre de 1910 al cesar mi Dirección 1895/1910", en el que figuran las 3715 obras que posee la institución, incluyendo los calcos que llegaron ese año (excepto *Alejandro y Diógenes*, que aún no había sido retirado de la Aduana). En este documento, también aparece la reciente donación de Ángel Roverano, aunque se aguardaba su confirmación en el caso de algunas piezas. Cuando Schiaffino deja el cargo, el legado Parmenio Piñero se encuentra todavía en el Bon Marché, pero poco después, de manera provisoria, este conjunto de obras se ubica en la planta baja del Pabellón, en uno de los sectores de las esquinas, ya que el espacio central está ocupado por el Museo de Escultura Comparada.

En agosto de 1910, la Cámara de Senadores asigna 200.000 pesos para que el director realice compras en la Exposición Internacional del Centenario de 1910. Schiaffino no logra concretar las adquisiciones, ya que, el 19 de septiembre, es separado del cargo por decreto del ministro de Justicia e Instrucción Pública, Naón. Su lugar es ocupado, días después, por Carlos E. Zuberbühler. Los cargos que motivan el desplazamiento de Schiaffino son varios. Se lo culpa por tener su vivienda en el local anexo donde funciona la Comisión, sin contar con autorización oficial (incluso se lo acusa de desacato al negarse a desalojarla). Además, se lo critica por no haber inaugurado el Museo Nacional de Bellas Artes en la fecha indicada, julio de 1910, y por no presentar el inventario del acervo.

Listado de obras

1

Graciano Mendilaharsu

Avellaneda, 1857-Buenos Aires, 1894

La vuelta al hogar, 1885

Óleo sobre tela, 90,5 × 118,5 cm

Firmado abajo a la izquierda

Inv. 1683

Donación Valentina Seminario de Mendilaharsu, 1896

2

Anónimo (Imitador de David Teniers el Joven)

La buena nueva

Óleo sobre tela, 39 × 50 cm

Inv. 1937

Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires, 1896

3

Gérard de Lairesse

Lieja, 1640-Amsterdam, 1711

Combate de centauros y lapitas

Óleo sobre tela, 44 × 51,5 cm

Inv. 2112

Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires, 1896

4

Ignacio Manzonei

Milán, 1797-Clusone, 1888

Paisaje de montaña

Óleo sobre cartón, 21,8 × 30,6 cm

Inv. 2151

Donación Magdalena Dorrego de Ortiz Basualdo

5

Philipp Peter Roos

San Goar, Reinland, Pfalz, Alemania,

1657-Roma, 1706

Paisaje con figuras y animales

Óleo sobre tela, 49 × 73 cm

Inv. 2503

Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires, 1896

6

Philipp Peter Roos

Paisaje con pastor y animales

Óleo sobre tela, 49 × 73 cm

Inv. 2322

Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires, 1896

7

Guido Reni y taller

Bolonia, 1575-1642

Amorini e Baccarini

(*Lucha entre amores y niños*), ca. 1606-1610

Óleo sobre tela, 120 × 157 cm

Inv. 2515

Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires, 1896

8

Sebastiano Ricci

Belluno, 1659-Venecia, 1734

Aurora y Thyton

Óleo sobre tela, 175 × 133 cm

Inv. 2900

Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires, 1896

9

Prilidiano Pueyrredón

Buenos Aires, 1823-1870

Retrato de Manuelita Rosas (estudio), 1851

Óleo sobre tela, 37,7 × 30,3 cm

Inv. 3181

Donación José Prudencio de Guerrico, 1896

10

Prilidiano Pueyrredón

Buenos Aires, 1823-1870

Asesinato de Maza

Óleo sobre tela, 46,5 × 46,4 cm

Inv. 5291

Donación José Prudencio de Guerrico,

Buenos Aires

11

Lucio Correa Morales

Navarro, 1852-Buenos Aires, 1923

Olegario Andrade, 1893

Bronce, 48 × 36,5 × 11 cm

Inv. 6218

Donación El Ateneo

12

Giovanni Michele Graneri

Turín, 1736-ca. 1778

Feria italiana

Óleo sobre tela, 77 × 98 cm

Inv. 5535

Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires, 1896

13

Giovanni Michele Graneri

Feria italiana

Óleo sobre tela, 77 × 98 cm

Inv. 5536

Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires, 1896

14

Martín León Boneo

Buenos Aires, 1829-1915

Cabeza de hombre

Cabeza de viejo

Óleo sobre tela, 39,5 × 33,5 cm cada pieza

Inv. 5808 (díptico)

Con inscripción:

Estudio del natural / Florencia 1858

Museo Nacional de Historia Natural,

Buenos Aires

15

Mariano Agrelo

Buenos Aires, 1836-1891

Adoración de los pastores (Copia de Gerrit van Honsthorst, Galería de los Uffizi)

Óleo sobre tela, 97,5 × 132 cm

Firmado en ángulo inferior derecho: *Mariano Agrelo Florencia 1861*

Inv. 6001

Museo Nacional de Historia Natural,

Buenos Aires

15

Mariano Agrelo

Buenos Aires, 1836-1891

Adoración de los pastores (Copia de Gerrit van Honsthorst, Galería de los Uffizi)

Óleo sobre tela, 97,5 × 132 cm

Firmado en ángulo inferior derecho:

Mariano Agrelo Florencia 1861

Inv. 6001

Museo Nacional de Historia Natural, Buenos Aires

16

Anónimo

Tobías y el Ángel

Óleo sobre tela, 88,5 × 73,5 cm

Inv. 6029

Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires, 1896

17

Arturo Dresco

Buenos Aires, 1875-1961

Bacante

Yeso, 120 × 159 × 74 cm

Inv. 6221

Donación El Ateneo

18

Augusto Ballerini

Buenos Aires, 1857-1902

Diploma Inauguración del Museo de Bellas Artes

Acuarela sobre papel

Vis. 62,7 × 35,7 cm

Inv. 11262

19

Bartholomäus Bruyn

Wesel o Colonia, 1493-Colonia, 1555

Adoración de los Magos

Inv. 2134

Legado Adriano E. Rossi, Buenos Aires, 1896

20

Ludolf Backhuysen

Emden, Hannover, 1630-Amsterdam, 1708

El naufragio

Óleo sobre tabla, 90 × 122 cm

Firmado abajo a la derecha: *L. Bakhuyzen*

Inv. 2131

Adquirida por Eduardo Schiaffino en Amberes,

1° de junio de 1904

21

Gustave Courbet

Ornans, Francia, 1819-Tour de Peitz, Suiza, 1887

Mer Orageuse (Mar borrascoso)

Óleo sobre tela, 80 × 100 cm

Firmado y fechado abajo a la izquierda:

70/Courbet

Inv. 2434

Donación Domingo Martinto, 1897

22

René François Auguste Rodin

París, 1840-1917

Le baiser (El beso)

Yeso, 182 × 113 × 112 cm

Inv. 3659

Donación René François Auguste Rodin, 1908

23

Louis Joseph Raphaël Collin

París, 1850-1916

Floréal, 1888

Óleo sobre tela, 110 × 190 cm

Inv. 2446

Adquisición a Julia Tejedor de Del Valle, 1896-1897

24

Giacomo Favretto

Venecia, 1849-1897

Músicos ambulantes, ca. 1881-1883

Óleo sobre tela, 93,5 × 150,5 cm

Firmado en ángulo inferior derecho:

G. Favretto

Inv. 2481

Adquisición a Julia Tejedor de Del Valle (Sucesión Aristóbulo del Valle), Buenos Aires, 1897

25

Filippo Carcano

Milán, 1840-1914

Los creyentes, 1888

Óleo sobre tela, 89 × 200 cm

Firmado y fechado en ángulo inferior:

Carcano 1900

Inv. 2452

Adquisición a Italia Exposición Internacional de Arte del Centenario, 1910, con Fondos Ley Centenario

26

Antonio Mancini

Albano Laziale, 1852-Roma, 1930

Pensativa

Óleo sobre tela, 99 × 59 cm

Inv. 2379

Donación Ángela L. de Gallardo, Ángel y José Gallardo, Buenos Aires, 1895

27

Gustave Frédéric Michel

París, 1851-1924

Bianca

Terracota, 32 × 23,5 × 21,5 cm

Firmada, abajo: *G Michel*

Inv. 5754

Adquisición en remate Mercado de Arte, Buenos Aires, 1898

28

Manufactura de Sèvres

Vaso con medallón con Aurora y Céfalo

Porcelana de Sèvres, pintada y dorada, asas de bronce, 96,5 × 57 cm

Firmado "J. B. 1875", en medallón Lemoine

Inv. 6282

Cedida por Gobierno de Francia a Presidencia de la Nación, 1895

29

Giovanni Battista Piranesi

Mogliano Veneto, Treviso, 1720-Roma, 1778

Vase antique en marbre

Aguafuerte, 90 × 62,8 cm

Inv. 4937

Donación Ministerio de Instrucción Pública de Italia, 1902

30

Giovanni Battista Piranesi

Vaso antico di marmo di gran mole

rappresentante il Sacrificio d'Ifigenia

Aguafuerte, 89,6 × 62 cm

Inv. 4348

Donación Ministerio de Instrucción Pública de Italia, 1902

31

Giovanni Battista Piranesi

Vaso antico di marmo presso S.E. il Signore Genle Schouvaloff rappresentante i Fatti d'Ercole
Aguafuerte, 87 × 59,4 cm

Inv. 4369

Donación Ministerio de Instrucción Pública de Italia, 1902

32

Giovanni Battista Piranesi

Vaso antico di marmo che si vede nella Galleria del Palazzo Farnese
Aguafuerte, 89,6 × 62 cm

Inv. 4348

Donación Ministerio de Instrucción Pública de Italia, 1902

33

Edgar Degas

París, 1834-1917

Arlequin dance (Arlequín danzando)
Óleo sobre papel sobre cartón, 52 × 63 cm
Firmado en ángulo inferior derecho: *Degas*
Inv. 2707

Adquisición a Julia Tejedor de Del Valle (Sucesión Aristóbulo Del Valle), 1901

34

Hermenegildo Anglada Camarasa

Barcelona, 1872-Pollensa, 1959

Los ópalos

Óleo sobre tabla, 85,5 × 151,5 cm
Firmado abajo a la izquierda:

Hermen Anglada Camarasa

Inv. 2637

Adquisición, 1914

35

Mariano Fortuny y Marsal

Raus, 1838-Roma, 1874

Procesión sorprendida por la lluvia

Óleo sobre tela, 63 × 102 cm
Firmado en ángulo inferior izquierdo:
Fortuny

Inv. 2587

Legado Parmenio T. Piñero, 1907

36

Raymond Auguste Quinsac Monvoisin

Burdeos, 1794-Boulogne-sur-Seine, 1870
Retrato de Juan Manuel de Rosas, 1842
Óleo sobre tela, 100 × 79,8 cm

Inv. 1913

Adquisición Misión Schiaffino, Boulogne-sur-Seine, 1905

37

Carlos Morel

Buenos Aires, 1813-Quilmes, 1894
Combate de caballería en la época de Rosas, ca. 1839

Óleo sobre tela, 45 × 54 cm

Firmado y fechado en ángulo inferior:
Buenos Ayres, 1830

Inv. 2923

Museo Histórico Nacional (Donación Luis García del Molino), 1936

38

Lucio Correa Morales

Navarro, 1852-Buenos Aires, 1923

Abel

Bronce, 46,5 × 199,5 × 96,5 cm

Firmado y fechado: *L. Correa Morales, 1902*

Inv. 3192

Adquisición directa al artista, 1902-1906

39

Eduardo Schiaffino

Buenos Aires, 1858-1935

Reposo

Óleo sobre tela, 109 × 200 cm

Inv. 1909

Firmado y fechado, ángulo superior derecho: *E. Schiaffino / 1889*

Adquisición directa al artista, 1906

40

Francisco Cafferata

Buenos Aires, 1861-1890

Busto de esclavo

Bronce, 37 × 37 × 25,5 cm

Firmado en hombro izquierdo:

F. Cafferata Esc.

Inv. 3629

Adquisición a familia Cafferata, 1905

41

Ángel Della Valle

Buenos Aires, 1852-1903

La vuelta del malón, 1892

Óleo sobre tela, 186,5 × 292 cm

Inv. 6297

Adquisición, 1909

42

Graciano Mendilaharzu

Avellaneda, 1865-Buenos Aires, 1894

Retrato de Gervasio Méndez, ca. 1891

Óleo sobre tabla, 27 × 36 cm

Firmado en ángulo inferior derecho:

Mendilaharzu

Inv. 1841

Donación de Rafael Obligado, 1897

43

Ernesto de la Cárcova

Buenos Aires, 1867-1927

Sin pan y sin trabajo, 1894

Óleo sobre tela, 125,5 × 216 cm

Firmado y fechado en ángulo inferior izquierdo:

E. de la Cárcova, Bs. As., 94

Inv. 1777

Adquisición directa al artista, 1906

44

Reinaldo Giudici

Lenno, 1853-Buenos Aires, 1921

La sopa de los pobres (Venecia), 1884

Óleo sobre tela, 147 × 228 cm

Firmado abajo a la derecha: *R Giudici*

Inv. 1778

Adquisición directa al artista, 1896

45

Leonardo Bistolfi

Casalmonferrato, 1859-Turín, 1933

Monumento al Senador Rosazza, 1909 (tríptico)

Yeso, 213 × 192 cm; 220 × 160 cm; 220 × 79 cm

Inv. 3638

Adquisición a Italia Exposición Internacional

de Arte del Centenario, 1910, con Fondos

Ley Centenario

46

Francesco Furini

Florenia, 1603-1646

Santa Águeda o Ágata

Óleo sobre tela, 68,5 × 51,5 cm

Donación Marina Orsi y Mario O´Donnell,

Buenos Aires, 2016

Exposición

Curador

Ángel Navarro

Directora Artística

María Inés Stefanolo

Delegación Administrativa y Jurídica

Carlos Valenzuela

Diseño de exhibición

Silvina Echave

Investigación y Documentación

María Florencia Galesio

Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani

Ángel M. Navarro, Alejo Lo Russo

Montaje

Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez,
Ramón Álvarez, Francisco Amatriain,
Gastón Arismendi, Gala Kumec,
Cristina Mazza, Lucio O'Donnell,
Pedro Osorio

Iluminación

Fabián Belmonte, Leonardo Teruggi

Documentación y Registro

Paula Casajús

Victoria Gaeta, Cecilia García Gásquez

Gestión de Colecciones

Mercedes de las Carreras
Antonio Facchini, Jimena Velasco,
Natalia Novaro, Fernando Franco,
Bibiana D'Osvaldo, Dora Isabel Bruca

Asistentes del curador

Jorge Manzoni, Lucía Acosta

Catálogo

Textos

María Florencia Galesio

Paola Melgarejo

Patricia V. Corsani

Ángel M. Navarro

Alejo Lo Russo

Paula Casajús

Cecilia García Gásquez

Diseño gráfico

Susana Prieto

Arte de tapa

Alejandro de Ilzarbe

Corrección

María Verna

Fotografías

Gustavo Cantoni

Matías Iesari

Posproducción fotográfica

Guillermo Frontalini

Francisco Frontalini

Agradecimientos

Emilio Leonardo Perina
Director del Archivo General de la Nación, Buenos Aires

Marcelo Andrada
Archivo del Centro de Estudios Históricos Ferroviarios,
Museo Ferroviario

Stella Maris Roh y Bruno Iván Correia
Museo de la Ciudad

Archivo de Documentos Fotográficos,
Archivo General de la Nación, Buenos Aires

Área de Referencia, Biblioteca Nacional, Buenos Aires

Arq. Pablo Jourdan

Dr. Jorge Waddell

Prof. Alfredo Benavídez Bedoya

Sidney Page

Galerías Pacífico

Museo Nacional de Bellas Artes

Dirección Ejecutiva Andrés Duprat	Relaciones Institucionales Soledad Obeid, Ana Ruvira	Asuntos Legales Mariano D'Andrea
Dirección Artística María Inés Stefanolo	Coordinador de Programas Federales Fernando Farina	Asuntos Contables Gustavo Gramis
Delegación Administrativa y Jurídica Carlos Valenzuela	Prensa y redes sociales Ana Quiroga Alejandra Stafetta, Bettina Barbieri	Departamento administrativo y recursos humanos María Florencia Martínez D' Agostino Elena Sanchez, Mariana Folchi, David García, Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas, Daniel Oscanio
Coordinación Ejecutiva Jorge Pizarro, Ricardo Visentini	Producción Samira Raed, Trinidad Massone Mariano Hernández Ballester	Gestión y estudio de visitantes Natalia Chagra, Lucas Reydó
Investigación María Florencia Galesio Pablo De Monte, Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani, Ana Giese, Ángel M. Navarro, Verónica Tell, Eleonora Waldmann, Lucía Acosta	Educación Mabel Mayol Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo Hofman, Alejandro Benard, Roxana Pruzan, Marcela Reich, Susana García, Cecilia Arthagnan, María Inés Alvarado, Marcos Krämer, Ana Lobeto, Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra, Germán Warszatska, Alicia Gabrielli	Infraestructura Daniel Larrea Augusto Monroy, Matías Román
Documentación y Registro Paula Casajús María Rosa Espinoza, Victoria Gaeta, Cecilia García Gásquez, Silvia Rivara, Florencia Vallarino, Martín Mendez, Constanza Di Leo	Biblioteca Alejandra Grinberg Agustina Grinberg, Marcelino Medina, Carolina Moreno, Mónica Alem, Víctor Páez, Adriana Peters, Pablo Pizzamiglio, Sara Espina	Intendencia Julio Herrera Diego Herrera, Samuel Leiva, Daniel Galán, Carlos Cortez Área de supervisión y seguridad Omar Guateck, Karina Mansilla, Rita Díaz
Fotografía Matías Iesari, Gustavo Cantoni	Sistemas y tecnología documental Walter D. Pirola Jorge Nocera, Alejandro Buzzi	Asistentes de sala Mónica Cortes, Lucas Cortez, María Rosa Egaña Curutchet, Fernando Fernández, Ana María García, Úrsula Gómez, Julia Jancso, William Linares Arias, Humberto Rodríguez, Santa Vargas
Publicaciones Alejandro de Ilzarbe Susana Prieto, Natalia Bellotto María Verna, Esteban Benhabib, Jorge Manzoni, Natalia Pineau	Asistencia de Dirección Ejecutiva Maru Venanzi Mónica Gali, Augusto Macchi María Eugenia Bignone	Informes y guardarrapas Lorena Gorosito Mabel Benítez, Irma Echagüe, Marina Gorosito, Patricia Maidana, Oscar Oviedo, Oscar Ramírez, Martín Vergara
Gestión de Colecciones Mercedes de las Carreras Antonio Facchini, Jimena Velasco, Natalia Novaro, Fernando Franco, Bibiana D'Osvaldo, Dora Isabel Brucas, Carolina Bordón	Asistencia de Dirección Artística Alejandra Hunter	
Museografía Silvina Echave Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez, Ramón Álvarez, Francisco Amatriain, Gastón Arismendi, Fabián Belmonte, Gala Kumec, Cristina Mazza, Lucio O'Donnell, Pedro Osorio, Leonardo Teruggi	Asistencia de Delegación Administrativa y Jurídica María Biaiñ Gabriela Raña	

Amigos del Bellas Artes

Presidente honorario
Nelly Arrieta de Blaquier

Dirección
Directora Ejecutiva
Fiona White

Presidente
Julio César Crivelli

Educación
Coordinadora de Educación
Susana Smulevici
Coordinadora de Talleres y Cursos
Sol Abango
Coordinadora de Literatura
Mariana Sandez

Vicepresidente 1ro.
Eduardo C. Grüneisen

Vicepresidente 2do.
Juan Ernesto Cambiaso

Tesorero
Ángel Schindel

Comunicación
Coordinación de Comunicación
Fantasy Comunicación
Prensa
Carmen María Ramos
Diseño Gráfico y Digital
Andrés Carrasco y Pablo Barbieri

Protesorera
Sofía Weil de Speroni

Secretaria
María Irene Herrero

Secretaria de relaciones
institucionales e internacionales
Josefina María Carlés de Blaquier

Relaciones Institucionales
Socios
Elena Bruchez
Socios y RR. PP
Lucía Cabrera

Prosecretaria
Ximena de Elizalde de Lechère

Administración
Coordinadora de
Administración / RR. HH.
Nadia Kettmayer
Tesorero
Jorge Mastromarino
Pago a proveedores
Carolina Mastromarino

Vocales
Susana María T. de Bary Pereda
Inés Barón Supervielle de
Stegmann
Claudia Caraballo de Quentín
Eduardo José Escasany
Magdalena Grüneisen
María Inés Justo
Nuria Kehayoglu
Carlos José Miguens
Santiago María Juan Antonio
Nicholson
Alfredo Pablo Roemmers
Verónica Zoani de Nutting
Adriana Batan de Rocca

Librería
Coordinación y atención al público
Adrián Sánchez y Gustavo Merino

Revisores de cuentas
Valeria Bueno
Fabián Pablo Graña
Jorge Daniel Ortiz

Recepción e Informes
Lucrecia Díaz
Laura Mastromarino
Marina Moreso Cascales
Noelia Rondina

Auditorio
Daniel Caccia y Daniela Medina

Boletería Cine
Juan Marcelo Arzamendia

Navarro, Angel Miguel
120 años de bellas artes / Angel Miguel Navarro
dirigido por Andrés Duprat. - 1a ed
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Asociación Amigos del Museo Nacional
de Bellas Artes, 2016.

193 p. ; 18 × 24 cm.

ISBN 978-987-1428-34-2

1. Arte. I. Duprat, Andrés, dir. II. Título.
CDD 708