

# caiana

Claudia Puebla  
(UNTREF/ UMSA, Argentina / Universidad de Lleida,  
España)

Valoración y desprejuicio del arte colonial.  
Un acercamiento a la mirada de Héctor Schenone.

## Valoración y desprejuicio del arte colonial. Un acercamiento a la mirada de Héctor Schenone.

Claudia Puebla  
(UNTREF/ UMSA, Argentina /  
Universidad de Lleida, España)

### Introducción: Las imágenes sagradas bajo la mirada de Héctor Schenone: el impulso de la valoración. \*

“Schenone trataba pinturas de la Quebrada de Humahuaca o imágenes guaránicas talladas y estofadas. Santos que para nosotros no eran más que imágenes que se usaban en la iglesia o que adornaban el pesebre a fin de año”. Con estas palabras, en el marco de la jornada de Homenaje a Héctor Schenone (1919-2014) el 6 de junio de 2019, Ángel Navarro recordaba sus comienzos junto al profesor, allá por los años setenta. El pensamiento expresado por Navarro constituía la idea generalizada que se tenía acerca de estos objetos. No obstante la convicción de muchos de estar solo en presencia de “adornos religiosos”, la mirada de Schenone sobre ellos comenzaría a transformar este juicio, tal como nos hemos propuesto demostrar.

El maestro había roto el obstáculo de la indiferencia y comenzaba a preparar a toda una valiosa *troupe* de docentes e investigadores del arte hispanoamericano que se sintió contagiado por su mirada. En sus clases, como las de la cátedra de Historia de las Artes Plásticas IV –Barroco–, o las del Seminario de Arte Hispanoamericano, cargos ocupados por Schenone entre los años 1969 y 1976, exponía ideas originales acerca de un tema específico, el que era ampliamente desarrollado con la ayuda de material fotográfico recogido durante sus viajes. Incentivando, además, a sus alumnos a atravesar aquellos preconceptos que, hasta entonces, para muchos, hacían del arte colonial un simple “adorno religioso”.



Fig. 1. Hector H. Schenone en el Patio de los naranjos de la Catedral de Sevilla, año 1947. Su beca en Sevilla le permitió recorrer España. Fotografía gentileza flia. Schenone.

Pero la propia mirada Schenone había comenzado a construirse en los años cuarenta como parte de los estudios que estaba realizando y en los que priorizaba, como en sus clases, el contacto directo con la obra. Así escribió en 1941 “Un pintor del siglo XVIII, Miguel Aucell”<sup>1</sup> y tres años más tarde, “Los lienzos corredizos y breve noticia del pintor Miguel Aucell”,<sup>2</sup> acerca de este pintor español, nacido en Valencia en 1728, que se estableció en Buenos Aires hacia 1778 y que se destacó en retratos y en temas religiosos.

El año siguiente, 1947, supondría un momento clave en su trayectoria académica. Luego de ganar una beca para estudiar en Sevilla, encaró un viaje por España acompañado del libro del secretario de la Real Academia de San Fernando, Antonio Ponz, *Viage de España. En que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ellas* (Fig. 1).<sup>3</sup> Realizada entre 1772 y 1794 en dieciocho tomos de sucesivas ediciones, la obra original fue escrita manera epistolar, destinada a ofrecer un inventario y descripción del patrimonio artístico español a lo largo y a lo ancho de su geografía. Con un fuerte posicionamiento ilustrado y crítico, su autor refuerza tanto en los prólogos de cada edición como en cada una de las cartas de este encargo real, la idea de acercarse a las obras, en especial a las arquitecturas religiosas, con la finalidad de liberarlas de los prejuicios ganados a partir de escritos anteriores y por lo general extranjeros.<sup>4</sup> Es importante aclarar que, de esa cantidad de volúmenes originarios, la

editorial Aguilar de Madrid imprimió, precisamente en 1947, una edición compiladora adecuada para servir de guía en cualquier travesía por España, como aquella que encaró Schenone.



**Fig. 2.** Héctor H. Schenone, año 1947. Cámara en mano y con la guía de *Viaje de España* de Antonio Ponz, se propuso un contacto de primera mano con sus objetos de estudio. Fotografía gentileza flia. Schenone.

Fue así como, con la compañía del *Viage de España*, Schenone se familiarizó con un relato en primera persona, abundante en descripciones minuciosas, que incluye desde las características de las ciudades visitadas – su geografía, demografía, economía, etc.– hasta los detalles más específicos –e incluso algunos inusuales– de sus monumentos y principales obras artísticas. Ponz no nos priva de sus pareceres –muy sesgados por su posición de académico español del siglo XVIII–, de sus críticas a las historiografías anteriores, ni de sus opiniones respecto a la calidad de las piezas o edificios. También aporta las condiciones actuales –actuales para Ponz– en las que se encuentran dichas obras, lo que se transforma en una información sumamente valiosa a la hora de hacer estudios en los que se incluyan no solo las características originarias de una pieza sino también los deterioros naturales y las diferentes intervenciones humanas a lo largo del tiempo.

El contacto directo con la obra –ya promovido desde comienzos del siglo XVIII por Johann Joachim Winckelmann– parece haber sido cumplido a rajatabla por Ponz y fue un elemento más que distintivo en la metodología de trabajo de Schenone (**Fig. 2**). Viajar, tomar contacto directo no solo con la obra sino también con su entorno,

enfrentarse a su realidad espacial, matérica y tomar registro ya sea dibujando o fotografiando, le permitió ir adquiriendo un bagaje artístico cultural propio de los que obtienen conocimientos de primera mano. Aquel recorrido por España significó, además, un gran paso en su vida de coleccionista de arte, ya que mientras se desempeñaba como becario del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid incorporó la mayor cantidad de objetos europeos para su colección.<sup>5</sup> Su erudición, y su ojo ya profundamente entrenado, le permitieron dar con obras de importante valor artístico; algo que avizoraba con un primer acercamiento a las piezas. No son pocas las anécdotas de sus allegados que parecen asociarlo a una memoria eidética, fotográfica, a un talento reconocido como innato, que le permitía adjudicar un estilo o autoría con solo observar una pequeña parte.

Sin la intención de entrar aquí en la cuestión médico-científica que podría encerrar dicho talento –algo que excede nuestros conocimientos–, sí podemos afirmar lo mucho que importaba la experimentación en la formación, y posteriores trabajos de investigación de Schenone. La observación, la participación, la vivencia llevan inevitablemente a la construcción de una opinión propia que dispara cuestionamientos frente a las verdades establecidas. Verdades que desde la experiencia encerraban prejuicios, y que pudieron haber llevado a nuestro historiador a preguntarse, esta vez con mayor firmeza, acerca de la escasa atención brindada al arte colonial hispanoamericano.

La compra de obras de arte europeo, no solo español, sino también flamenco e italiano nos remite de alguna manera también a su método, donde el investigador analizaba las posibles conexiones con América y su vinculación con los procesos creativos en uno y otro continente. Ya desde muy joven –apenas contaba con 28 años al comienzo de su beca–, Schenone fue perfilando sus ideas en torno al arte colonial, las que luego llevarían a tensar cuestiones como la de poner –finalmente– en tela de juicio teorías precedentes como la de la “supeditación del barroco americano al arte español por haber sido el primero sólo una forma alterada del segundo con la intervención de la sensibilidad

indígena”.<sup>6</sup> Como explican Gabriela Siracusano y Gustavo Tudisco:

H. Schenone desarrolló los fundamentos de sus más encumbradas hipótesis, [...] planteando una nueva problemática al proponer y comprobar que el arte flamenco y el arte italiano, desde el tardío renacimiento al barroco, habían tenido una gravitación similar a la de las escuelas castellana y andaluza a la hora de la conformación de las tradiciones estilísticas e iconográficas en el arte colonial hispanoamericano.<sup>7</sup>

En este sentido, el año 1948 fue clave. Luego de haber sido nombrado, durante 1947, Académico Correspondiente de la Real Academia de San Fernando, y de ser galardonado con el Premio de la Raza en Madrid, se transformaba en secretario del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires –dirigido por Mario J. Buschiazzo– e iba a publicar, junto a Adolfo Ribera, *El arte de la Imaginería en el Río de la Plata*.<sup>8</sup>

La publicación, desde su título, plantea una novedad, o incluso varias. Se trata de un estudio monográfico acerca de una técnica que por lo general se valora menos que la pintura. A lo largo de sus páginas desarrolla el qué y el para qué de la imaginería, y su específica locación: el Río de la Plata. Desde el prólogo el historiador Guillermo Furlong explicó:

Antes de la aparición de esta monografía, alguna que otra pieza de imaginería había merecido consideración y apreciación, más o menos fundada [...] pero nadie había contemplado, desde las altas cresterías histórico-artísticas, el vasto panorama de casi dos centurias, porque nadie había reunido, clasificado y estudiado las múltiples piezas que se conservan [...].<sup>9</sup>

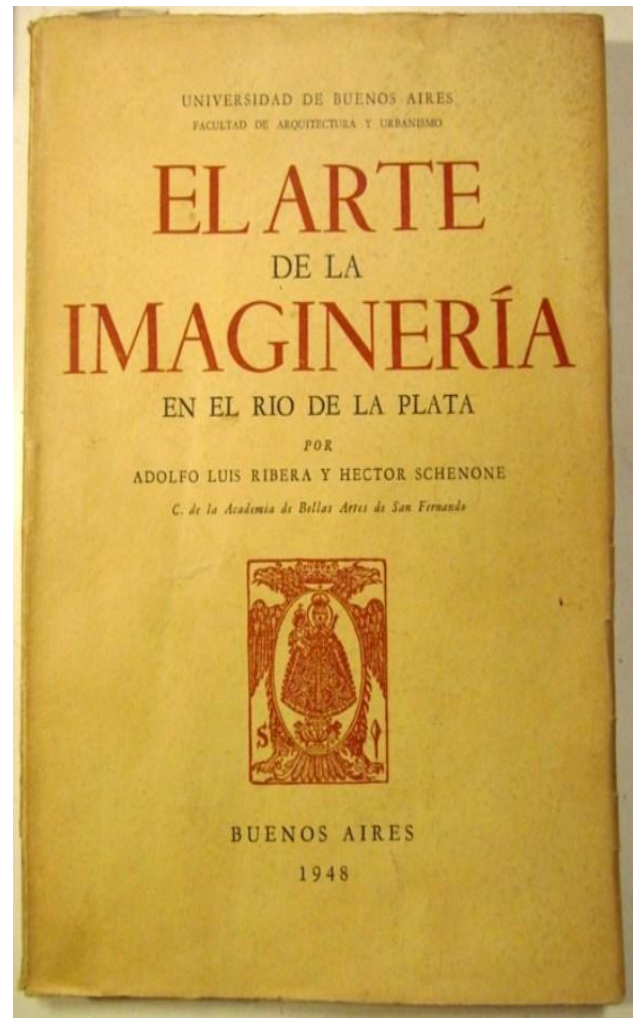
La información previa al trabajo de Schenone y Ribera en torno a las piezas de imaginería, era particularmente pobre. En el mejor de los casos podía saberse casi con certeza –por lo atributos representados– de qué santo o santa se trataba; pero de ahí en más todo era incertidumbre para quien quisiera acercarse al verdadero origen de la obra. “Coleccionistas indoctos o anticuarios inescrupulosos no trepidaban en asignar esa procedencia, que consideraban afortunada, a la estatuaría de que eran poseedores”<sup>10</sup> afirma Furlong. Exponiendo de esta forma una problemática más, y que ciertamente no es privativa del arte colonial: una adjudicación sobrevalorada o por lo menos errada, en favor de un beneficio personal.

La búsqueda de precisiones fundamentadas en la documentación se sumó entonces a la experiencia frente a la obra. El estado de la cuestión de cada pieza fue así cotejado con la observación *in situ* y con todo lo que pudiera existir escrito acerca de la misma desde el momento de su comitencia. De esta forma, luego de definir imaginería como “todas las representaciones plásticas de Dios o de los Santos, en obra de bulto redondo o medio bulto, comprendiendo las propiamente escultóricas, como aquellas otras fabricadas mediante procedimientos mecánicos, tales como las vaciadas en metales o hechas en molde”<sup>11</sup> se procedió a detallar la metodología de trabajo, en parte obligada por lo que los autores denominaron una “carencia absoluta de bibliografía”.<sup>12</sup> Esta circunstancia los instó a analizar e inventariar todo el material escultórico existente en iglesias, capillas, museos y colecciones privadas del país, llegando a fichar 1500 piezas, con 1000 fotografías propias; y a recurrir a fuentes como los más importantes archivos (el General de la Nación, los de la Curia Eclesiástica, el del Cabildo Eclesiástico, el del Convento de Santo Domingo) y a los manuscritos de la Biblioteca Nacional, entre otras.

Trabajos recientes sobre la historiografía del arte colonial sudamericano señalan que, en *El arte de la imaginería...* se presenta un objeto de estudio que por primera vez es considerado susceptible del análisis científico (**Fig.3**). “[...] La utilización de un vocabulario apropiado sobre las obras trabajadas y las correcciones sobre términos errados,

constituirán sólidas intervenciones de los autores a lo largo del texto”.<sup>13</sup> Se trata, en los trabajos citados, de la expectativa de reparación de un objeto de estudio postergado e insuficientemente abordado, que se sumaba a la presencia de otros escritos contemporáneos del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas dirigido por Buschiazzo. En relación a la real presencia de investigaciones en torno a la escultura hispanoamericana es significativo el resultado que se obtiene de una rápida mirada a la *Bibliografía del arte colonial argentino*,<sup>14</sup> donde se hace evidente la subrepresentación de la escultura en los estudios recopilados por el autor hasta 1947.<sup>15</sup> El mismo Buschiazzo en la “Advertencia Preliminar” del libro remarca la escasa cantidad de obras dedicadas al estudio de nuestras artes virreinales, “[...] y más raros aún los investigadores de tan interesante tema. Afortunadamente, de un tiempo a esta parte se nota cierto entusiasmo manifiesto, no siempre de calidad, pero por lo menos en cantidad de libros, folletos y artículos”.<sup>16</sup>

Buschiazzo además refiere a las “deficiencias que se notan en nuestra producción”,<sup>17</sup> las que según el autor obedecían a la falta de rigorismo científico, consecuencia a su vez de las dificultades para acceder a las fuentes directas e indirectas que se requieren en toda investigación. Es entonces, con la intención de subsanar dichas falencias, que desde el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas se promovió un señalamiento, primero de las fuentes indirectas a partir de la sistematización de la bibliografía,<sup>18</sup> para luego continuar con diversas publicaciones en su gran mayoría orientadas al arte colonial sudamericano. Más allá de existir, en la primera mitad del siglo XX, una tendencia natural, o “natural gravitación”<sup>19</sup> en palabras de Buschiazzo, a agrupar y regular las actividades investigativas de los países del sur –en relación al arte colonial–, en el Instituto “existió la intención de ocupar un lugar diferencial desde los primeros años”.<sup>20</sup> Se planteaba de esta forma una expresa comparación con el país hispanoamericano del norte, México, que ostentaba por sí solo un número significativamente superior en arquitecturas, pinturas y esculturas.



**Fig. 3.** Héctor H. Schenone, Adolfo Luis Ribera, *El arte de la imaginaria en el Río de la Plata*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires, 1948.

El mencionado Instituto, a través de su órgano de difusión, *Anales*, logró año a año nuclear a un importante grupo de investigadores, dentro del cual, además de Schenone que ocupaba el cargo de Secretario Académico, sobresalieron escritos con los nombres del mismo Mario Buschiazzo, y los también argentinos Guillermo Furlong, José Torre Revello y Adolfo Ribera. A ellos se sumaron, de otros países, los españoles Diego Angulo Iníiguez, Enrique Marco Dorta y Santiago Sebastián; los bolivianos José de Mesa y Teresa Gisbert; el colombiano Carlos Arbeláez Camacho, y el peruano Emilio Harth-Terré, entre otros historiadores, incluso algunos de lengua anglosajona. “El interés de los responsables de los *Anales* era dotar de una base documental sólida a los estudios de arte americano”,<sup>21</sup> señala Marta

Penhos. La especialización y la rigurosidad en los escritos, poniendo énfasis en la terminología, marcaron la diferencia entre un lenguaje florido e incluso plagado de licencias románticas –proveniente de la historiografía previa– y la meticulosidad científica de los nuevos historiadores. Para Penhos la apuesta más fuerte en este campo fue la sección “Notas bibliográficas”, en las que aparecían miradas críticas a las publicaciones de instituciones contemporáneas como la Academia Nacional de Bellas Artes.

Frente a este contexto de estudio, fue fácil descubrir cómo las palabras escasez, pobreza, ausencia, o error, convergían a menudo en torno al arte colonial. Términos que sin duda acentuaban la idea de la necesaria constitución de un espacio como el Instituto, el cual, a través de su revista fue el encargado de proporcionar una base para la investigación científica del patrimonio artístico hispanoamericano. Del período comprendido entre 1948 –año de su creación– y 1962 surgieron 15 ejemplares en los que Héctor Schenone, quien se desempeñó como secretario de la entidad hasta 1967, presentó numerosos escritos entre artículos, las mencionadas “Notas bibliográficas” y la presentación de material de archivo inédito en el apartado “Relaciones Documentales”. Fue durante ese período, también, en el que realizó numerosos viajes, cuasi expediciones, al norte argentino y a Bolivia y Perú.

En el número 3 de *Anales*, año 1950, aparece el primer escrito del profesor Schenone<sup>22</sup> con el título “Notas sobre el Arte Renacentista en Sucre, Bolivia”.<sup>23</sup> Ya desde las primeras líneas del texto, el autor expresa la intención de dar a conocer una serie de piezas “muchas de ellas ignoradas hasta hoy, cuyo estudio sirva de base a otros posteriores, sobre una época del arte colonial poco conocida en muchas partes de América y menos en el actual territorio de la nación boliviana”.<sup>24</sup> De esta manera pone en evidencia la deuda de la historia del arte frente a dichas obras, como así también el desprestigio del que gozaban “las mal llamadas artes menores, tratadas con éxito en regiones como las Antillas y México mientras que en las demás aparecen como capítulos de trabajos de índole general”.<sup>25</sup>

Más adelante en el texto, se refiere a los retablos renacentistas de las iglesias de Sucre a partir de un pormenorizado análisis de sus calles, relieves y esculturas de bulto sin prescindir de adjetivos tales como “simple, severo, ordenados a su propia finalidad”, ni del uso de palabras como burdo, ridículo, o que denota la intervención de “una mano que no corresponde a la de un gran maestro”, si la pieza lo ameritaba. En un sentido opuesto, suele deslizar los calificativos de “sencillo, interesante o elegante” como un elogio sutil que merece ser mencionado.

Su estadía en Sucre tuvo –como abiertamente expone– algunas frustraciones: la búsqueda infructuosa de un retablo que sería del escultor flamenco Roque de Balduque y la imposibilidad de ver, por la simple negativa del entonces cura de la parroquia de San Lázaro, el proyecto de un retablo renacentista. Sin embargo, Schenone no esconde su entusiasmo frente a la presencia de la sillería del coro catedralicio,

[...] la que sobrevive a pesar del desastroso remozamiento que sufrió la Catedral a principios del siglo XIX en que se hiciera desaparecer retablos, pinturas y sobre todo gran parte de la riquísima platería, lógico era que la sillería pareciera como todo lo demás, anticuado y digno de poco aprecio.<sup>26</sup>

Párrafos más adelante ahonda en una única imagen del período renacentista que se puede dar a conocer en el marco del artículo en cuestión. Se trata de Nuestra Señora del Temblor, de la cual el historiador se lamenta a causa del daño sufrido por el paso del tiempo y los malos intentos por restaurarla o *aggiornarla*; acciones que la transformaron en un deforme “manequí” a partir de lo que llama un “piadoso destrozo”.

Hemos tenido ocasión de estudiarla detenidamente pues habiéndole quitado las ropas que la cubren de ordinario, pudimos comprobar que se trata de una imagen del siglo XVI [...]. Tanto la Virgen como el Niño han recibido nuevos encarnes, ejecutados sin duda por artistas locales, lo que juntamente con los ojos de vidrio y las pestañas postizas le han hecho perder su primitivo carácter.<sup>27</sup>

En el desarrollo del análisis de esta pieza, Schenone valora la posibilidad de descubrir su datación e, incluso, cuál era su estado primigenio más allá de las múltiples adaptaciones de la Virgen a sucesivas épocas, en donde el apasionamiento de los fieles por conservarla, los llevó a soluciones no muy atinadas. No obstante, a manera de reflexión, afirma que, aunque “no corra pareja la cantidad con la calidad, puede gloriarse la ciudad de Sucre de contar con una serie de buenos lienzos, la mayoría hasta hoy desconocidos; riqueza insospechada e inédita”.<sup>28</sup> El investigador pudo visitar el convento de clausura de las monjas carmelitas y quedó sorprendido por la cantidad de lienzos, muy bien conservados y de calidad. Entre ellos una Magdalena con una inscripción que permitió establecer su autoría; suceso que generó gran interés desde el momento que se pudo sumar un nuevo nombre: “incorporamos al panorama de las bellas artes americanas un nuevo pintor y a una buena obra suya”.<sup>29</sup> Así hacía su aparición Antonio Mermejo o Bermejo, quien luego sería estudiado desde la materialidad de su obra por Gabriela Siracusano.<sup>30</sup>

Este primer artículo parece sintetizar en gran parte los anhelos, frustraciones, desilusiones y alegrías que podía experimentar un historiador de la talla de Héctor Schenone en sus investigaciones acerca del arte colonial. En pocos párrafos se hicieron presentes impedimentos y obstáculos, pero también hallazgos que sumaron información considerable para posteriores investigaciones. La honestidad de las expresiones del historiador, el recuerdo expreso de sus vivencias, significan un valor adicional que permiten repensar, cuestionar, la empatía vigente con la historiografía colonial de entonces y proponer –en cambio– un estudio

“a contrapelo”; concepto éste que nos remite a Walter Benjamin en sus *Tesis de filosofía de la historia*<sup>31</sup> y que de alguna forma busca redimir y ponerle voz a los silencios de aquellas piezas que por su descalificación como obras de arte sufrieron indiferencia, descuido e intervenciones; la mayoría de las veces poco felices.

Al año siguiente, 1951, en *Anales 4* le llegará el turno a “Pinturas zurbaranescas y esculturas de la escuela sevillana en Sucre, Bolivia”, donde el taller del artista andaluz esparcirá su influencia en México, Ecuador, Perú y Bolivia con disímiles resultados, tal es el caso de Ecuador “[...] país con rica escuela, poco estudiada y menos documentada, aunque plagada de dudosas atribuciones”.<sup>32</sup> Como en otras oportunidades, sus escritos hacen partícipe al lector del acercamiento a la obra. Incluso guía la observación de las piezas cuando se lamenta por no poder siquiera obtener fotografías aceptables debido a las consecuencias de los repintes, la suciedad y el abandono.

En ninguna medida, tampoco, disimulará su enojo al afirmar que poco y nada queda de algunas obras, ya que:

Si las personas que trataron de mejorarlos se hubieran propuesto destruirlos implacablemente, no habrían conseguido quizás mejores resultados. Repintados por un pésimo maestro, manchados de barniz, rotos y cubiertos de una inconcebible capa de suciedad, su estado es indecoroso para ser colocados en un templo.<sup>33</sup>

De la misma forma compartirá su alivio cuando el retoque de un mal pintor local no haya afectado las partes más importantes de la pieza; y será reiterativo al recordar la “desastrosa época para el arte colonial”, refiriéndose al siglo XIX, “en la que se cometieron toda clase de atropellos artísticos por evidente incultura e intencionada ideología”.<sup>34</sup>

En *Anales* 5, de 1952, presentará un trabajo acerca de las “Pinturas de las Mónicas de Potosí, Bolivia” como consecuencia de un viaje a comienzos de ese año a Santa Cruz de la Sierra y a Cochabamba donde visitó el convento de las agustinas –conocido con el nombre de Mónicas– en cuyo claustro principal, y a pesar de la humedad, se produjo el hallazgo de una Virgen de la Antigua en la que aparece una firma y una fecha: Nicolás Chávez de Villafañe *faciebat* año 1661. El ojo entrenado de Schenone lo llevó a expresar el desconcierto frente a la fecha –1661– porque no parecía adecuarse a la técnica “pulida y minuciosa” del artista, lo que lo acercaría más a una época anterior; “es un manierista retrasado y refleja todos los defectos y virtudes de tal momento. Dibujo limpio y correcto, pincelada tersa, colorido rico e intenso, dramatismo afectado y convencional son las notas que así, a grandes rasgos, podemos consignar”.<sup>35</sup>

Aquí también dio a conocer “otra buena pintura”, un *Ecce Homo* de Francisco Herrera y Belarde, del año 1663, una nueva tela de Antonio Mermejo que había sido presentado en *Anales* 4, más otras de Gaspar Berrio y Melchor Pérez de Holguín. No obstante, le llamó particularmente la atención una gran cantidad de cuadros anónimos, de los cuales “dos han de interesar al especialista. El primero es una curiosa Magdalena de modelado tan franco y definido que pareciera más bien una pintura moderna [...]. El otro, es una tela de gran tamaño representando a la Virgen del Rosario”.<sup>36</sup> Con la frase “han de interesar al especialista” deja expuesto el anhelo de lograr un posterior análisis –realizado por él mismo, o por un tercero– de aquellos hallazgos inesperados.

Cabe destacar que en el mismo *Anales* 5 aparece otro texto de Schenone titulado “Piezas de platería mexicana en Sucre, Bolivia”, temática, la de la platería, de la cual tenía amplio conocimiento, lo que lo llevó a realizar múltiples publicaciones, y a curar – en 1981– la muestra “Platería Sudamericana de los siglos XVII-XX.” En el texto de platería mexicana en Bolivia, profundiza el estudio de objetos que formaron parte de los bienes del Arzobispo de la Plata, don Benito María de Moxó y Francoli, figura destacada por el carácter de su colección, lamentablemente desatendida por sus sucesores: “Los

canónigos y los presidentes republicanos que vivieron en el palacio episcopal se encargaron de dilapidar lo que con tanto afán y cultura había reunido Moxó y Francoli”,<sup>37</sup> afirma Schenone explicando el destino de las piezas que fueron ejecutadas –entre 1803 y 1806– conforme con las tendencias neoclásicas impuestas en México por aquellos tiempos. En esas obras, afirma el autor, se “suplantaron aquellas formas barrocas, tan mexicanas y con tanto sabor local por otras frías, elegantes y extrañas al colorido ambiente del país”.<sup>38</sup>

“Tallistas portugueses en el Río de la Plata” aparecerá en *Anales* 8 de 1955. En este escrito destacará, como su nombre lo indica, el influjo lusitano en nuestro territorio, con la dificultad de discernir qué obras hicieron los tallistas portugueses en los talleres locales y qué obras poseen formas traídas por ellos. Asegura, entonces, que se impone el estudio comparativo de la arquitectura y de la decoración entre ejemplos similares. De ello realizará algunas atribuciones, no sin antes destacar que dos factores se oponían a una regular difusión de las formas lusitanas: el ambiente español que imponía ciertas costumbres y rechazaba aquellas que no se avenían con las propias, y “el natural retraso con que llegaban a nuestra ciudad, alejada y pueblerina, las corrientes artísticas europeas”.<sup>39</sup> En este escrito, el autor proporciona un listado de los artistas portugueses encontrados, mencionando algunas de sus características o datos más importantes, explicando también cómo algunas influencias estéticas remontaron el Paraná y dejaron huella en tierras paraguayas.

“Tallistas...” además refleja el arduo trabajo de investigación llevado a cabo en el Archivo de Tribunales, y en otros archivos como el de la Orden Tercera de San Francisco, la Curia Eclesiástica, el General de la Nación, el del Convento de Santo Domingo; a lo que sumó el relevamiento de fotografías, cartas y guías turísticas antiguas. No podemos omitir aquí el hecho de la publicación de este número, si bien se concretó en diciembre de 1955, incluyó datos obtenidos de las investigaciones desarrolladas por Schenone en los archivos de la Curia Eclesiástica en fechas anteriores a la trágica quema de la misma, el 16 de junio del

mismo año. De esta forma, aún sin proponérselo, el historiador –como otros de su generación– contribuyó enormemente a la conservación de datos que, de lo contrario, se hubieran perdido para siempre.

Nuestro arte colonial tan rebajado a veces por innecesarias comparaciones, cuenta, sin embargo, con exponentes de auténtica jerarquía [...]. Creemos que no se ha ahondado en el carácter colonial porteño, casi siempre por el deslumbramiento que sentimos frente a las obras del Perú, México o Brasil, y también por la costumbre que quita poco a poco el interés de las cosas que nos rodean y que nos son familiares.<sup>40</sup>

La escultura funeraria del Perú en *Anales 13*, de 1960 y el plateresco presente en el mismo territorio en *Anales 15*, 1962, más numerosas notas y “Relaciones Documentales”, serán algunos de los últimos trabajos para el Instituto de Arte Americano. De estos queremos destacar el mencionado trabajo de *Anales 15*, que con el título “El plateresco en el Perú: la Iglesia de San Pedro de Andahuaylas”, fue fruto del viaje realizado a dicho país –en octubre y noviembre de 1959– en compañía de los arquitectos y destacados historiadores del arte, José de Mesa y Teresa Gisbert, pertenecientes al Instituto de Investigaciones Artísticas de la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia. Nos interesa mencionar aquí cómo, a pesar de la estructuración de un plan de trabajo, el investigador estaba abierto a las sorpresas y, por lo tanto, a las posibilidades de cambio frente a sus objetos de estudio.



**Fig. 4.** *Anales 15*, “El plateresco en el Perú: la Iglesia de San Pedro de Andahuaylas”, producto de un viaje realizado en 1959 junto a José de Mesa y Teresa Gisbert. Fotografía Archivo Schenone.

Durante el trayecto de Ayacucho a Cuzco, el matrimonio Mesa-Gisbert y el profesor Schenone se detuvieron en Andahuaylas donde quedaron maravillados por su iglesia, localidad de la que poco o nada se sabía en relación a sus orígenes, o su momento colonial –más allá de que había sido asiento y centro de la cultura de los Chancas–. Esto fue estímulo más que suficiente para que el historiador argentino decidiera quedarse en dicha población levantando plantas y haciendo relevamientos arquitectónicos, mientras sus colegas bolivianos se dirigían – como había estado previsto– a Cuzco. De esa decisión derivó el trabajo con la coautoría de los tres investigadores, remitiendo los comentarios históricos de la región a Mesa y Gisbert, y la descripción pormenorizada de la arquitectura y las piezas de arte a Schenone. Experiencia que, además, nos ha legado numerosos dibujos y fotografías de su autoría (**Fig. 4**).

El nombre de la población en la que fuera levantada, lejos de ser desconocido –pues es cabeza de departamento–, sólo aparece citado en dos trabajos especializados sobre arte colonial: en uno de Harth-terré y en el libro de Wethey sobre Perú. Hasta ahí llegan las referencias conocidas de esta iglesia, levantada por un maestro hispano de no escasas condiciones y tan carente de influjos americanos que ante ella se tiene la impresión de haber sido trasladado a tierras españolas.<sup>41</sup>

Así comienza su texto Schenone y de allí en más, a lo largo de las páginas, nos enfrentamos a un análisis que solo puede explicarse como producto de la mirada aguda, el talento y los conocimientos previos del historiador, como también de la experiencia que fue adquiriendo durante su estadía en Andahuaylas a partir de un contacto, con la obra, ajeno a las prisas y las presiones.

El carácter inédito de una obra para la historiografía, puede resultar una frustración y a la vez un poderoso estimulante. Esta última consecuencia, inferimos, desencadenó uno de los trabajos más enriquecedores del profesor Schenone, que además abrió las puertas a futuras investigaciones (**Fig. 5**). Así lo expresaba al final del escrito:

Por la calidad de la obra, creemos que el maestro de Andahuaylas<sup>42</sup> es un español que aún seguía fiel a las corrientes y tendencias del plateresco castellano-andaluz. En cuanto a adscribirlo a un círculo, es muy difícil mientras no se conozcan algunos datos más de los artífices que trabajaban en Perú por esa época [...] Quizás una ulterior búsqueda en archivos notariales y otras fuentes nos den mayor luz sobre el problema.<sup>43</sup>

## De la valoración al desprejuicio

De todo lo recorrido hasta ahora, una muy pequeña parte de la trayectoria de Héctor Schenone como investigador, se descubre un compromiso tácitamente adquirido con la obra, pero también con el espectador. Un camino que sacude las comodidades, que tensa y cuestiona las verdades heredadas, y que significó un nuevo planteo de la historia de arte en tanto disciplina. Como expresara en su discurso el doctor José Mariluz Urquijo en las palabras preliminares a la Incorporación del Académico de Número, Profesor Héctor Schenone, el 10 de octubre de 1978:

[...] contribuyó [Schenone] a reemplazar las apreciaciones imaginativas basadas en intuiciones más o menos felices por afirmaciones ponderadas en las que el juicio crítico se asentaba en una prolija documentación previa, a precisar más ceñidamente las influencias extrañas que se hicieron sentir en nuestro país, a relacionar los restos del pasado con viejos inventarios o libros de fábrica a través de los cuáles podía rastrearse su origen. Todo esto implicaba pasar por el tamiz de la crítica cuanto se había dicho hasta entonces y abocarse a la tarea de señalar procedencias, datar, estudiar técnicas y materiales, inventariar todo lo existente para poder partir de una base cierta.<sup>44</sup>

El mismo historiador homenajeado explica en su exposición “Reflexiones sobre la imaginería popular del Norte Argentino” –ofrecida el día de su nombramiento como Académico de Número–, los riesgos de la superposición de categorías, los maridajes forzados y de las asignaciones y valoraciones apresuradas. A manera de ejemplo desarrolla, o como el título lo dice, reflexiona, acerca de la imaginería popular del norte argentino, entendiendo que en ello no es posible aplicar un concepto como el de escuela cuando no se sabe si hubo una conciencia de grupo, y ni siquiera si existió lo que podría llamarse una agrupación gremial. Schenone tampoco adhiere al término arte mestizo –a excepción, quizás, de códices, mosaicos de plumas y algunas esculturas mexicanas del siglo XVI–, sugiriendo que si bien en lo racial hubo

mezcla de blancos con indígenas, dicho maridaje no se dio en la plástica porque, simplemente: “el arte que vino no se mezcló, sino que se transformó en otra cosa”.<sup>45</sup>



**Fig. 5.** La iglesia de Andahuaylas resultó ser uno de los trabajos más enriquecedores de Schenone durante su período como integrante del grupo de Anales. Aquí una foto de la iglesia tomada por el mismo historiador. Fotografía Archivo Schenone.

Lejos de restarle importancia a la mano indígena, y sin negar la pervivencia de motivos y técnicas de indígenas, el historiador comprende que lo que se dio fue algo mucho más activo y con posibilidades creadoras propias “[...] es decir, una actitud del indígena frente a las estructuras formales europeas y que fue lo que realmente triunfó creando expresiones nuevas”.<sup>46</sup> Concluirá entonces que lo más adecuado es hablar de primitivismo y arte popular, entendiendo que el primero interpreta el arte como un lenguaje significativo, mientras que la obra se convierte en un objeto útil capaz de expresar ideas y necesidades sociales y religiosas. Es a través de ella que se visibilizan las creencias y se transmiten a las generaciones sucesivas con el peso innegable de la tradición. “El simbolismo es su apoyo, la apariencia un accesorio que se puede transformar trocándola a veces en ornamento que tiende a la abstracción y a la repetición de tipos. La

belleza juega un papel secundario lo mismo que el individuo en su calidad de creador”,<sup>47</sup> asegura Schenone.

Del arte popular, por otra parte, dirá que es aquel que se produce para un público urbano, semi ilustrado, y tendiente a la masificación. Acción artística que arribará, en muchos casos, a la elaboración de productos estandarizados. En este sentido, la lectura de documentos y de textos coloniales, confirma que en este arte no regían criterios estéticos, sino que la valoración de una pieza estaba dada principalmente por su estado de conservación. A la hora de la venta podía valer más el vestido de la imagen que la propia escultura dependiendo de su apariencia actual. Dicha relación extra estética independizaba a lo bello de la realidad y entonces la naturaleza representada adquiría, especialmente en las obras religiosas, un valor trascendental. Éste explicaba *per se* la carencia de un interés dirigido a la obra y la ausencia de placer estético derivado de su contemplación.

En definitiva, para Schenone las formas artísticas llegarían a su consagración, finalmente, por el gusto del público que las condicionaba. Este gusto podía ser luego modificado por la mano del o los artistas locales, creándose una especie de círculo o mecanismo cerrado, y sin interferencias, hasta la llegada del siglo XIX. Ese sería el momento, en que la evolución del arte colonial termina –de manera determinante en los centros urbanos de jerarquía y más lentamente en las regiones apartadas– y estalla una “nueva europeización” favorecida por los avances tecnológicos que además inciden en las comunicaciones.

Lo colonial queda así como abstracto y se convierte en un producto de clases no ilustradas y no pertenecientes a centros urbanos o industriales en los cuales no se diferencia el creador del receptor pues ambos responden a tendencias comunes al grupo [...]. Pero esto no quiere decir que lo producido por artesanos fuera de calidad menor. Su creación era espontánea y libre, exageraban o suprimían si era necesario, voluntariamente, sin prejuicios críticos, pero no por ello se les puede adjudicar carencia de

talento. No en vano la moderna crítica de arte revalorizó los aportes de las expresiones populares espontáneas primitivistas e ingenuas [...].<sup>48</sup>

Lo expuesto por el historiador en algún punto significa una respuesta frente a los debates acerca de la imagen religiosa, sus clasificaciones y valoraciones atadas, como vimos, a cuestiones simbólicas, a intereses económicos o forzadas a entrar en una categorización que no reconoce su agencia. En la trayectoria de Schenone estas cuestiones atraviesan sus investigaciones desde el primer momento; desde la toma de decisión de investigar un lugar, una pieza, una arquitectura, hasta el momento de escribir los resultados de su trabajo.<sup>49</sup> (Fig.6) Los obstáculos, los hallazgos, las frustraciones, las dudas, las ausencias y la falta de bibliografía específica, nos hablan de eso.

Para el investigador no se trata –al menos no en todos los casos– de la desvalorización de esas obras, sino más bien de una valoración errada. De un valor aplicado a algo que responde a reglas que están por fuera de lo artístico y que incluso tienen una severidad mayor que el “arte culto” ya que deben ceñirse a normas más rígidas. La mirada del siglo XX le exigió, de manera anacrónica, al arte colonial, ciertos lineamientos que no le eran propios. Así se lo forzó a adaptarse a cánones que en realidad no eran aplicables y por esto, como era de esperarse, quedó fuera de esos parámetros. Como lo dicta el *ars ancilla ecclesiam*, el arte colonial destinado a lo sagrado, no fue creado para ser original, sino eficaz. Debían –o deben– responder a una necesidad instructiva, didáctica, clara, que debe privilegiarse por encima de otros aspectos.

Sin lugar a duda, en todo esto intervinieron influencias varias, inequívocas. Frente a hábitos europeos aún medievales, el Renacimiento y el Barroco en sus múltiples versiones u orígenes, lo mismo que el Manierismo, el Rococó –en menor medida– y el neoclasicismo, contribuyeron en la construcción de estas imágenes devotas en una América que, en muchos casos, no se despojaba de las reminiscencias de viejos cultos idolátricos. Este complejo panorama

es el que se presenta al abordar un estudio acerca del arte colonial. Comprender el valor y hacerlo visible, significa descubrir aquella fortaleza que lo distingue. No se trata de someterlo o tratar de hacerlo encajar en moldes que no le pertenecen, es necesario entender por qué sus fortalezas permanecieron ocultas, sin dejar de reparar en ello los motivos ligados a la propia colonización, a la descolonización e incluso a las oleadas de esos diferentes movimientos artísticos europeos que no tuvieron, en América, el espacio de asimilación y el contexto de los que gozaron en su lugar de origen.



Fig. 6. En la muestra *Itinerarios de una materialidad*, octubre de 2016, se exhibieron algunas de las fotografías tomadas por Schenone, junto a uno de sus cuadernos de notas y sus fichas. Se expuso así parte de su metodología de trabajo, tendiente a revelar el valor del arte colonial sudamericano.

El nuevo continente debió transitar por diferentes “adaptaciones forzadas”: el impacto de la colonización/cristianización, en el que se introdujeron lenguajes manieristas, platerescos, que fueron reemplazados por el naturalismo barroco para luego recibir la implantación del neoclasicismo como consecuencia de las reformas borbónicas. Acción rebotante en intereses económicos y políticos, y con la particularidad de la adhesión a un pensamiento ilustrado que veía en la secularización una vía necesaria para adaptarse a los nuevos tiempos. Ese “quitarle poder a la iglesia”, fue en parte germen del rechazo y la destrucción de gran parte del patrimonio colonial que tanto lamenta Schenone cuando se refiere al siglo XIX. A todo esto se sumaba el repudio –ya en pleno período independentista– a un arte asociado

al poder español, colonial, cuyas manifestaciones artísticas eran el recuerdo permanente de un pasado que se quería olvidar, y donde Estados Unidos, Inglaterra y Francia, se posicionaban como los grandes modelos a seguir. A ellos había que ligarse culturalmente para así “desprenderse de todo lo que ostentase el sello español que era lo odiado y atrasado”, tal como señala Ramón Gutiérrez.<sup>50</sup>

Además, “lo español”, concretamente el barroco español, no gozaba de la consideración que podía tener este arte en Italia o en Francia; se lo definía por un lado muy atado a las tradiciones del *Cinquecentto* y, por el otro –casi paradójicamente–, muy apegado a las soluciones ornamentales y alejado de los cánones clásicos. Si de allí derivaba todo lo concerniente al arte en el período colonial, éste iba a contar con una calificación algo más desprestigiada, producto de la herencia de la denominada Madre Patria. Por otra parte, la intervención de artistas amerindios en la ejecución de obras pictóricas, escultóricas y arquitectónicas era evaluada bajo la lente eurocéntrica, lo que significaba también, caer en una comparación rígida y pobre, incapaz de tener en cuenta los múltiples matices de una realidad diferente como lo era la americana.

Reconocer el valor intrínseco del arte colonial exigirá, entonces, una eliminación de los prejuicios que rodearon a estas expresiones artísticas desde su concepción. El proceso de desprejuicio sobreviene al valor que hay que develar, revelar y reconocer. Implica, como vimos, un proceso previo de valorización para luego, una vez identificadas las fortalezas, cuestionar y finalmente –con el impulso de una acción liberadora– quitar todos aquellos juicios, opiniones, calificativos y concepciones que fueron “prelaboradas mediante complejos mecanismos de construcción de representaciones sociales con el fin de legitimar la desigualdad”.<sup>51</sup> En palabras de Lucía Alicia Aguerre el desprejuicio significa una doble renuncia: al juicio –o los juicios– determinados, y a la superioridad de quien ha emitido “el juicio que se pone en juicio con el desprejuicio”.<sup>52</sup>

Este proceso no ha sido menor en el campo de la historiografía latinoamericana y continúa siendo una tarea en ejecución. El trabajo encarado por Héctor Schenone desde el primer momento de su carrera académica estuvo dirigida no a crear valor, ni a revalorizar, lo que podría significar adaptar el arte colonial a un molde preestablecido, sino por el contrario, a tratar de revelar el valor que de por sí –y para sí– le pertenecía a este arte, ajustando dicha valoración al por qué y al para qué de la obra sagrada. Eliminando el prejuicio que la hizo peor o mejor, aportando el desprejuicio que la hizo, simplemente, otra.

## Notas

\* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Hacer legible lo visible: el archivo Héctor Schenone* radicado en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura IIAC-UNTREF/código 504 A.

<sup>1</sup> Héctor H. Schenone, “Un pintor del siglo XVIII, Miguel Aucell”, *La Prensa*, 23 de marzo, Buenos Aires, 1941.

<sup>2</sup> Adolfo L. Ribera y Héctor H. Schenone, “Los lienzos corredizos y breve noticia del pintor Miguel Aucell”, *Archivum*, t. II, Cuaderno 2, Buenos Aires, 1944.

<sup>3</sup> Antonio Ponz, *Viage de España. En que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ellas*, t. I, segunda edición, Madrid, Joaquín Ibarra Impresor de Cámara de S.M., 1776.

<sup>4</sup> En el prólogo al tomo I de la segunda edición el autor relata las consecuencias de los “cuatro tomitos” (sic) de la obra escrita por P. Norberto Caimo religioso de la Congregación de S. Gerónimo en Lombardía, titulada *Lettere d’un vago Italiano ad un suo amico*. “Fue grandemente recibida, y mereció no pocas alabanzas entre los de su nación; pero desde luego que salió al público el primer tomo, se dieron por muy sentidos algunos Españoles, que residían en Italia, teniendo la expresada obra por una cruel sátira contra la Nación: y realmente no iban mal fundados, atendiendo á algunos pasages que hay en ella; pero si se contrapesa con otros en alabanza de los Españoles, se hallará, que acaso este Escritor entre los Estrangeros, que han viajado por España, es el que mejor nos trata”. *Ibidem*, p. 23.

<sup>5</sup> Gabriela Siracusano, Gustavo Tudisco, “Héctor Schenone y el Museo Fernández Blanco. La construcción académica de una colección”, *Estudios Curatoriales-UNTREF*, Dossier, año 1, n° 1, 2012: [http://untref.edu.ar/rec/num1\\_dossier\\_1.php](http://untref.edu.ar/rec/num1_dossier_1.php), (acceso: 10/06/2019).

<sup>6</sup> *Idem*. En esta cita los autores refieren concretamente a lo expuesto por Ángel Guido: “La intervención del indio y del mestizo tergiversaron lo únicamente español y nace aquel medievalismo mestizo, suerte de síntesis hegeliana de la ‘tesis’ hispana y la ‘antítesis’ india. Y todo esto, triunfalmente en el siglo XVIII.” Ángel Guido, “Estudio histórico y estético”, *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”* vol. I, Rosario, 2011, p. 144.

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> Héctor H. Schenone y Adolfo Luis Ribera, *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1948.

<sup>9</sup> Guillermo Furlong, “Prólogo”, en Schenone y Ribera, *op. cit.*, p.7.

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>12</sup> *Idem*.

<sup>13</sup> Carla Guillermina García, “Perspectivas sobre arte colonial sudamericano. Las publicaciones del Instituto de Arte Americano (Buenos Aires, 1947-1962)”, *Temas americanistas*, n° 34, 2015, p. 37.

<sup>14</sup> Mario Buschiazzo, *Bibliografía del Arte Colonial Argentino*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1947.

<sup>15</sup> En la publicación citada, la historia de la arquitectura colonial cuenta con 23 páginas, la de la pintura 8, las artes menores tienen 7, y sólo 3 están dedicadas a la escultura.

<sup>16</sup> Mario Buschiazzo, *Bibliografía del Arte... op.cit.*, p. 7.

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> Buschiazzo parte de su biblioteca personal para hacer esta recopilación. Advierte además la dificultad de establecer el límite cronológico, ya que “lo colonial no desaparece luego de 1810” y tampoco puede excluir libros posteriores a la Independencia que traten el tema colonial. Incluye escritos aparecidos hasta el 31 de diciembre de 1946. En cuanto a su sistematización “no tan exacta pero simple” aclara que once incisos tratan lo fundamental, y otros cinco lo accesorio. Las fichas se distribuyen de la siguiente forma: Número de orden, autor, título de la publicación, edición, fecha, cantidad de páginas, formato y, entre corchetes, el número de registro de la biblioteca del autor. En casi todos los casos aparece un breve comentario acerca de la obra. *Idem*.

<sup>19</sup> Mario Buschiazzo, “El Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo”, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, v época, año VII, n° 2, 1962, pp.318-319. Citado en: García, *op. cit.*, p. 27.

<sup>20</sup> García, *op. cit.*, p. 27.

<sup>21</sup> Marta Penhos, “De categorías y otras vías de explicación: una lectura historiográfica de los Anales de Buenos Aires (1948-1971)”, en *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco, Manierismo y transición al Barroco*. Pamplona: Visión Cultural / Universidad de Navarra, 2011, p. 167.

<sup>22</sup> Schenone había sido nombrado, en 1944, Profesor de Dibujo y Pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” y en 1946, Profesor de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Serían los primeros pasos en una amplia y muy destacada labor docente que incluirían el cargo de Profesor Titular por concurso de Plástica IV, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (1969/76); Profesor Titular Interino de Arte Hispanoamericano, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (1971/73); Profesor Titular ad honorem del Seminario de Licenciatura de Arte Hispanoamericano, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (1969/76), entre otros.

<sup>23</sup> Héctor H. Schenone, “Notas sobre el arte Renacentista en Sucre, Bolivia”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso”*, n° 3, Buenos Aires, 1950, p. 77, versión digitalizada descargada en: [http://www.iaa.fadu.uba.ar/?page\\_id=842](http://www.iaa.fadu.uba.ar/?page_id=842), (acceso: 15/8/2019).

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 95-96.

<sup>30</sup> Gabriela Siracusano, *Colores en los Andes. Hacer, Saber y Poder*, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, 2003 [Catálogo]. Ver también Gabriela Siracusano, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires, FCE, 2005.

<sup>31</sup> Walter Benjamin, “Tesis VII”, en: *Tesis de filosofía de la historia*, Madrid, Taurus, 1973 [1940], pp. 4-5.

<sup>32</sup> Héctor H. Schenone, “Pinturas zurbaranescas y esculturas de escuela sevillana en Sucre, Bolivia”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso”*, n° 4, Buenos Aires, 1951, p. 78, versión digitalizada descargada en: [http://www.iaa.fadu.uba.ar/?page\\_id=842](http://www.iaa.fadu.uba.ar/?page_id=842), (acceso: 15/8/2019).

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>34</sup> *Idem.*

<sup>35</sup> Héctor H. Schenone “Pinturas de las Mónicas de Potosí, Bolivia”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso”*, n° 5, Buenos Aires, 1952, pp. 89-90, versión digitalizada descargada en: [http://www.iaa.fadu.uba.ar/?page\\_id=842](http://www.iaa.fadu.uba.ar/?page_id=842), (acceso: 15/8/2019).

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 91-92.

<sup>37</sup> Héctor H. Schenone, “Piezas de platería mexicana en Sucre, Bolivia”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso”*, n° 5, Buenos Aires, 1952, p. 137, versión digitalizada descargada en: [http://www.iaa.fadu.uba.ar/?page\\_id=842](http://www.iaa.fadu.uba.ar/?page_id=842), (acceso: 15/8/2019).

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.138.

<sup>39</sup> Héctor H. Schenone, “Tallistas portugueses en el Río de la Plata”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso”*, n° 8, Buenos Aires, 1955, p.65, versión digitalizada descargada en: [http://www.iaa.fadu.uba.ar/?page\\_id=842](http://www.iaa.fadu.uba.ar/?page_id=842), (acceso: 15/8/2019).

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.74.

<sup>41</sup> Héctor H. Schenone, “El plateresco en el Perú: la Iglesia de San Pedro de Andahuaylas”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso”*, n° 15, Buenos Aires, 1962, p. 41, versión digitalizada descargada en: [http://www.iaa.fadu.uba.ar/?page\\_id=842](http://www.iaa.fadu.uba.ar/?page_id=842), (acceso: 15/8/2019).

<sup>42</sup> En la muestra *Itinerarios de una materialidad*, realizada en octubre de 2016 por el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura IIAC-UNTREF, en MUNTREF, y curada por Gabriela Siracusano y por Juan Ricardo Rey Márquez, se exhibieron algunas de las fotografías tomadas de este viaje, junto a uno de sus cuadernos de notas. Con una serie de obras pertenecientes a la colección de Schenone y a partir de la metodología por él desarrollada, en la exposición se plantearon tres itinerarios: “Hacer legible lo visible”, en relación a la escritura de la historia de los objetos; “Hacer visible lo invisible”, evidenciando las huellas del proceso creativo en la materialidad artística desde la interdisciplina, y finalmente “Hacer visible lo visible”, donde se buscó poner en valor las obras a través de su intervención.

<sup>43</sup> Héctor H. Schenone, “El plateresco en el Perú... *op. cit.*”, p. 51.

<sup>44</sup> Dr. José Mariluz Urquijo, “Discurso de recepción por el académico de número, Dr. José M. Mariluz Irquijo”, en la Incorporación del Académico de Número, Profesor Héctor Schenone, Sesión pública n° 1022, 10 de octubre de 1978, en: *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, vol. 1, 1982, p. 251.

<sup>45</sup> Héctor H. Schenone, “Reflexiones sobre la imaginaria popular del Norte Argentino”, en la Incorporación del Académico de Número, Profesor Héctor Schenone, Sesión pública n° 1022, 10 de octubre de 1978, en: *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, vol. 1, 1982, p. 257.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 257-258.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.258.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.266.

<sup>49</sup> Los relevamientos realizados por Schenone, sus fichas eruditas, sus cuadernos con escritos y dibujos y sus fotografías significan un corpus documental invaluable que se encuentra a resguardo en las instalaciones del Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura (IIAC-UNTREF).

---

<sup>50</sup> Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales (coords.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, Siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 18.

<sup>51</sup> Lucía Alicia Aguerre, *Desprejuicio*, Proyecto: diccionario del pensamiento alternativo II, UBA – CONICET, en: <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=358>, (acceso:17/6/2019).

<sup>52</sup> *Idem*.

### **¿Cómo citar correctamente el presente artículo?**

Puebla, Claudia; “Valoración y desprejuicio del arte colonial. Un acercamiento a la mirada de Héctor Schenone”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N°16 | Primer semestre 2020, pp.204-218.

Fecha de recepción: 1 de marzo de 2020  
Fecha de aceptación: 4 de abril de 2020