

Alejo Lo Russo

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires,
Argentina

gabrielalejo@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0001-9736-2435>

Historiografía del arte, museo y nación: la tradición italiana en el discurso de Eduardo Schiaffino

Resumen:

El artículo analiza el lugar que ocupa la tradición artística italiana en el pensamiento historiográfico, museológico y nacional de Eduardo Schiaffino, primer director del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. A partir del examen de discursos institucionales, escritos críticos y proyectos pedagógicos, se indaga su concepción del museo como instrumento fundamental para la educación del gusto y la formación artística, así como dispositivo de legitimación cultural. El trabajo sostiene que su visión de la historia del arte se estructuró sobre una noción de continuidad histórica, en la que los artistas modernos se integran en una cadena de tradiciones europeas, otorgando al Renacimiento italiano un lugar privilegiado como modelo explicativo del desarrollo artístico. Asimismo, se estudia la función de dicha tradición como referencia historiográfica, pedagógica y simbólica en la construcción de un relato sobre el progreso del arte nacional argentino. En este marco, se vinculan las ideas de Schiaffino con debates decimonónicos sobre canon, progreso, latinidad y nación, proponiendo entender su apelación al pasado italiano como una tradición electiva orientada a proyectar un horizonte cultural para la Argentina moderna.

Palabras clave: historiografía del arte, museos, tradición, Italia, nación

Abstract:

The article examines the place occupied by the Italian artistic tradition in the historiographic, museological, and national thought of Eduardo Schiaffino, the founding director of the National Museum of Fine Arts in Buenos Aires. Through an analysis of institutional speeches, critical writings, and pedagogical projects, it explores his conception of the museum as a fundamental instrument for the education of taste and artistic training, as well as a device for cultural legitimation. The study argues that Schiaffino's view of art history was structured around a notion of historical continuity, in which modern artists are integrated into a chain of European traditions, granting the Italian Renaissance a privileged position as an explanatory model for artistic development. It further examines the function of this tradition as a historiographic, pedagogical, and symbolic reference in the construction of a narrative of progress for Argentine national art. Within this framework, Schiaffino's ideas are linked to nineteenth-century debates on canon, progress, Latinity, and nation, proposing that his appeal to the Italian past may be understood as an elective tradition aimed at projecting a cultural horizon for modern Argentina.

Key words: art historiography, museums, tradition, Italy, nation

Historiografía del arte, museo y nación: la tradición italiana en el discurso de Eduardo Schiaffino

Alejo Lo Russo

El discurso de inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires leído por su flamante director, Eduardo Schiaffino,¹ el 25 de diciembre de 1896, se dirigía a “los amigos de la civilización argentina” y definía la función social de la naciente institución: marcar “los nuevos rumbos de la mente argentina” (**Fig. 1**).² Estos “nuevos rumbos” ya los había augurado trece años antes en *Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento* al referirse a la educación social del gusto, para lo cual consideraba fundamental “la difusión de las obras de arte, tanto en las ventas públicas, como en los museos, galerías particulares y casas de familia”.³ Sin embargo, el tema que ocupó mayor espacio en el discurso inaugural fue la función del museo en la formación del artista. En este sentido, sostenía que el contacto con las obras —tanto contemporáneas como pretéritas— resultaba “fundamentalmente necesario para la difusión de los medios técnicos de expresión”,⁴ ya que “no basta el lapso de una vida humana, aunque la alumbre el fulgor del genio, para recorrer el entero cielo del progreso artístico que se traduce en el perfeccionamiento sucesivo”.⁵ Al ejemplificar la benéfica influencia de la atención a las obras, Schiaffino recurría al ejemplo de Rafael Sanzio (1483-1520), de quien señalaba que:

[...] tuvo la dicha de venir al mundo en pos de los deliciosos primitivos y la ventaja inapreciable de estudiar los primeros fragmentos de la estatuaría griega recién exhumada, experimenta la necesidad de penetrar furtivamente en la Capilla Sixtina para salir de ahí iluminado y fortalecido por el genio bullente de Miguel Ángel.⁶

El director delineaba así a los destinatarios de la institución —la sociedad en general, cuya facultad del gusto debía ser desarrollada y los artistas en formación, que debían adquirir los “medios técnicos de expresión”— y afirmaba que para ambos el museo pondría a disposición el arte de diversas épocas y orígenes.

En relación con estos planteos, Schiaffino delineó una concepción historiográfica y museológica fundada en la continuidad entre la tradición europea y el desarrollo del arte argentino, con especial énfasis en el componente italiano. Esta operación supuso no sólo una valoración estética de la tradición italiana de la Modernidad temprana, sino también la formulación de un modelo cultural y pedagógico destinado a legitimar institucionalmente un horizonte nacional para las artes en la Argentina. Desde esta perspectiva, el Museo Nacional de Bellas Artes aparece en su discurso como un dispositivo capaz de articular pasado y presente, canon europeo y producción local, en función de un proyecto de modernización cultural atravesado por las nociones de progreso, latinidad y tradición.

Con el fin de analizar el papel que Schiaffino atribuyó al arte italiano del pasado en su historiografía y en el discurso del Museo durante su gestión, resulta fundamental examinar sus concepciones sobre el arte europeo de los siglos XV al XVIII —y, en particular, sobre el italiano—, así como los postulados estéticos e históricos que sustentaron dichas ideas.

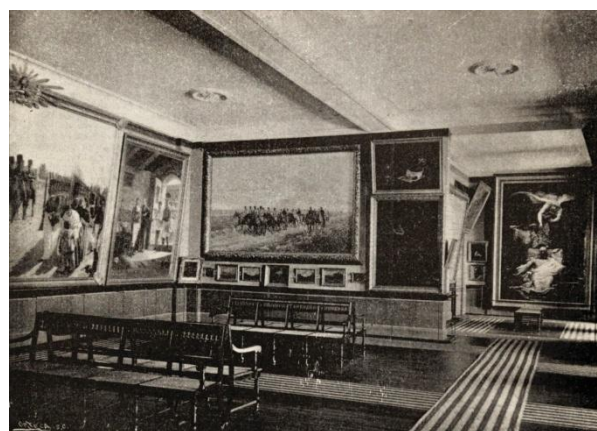


Fig. 1. Salas I y II de la exposición inaugural del Museo Nacional de Bellas Artes. Fotografía publicada en *La Ilustración Sud-Americana*, n.º 98, p. 32, 16 de enero de 1897.

Temporalidades encontradas en los textos de Schiaffino

Schiaffino recurrió frecuentemente al arte europeo del pasado para caracterizar a sus colegas contemporáneos. En 1887 el joven pintor becario en Europa, sabiendo que Aristóbulo Del Valle estaba interesado por *Tentación de San Antonio* de Domenico Morelli (1826-1901) le manifestaba en una carta: “deseo vivamente que ud la obtenga, tanto por la obra en sí, cuanto porque Morelli es el resto ilustre de las antiguas glorias artísticas de Italia”.⁷ Siguiendo esta misma lógica, Jean Meissonier (1815-1891) era interpretado en 1900 por Schiaffino como “el glorioso continuador de Ter Borch y de Pieter de Hoch”;⁸ Jean Veber (1864-1928) tenía “antepasados ilustres en la historia del arte como por ejemplo Peter Brueghel el viejo, que supo inmortalizar con genial travesura la vida campechana, jovialmente bonachona del rústico Flandes del siglo XVI”;⁹ Joseph Granié (1861-1915) descendía “en línea directa de los miniaturistas que iluminan pacientemente los misales del Medio-Evo”¹⁰ y sus retratos pertenecían “por la nobleza de la intención y el arte adquirido, a la gran tradición de Leonardo”,¹¹ en tanto que en 1909 Giacomo Favretto (1849-1887) era equiparado a “un colorista veneciano de la gran época” y un “continuador de Longhi”.¹²

En 1912, ya instalado como cónsul en Dresde, Schiaffino dedicaba un artículo a Ignacio Zuloaga (1870-1945) en *La Nación*. El texto a modo de panegírico al pintor español, considerado “continuador de Velázquez, del Greco y de Goya”, sirvió a Schiaffino para explicitar con claridad su postura en relación con la idea de encadenamiento en la historia del arte:

[...] como los grandes maestros de todas las épocas, no se ha generado a sí mismo, no ha incurrido en la ingenuidad de creer que es preciso no parecerse a nadie y de que haya que romper con todas las tradiciones; lo mismo que el estilo de una época ya está contenido en la anterior y contiene los gérmenes del estilo siguiente, lo que hace a los artistas eslabones de una larga cadena que nunca se rompe.¹³

En cuanto a las relaciones temporales articuladas en términos de comparaciones de aspectos puntuales, diversos artistas contemporáneos fueron cotejados en sus

escritos con sus colegas europeos anteriores al siglo XIX. Así, en 1885 Schiaffino exaltaba el talento del pintor francés Jules Bastien-Lepage (1848-1884) para plasmar la emoción en sus obras, tal como en el pasado lo habían hecho Giotto (c.1267-1337), Antonis Mor (1517-1577) o Anton Van Dick (1599-1641).¹⁴

También recurriendo a analogías históricas, en 1890 Auguste Rodin (1840-1917) era un “doloroso, hermano gemelo de Buonarroti, que como este suele llorar en sus obras, más incisivo aún que el gran florentino”¹⁵ y en 1893 la obra *Cabeza de vieja* de Theodule Ribot le evocaba “el gran recuerdo de Ribera y cierta tendencia del espíritu de Goya”,¹⁶ considerando a su autor “el pintor contemporáneo más atrayente, sugestivo e interesante, de cuantos, vueltos hacia el pasado, resucitaron algunas de sus prácticas de arte”.¹⁷ En este mismo sentido, en 1900 Eliseo Meifrén (1859-1940) era considerado:

[...] un decorador en el sentido de la palabra —en el sentido inmortalizado por Rubens o por Besnard— es el chantre de la vida exterior, así como Velázquez en el pasado y Whistler en el presente lo son insuperablemente de la vida interior. Ambas tendencias y facultades abarcan el ciclo entero de la pintura.¹⁸

“El ciclo entero de la pintura”, como noción que abarca “todas” las temporalidades, implicaba en esta reflexión dos posibilidades en la expresión pictórica. En este esquema Schiaffino ubicaba a Meifrén del lado de un artista barroco, Pieter Paul Rubens (1577-1640) y de un contemporáneo, Paul-Albert Besnard (1849-1934), uno de los fundadores del disidente Salón del Campo de Marte.¹⁹ Para aludir a la tendencia expresiva opuesta eran elegidos Diego Velázquez (1599-1660) y James Whistler (1834-1903).

Así, el arte europeo anterior al siglo XIX funcionaba en el discurso de Schiaffino para establecer esquemas ordenadores del presente. Las correspondencias entre pasado y presente podían implicar, además de posicionamientos estéticos, aspectos procedimentales. En 1910, refiriéndose a la enorme demanda de retratos de la que había gozado en Buenos Aires el pintor Carlos Enrique Pellegrini (1800-1875), Schiaffino comparaba su método de trabajo con el de *Tintoretto* (1518-1594):

[...] pintor titulado del Senado de Venecia, debiendo retratar a tanto senador sentado, en actitud análoga y vestido de púrpura con vueltas de armiño, hacía los cuerpos de antemano y dejaba en blanco las cabezas hasta el día de la sesión con el destinatario del retrato.²⁰

Esta recurrencia al arte europeo del Renacimiento y del Barroco con fines exegéticos también era aplicable respecto a sí mismo. Al trazar un parangón con Leonardo da Vinci (1452-1519), puso de relieve sus afinidades en cuanto a los medios de expresión empleados por el célebre pintor. En 1902 Virgilio Vangioni observaba en un artículo en la prensa que ya no quedaban influencias italianas en la obra de Schiaffino, a lo que éste respondía en una carta:

[...] creo que ud. desconoce alguna faz importante del genio italiano y quizás la mejor de mi condición cuando dice que ya no advierte en mi aquella influencia; dejando aparte toda analogía de talento con semejante genio y haciendo referencia única y exclusivamente a la índole moral del hombre, me siento identificado de inclinaciones y afinidad de medios de expresión, (de “factura”) con cierto florentino más que ilustre, que ud. no negará que sea italiano, el divino Leonardo [...] Leonardo es una de mis mayores admiraciones y uno de los autores que me son más familiares.²¹

Las relaciones con el pasado llegaron a tomar la forma de exigencia para Schiaffino. En la biografía de José Aguyari (1840-1885) de 1910 en *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, al referirse a la decadencia del arte veneciano en el siglo XIX señalaba: “Los modernos pintores venecianos habían roto con la tradición, vagaban por los senderos del arte, divorciados de la forma [...]”.²² Algo similar plantearía en relación con los artistas alemanes contemporáneos cuyas obras vio en 1912 en una exposición en Dresde y a los que acusaba de imitar las “extravagancias” de los impresionistas franceses: “resulta evidente que la inmensa mayoría vive con los ojos puestos en los cenáculos de Francia, divorciados en absoluto de los viejos maestros alemanes, cuya gloriosa estirpe culminó en Colonia, Frankfort y Nurenberg”.²³

El sostenimiento de una historia del arte basada en las continuidades implicaba

también la advertencia sobre las eventuales relaciones perniciosas que un artista podría establecer con el pasado. En el manuscrito sin fecha titulado *De la imaginación en el arte. Reflexiones a propósito de la pintura de historia* Schiaffino esbozaba una visión crítica a cierta etapa del Renacimiento que “creyó proceder como los artistas griegos con sólo tomarles el guardarropa de sus dioses”,²⁴ y del mismo modo cuestionaba a los artistas modernos que “en vez de inspirarse en la naturaleza que tenían en torno, creyeron igualar, por ejemplo al Veronese, vistiendo a sus personajes con las modas corrientes en el siglo XVI”.²⁵ Esta crítica era también planteada en 1898 al diferenciar en la prensa al español Mariano Fortuny (1838-1874) de Meissonier. Si este último era para Schiaffino “un impecable de la pintura de género”²⁶ que “había salvado incólume la gloriosa tradición holandesa”²⁷ y en sus obras los personajes “viven realmente una existencia individual”;²⁸ el pintor español representaba en sus obras al hombre que “existe aún dentro de los trajes fastuosos, pero ha perdido su individualidad”,²⁹ en tanto que “Sus imitadores siguen perdiendo terreno, el hombre desaparece, queda reducido al vestido”.³⁰ En estas observaciones Schiaffino rechazaba enfáticamente aquella relación con el pasado, basada en la copia superficial.

Se reconoce así en el discurso de Schiaffino la idea del enlazamiento entre el artista contemporáneo y la tradición europea como un rasgo positivo. Sin embargo, esas nociones de continuidad van acompañadas en sus escritos de una advertencia respecto al vicio de la emulación banal de ese pasado, actitud incompatible con su noción de artista moderno.

Consideraciones sobre la tradición italiana entre las europeas del pasado

En enero de 1903, mediante una resolución del Ministro de Instrucción Pública Juan Ramón Fernández (1857-1911), relativa a la reforma de los programas de las asignaturas de las escuelas de nivel medio, se convocó para formularlos a “las personas que más han descollado en la enseñanza secundaria o en estudios particulares”.³¹ El documento oficial designaba para la elaboración del programa correspondiente a Historia del Arte a Eduardo Schiaffino, quien en respuesta redactó dos opciones de programas, aunque sugiriendo las

ventajas de uno de ellos por sobre el otro.³² La primera propuesta consistía en un extenso recorrido de veintitrés unidades que se iniciaba con “Los orígenes del arte” —egipcio, caldeo-asirio, fenicio y persa— y “Las artes en el extremo oriente” —China y Japón—. Luego se sucedían las unidades relativas al arte griego, etrusco, romano, cristiano primitivo, merovingio, carolingio, bizantino, “las artes del islam”; el románico; el gótico en Francia, Italia, Flandes, Alemania, Inglaterra y España; el Renacimiento en Italia, Francia, Flandes, Alemania y España; el arte holandés de los siglos XVI y XVII; el español, flamenco, italiano, francés del siglo XVII; el francés, alemán e italiano del siglo XVIII; “La pintura inglesa del siglo XVIII”; “Las artes bajo la Revolución y el Imperio”; “La escuela de 1830” y “El prerrafaelismo en Inglaterra”. La unidad veintitrés abarcaba el arte contemporáneo en Francia, Inglaterra, Alemania, Austria, Bélgica, Dinamarca, España, Estados Unidos, Holanda, Italia, Noruega y Suiza. En la carta que incluía este programa de “Historia general del arte”, Schiaffino reconocía las dificultades del dictado de los contenidos en los colegios nacionales dadas las limitaciones de tiempo y disponibilidad de imágenes. Asimismo, la misiva explicitaba al ministro el objetivo de un curso de esta naturaleza: “comprender cómo germina y se desarrolla la planta ‘arte’ en la humanidad” y agregaba a continuación que “no conviene distraer la atención hacia todos los rumbos sino concentrarla en un caso único y bien elegido”. Estos argumentos llevaban a Schiaffino a proponer como alternativa un segundo programa que “en el espacio de cinco siglos, desde el XIII, abarca la formación, el apogeo y declinación del arte italiano del Renacimiento” y concluía con la conveniencia de esta opción en que a los estudiantes argentinos “ninguna otra manifestación estética podrá serle más comprensiva que aquella que consiguió injertar en el laurel griego la flor de la expresión moral, que es en definitiva la conquista del mundo moderno sobre el antiguo” (Fig. 2).

De modo que, con el objetivo de explicar cómo era el desarrollo de la “planta ‘arte’” a jóvenes estudiantes el caso “único y bien elegido” era el “arte italiano del Renacimiento”. Esta segunda propuesta de curso, titulado por Schiaffino “Historia del arte italiano desde su formulación en el siglo XIII hasta el fin del

siglo XVII”, resulta esclarecedora respecto a sus nociones sobre el arte en función de la organización de los contenidos, las categorías a las que recurre y la bibliografía que selecciona. El recorrido cronológico del curso aborda en las primeras tres unidades los “Elementos constitutivos del primer Renacimiento”, el encuentro entre “El arte bizantino y el arte antiguo”, “La influencia de Dante y Petrarca”, “los escultores de la Escuela de Pisa” y la pintura de “Florencia y Siena - Cimabue, Giotto, Duccio di Buoninsegna”. A continuación, se desarrolla en tres unidades el arte del siglo XV en la Toscana según las técnicas: arquitectura, pintura y escultura. La unidad siete diverge hacia la pintura de la “La escuela Lombarda” y la ocho retorna a Florencia para tratar “El estilo de transición”. En la unidad nueve el tema es la arquitectura “a fin del siglo XV y comienzos del XVI”, período que también aborda las dos siguientes, pero en el campo de la escultura. En las unidades doce a la dieciocho, el programa se centra en características regionales de la pintura de la segunda mitad del siglo XV: “La escuela Romana y la escuela Napolitana”, “La Escuela Veneciana”, “La Escuela de Padua”, “La Escuela Milanese”, “La Escuela de Ferrara”, “La Escuela Toscano-Umbriana”, “La Escuela de Umbria”. El texto de la unidad diecinueve sugiere la idea de un nuevo período: “El fin del renacimiento - influencia de la antigüedad sobre el estilo”. Las siguientes nueve unidades incluyen la pintura y escultura del siglo XVI en diversas regiones de la península. Finalmente, desde la unidad veintinueve a la treinta y uno, el tema es el arte del siglo XVII, que se inicia con la arquitectura de “estilo barroco”, y continúa con casos de escultura y pintura.



Fig. 2. Eduardo Schiaffino en el Museo Nacional de Bellas Artes (sede calle Florida). Museo Nacional de Bellas Artes, Documentación y Registro, Fondo Eduardo Schiaffino.

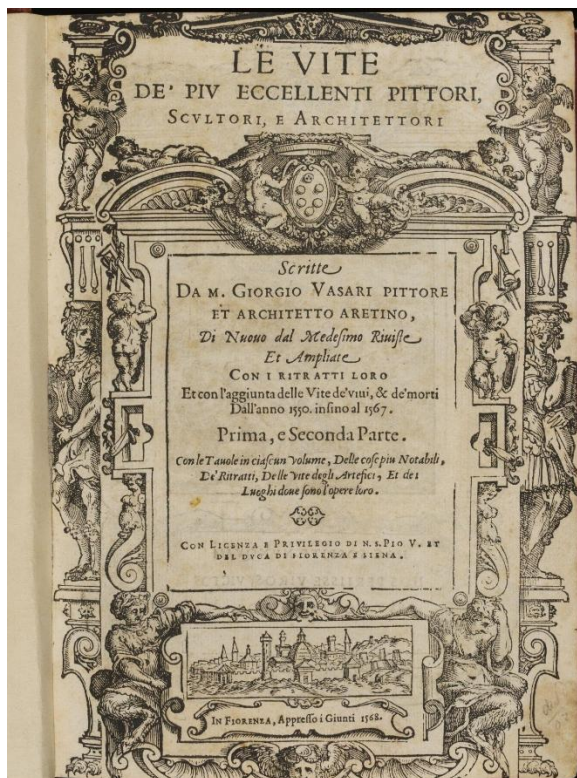


Fig. 3. Giorgio Vasari, *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Florencia. Primera edición en 1550.

Respecto de la organización de los temas, Schiaffino recurrió alternativamente al criterio de los lenguajes artísticos —pintura, escultura o arquitectura— o al de “escuelas regionales”. En cada una de estas unidades se consignó, a continuación del señalamiento geográfico o técnico, los nombres de los artistas a abordar. Se observa aquí un solapamiento de una historia del arte vasariana basada en artistas-individuos, con un planteo regional. La selección bibliográfica que acompañaba al programa era esclarecedora al respecto. El primer libro en la lista es *Vidas...* de Vasari, seguido de otros del siglo XIX sobre la generalidad del tema: *Storia della Pittura in Italia* de Giovanni Battista Cavalcaselle y Joseph Crow, *Storia dell'arte italiana* de Adolfo Venturi, *La peinture italienne* de Georges Lafenestre. En estos tres últimos libros del siglo XIX los temas eran abordados en función de criterios geográficos,³³ siguiendo el camino propuesto inicialmente por Luigi Lanzi en su *Storia pittorica della Italia*. El libro de Luigi Lanzi *Storia pittorica della Italia* de 1792 marcó un punto de inflexión en la historiografía del arte italiana al ser el primero en desligarse del tradicional esquema basado en las biografías y adoptar el criterio histórico-geográfico. Lanzi se propuso evitar una historia del arte

tendiente a una confusión de nombres y se propuso identificar los aspectos distintivos de cada región en cada época (**Fig. 3**).³⁴

El listado bibliográfico incluía además libros de autores por los que Schiaffino sentía afinidad teórica: *Philosophie de l'Art* de Hippolyte Taine;³⁵ *Giotto y sus obras en Padua*³⁶ y *Las siete lámparas de Venecia*³⁷ de John Ruskin y *De l'Art Chrétien* de Alexis François Rio.³⁸

El proyecto de programa de historia del arte italiano, tanto en la organización de sus unidades como en la selección bibliográfica, da cuenta de la afinidad de la perspectiva de Schiaffino sobre el tema con autores relevantes en el panorama historiográfico contemporáneo. Autores como Crowe, Cavalcaselle, Venturi o Lafenestre, ofrecían eruditos desarrollos sobre artistas y obras, así como numerosas reproducciones de imágenes, en tanto que Taine, Ruskin o Rio aportaban una base teórica.

Así, Schiaffino daba cuenta de un planteo historiográfico del arte italiano anterior al siglo XIX en tres períodos: un “primer Renacimiento” entre los siglos XIII y XV; un segundo momento o “El fin del renacimiento”, que implicaba la “influencia de la antigüedad sobre el estilo”; y en tercer lugar el siglo XVII, en el que introducía la categoría de “barroco”. Este esquema histórico difería de aquel volcado en la prensa en los años anteriores. Los juicios valorativos respecto a temas como el convencionalismo iniciado con Rafael —afín a los ideales de Ruskin— no parecieron gravitar en la redacción del programa. Esta discrepancia podría relacionarse con las diferencias de escena en las que presentó sus definiciones históricas del arte italiano. En la prensa recurrió a los argumentos que le ofrecían autores como Ruskin para condenar el período post-rafaelesco del Renacimiento. Esta diatriba contra el convencionalismo desde una autopercebida posición de propagandista del arte moderno definía su perfil como crítico y artista.³⁹

En contraste, en el proyecto de curso para las escuelas medias esta operación de construcción de su imagen pública se desvanecía, constituyéndose en su lugar el fin primordialmente educativo, también central en su idea de museo. Se podría interpretar así que un público amplio —los estudiantes en el primer caso y la sociedad en general en el

segundo— era entendido por Schiaffino como receptor de propuestas institucionales que le permitirían el acceso al pasado, para luego eventualmente poder desarrollar una perspectiva crítica.

Hacia los años en que Schiaffino establecía al arte italiano como tema exclusivo de la historia del arte en la enseñanza media, el crítico y profesor Alejandro Ghigliani⁴⁰ traducía, ampliaba y publicaba en Buenos Aires la *Historia del arte y la ornamentación*, de Edmond Guillaume.⁴¹ El libro era considerado por una reseña en la revista *Athinae* como un gran aporte para la enseñanza ya que respondía a “una necesidad urgente, puesto que aún no se tenía un texto adecuado al instituto, y su aparición en vísperas de exámenes, facilitará el repaso general que se está dando de la materia”.⁴² El texto recorría en doce capítulos desde los “Orígenes del arte” —en la que refería a los “salvajes”— y culminaba en “Renacimiento. Tiempos modernos”. Este último capítulo de marcado tenor ítalo-céntrico desplegaba un panorama del Renacimiento italiano y su influencia en otras regiones.⁴³

Después de este esbozo rápido del Renacimiento italiano en su aparición, en su florecimiento, y en su decadencia, nos queda por examinar cómo y en qué épocas este estilo se difundió por Europa para reemplazar al ojival [...] El Renacimiento penetra desde luego en Francia, después en Inglaterra, más tarde en Alemania.⁴⁴

Ghigliani ingresó en 1908 como profesor a cargo de la cátedra de Historia del Arte de la Academia Nacional de Bellas Artes en reemplazo de Alejandro Zuberbühler cuando asumió la dirección de la institución Pío Collivadino.⁴⁵ Dos años después la Academia publicaba *Reglamentos y programas generales*, que incluía los contenidos de dos cursos de Historia del Arte. El primero abarcaba desde la Prehistoria al fin de la Antigüedad. Respecto al segundo curso, de las doce unidades del programa que se iniciaba con el arte paleocristiano, seis se ocupaban del arte italiano desde los “precursores” en el siglo XIV al siglo XVII, en tanto que el arte francés, alemán y flamenco del Renacimiento se desarrollaba en una.

La propuesta de un curso de historia del arte centrado en el caso italiano, el contemporáneo

libro editado por Ghigliani para su uso en la Academia, así como los programas de Historia del Arte de esta institución nacional, se podrían relacionar con los planteos historiográficos del siglo XIX basados en la dinámica de centros y periferias.⁴⁶ Como observó Peter Burke, el siglo XIX alimentó la consolidación del mito del Renacimiento italiano. El historiador del arte inglés señala el “error” que cometió Burckhardt al creer a los intelectuales italianos de los siglos XIV y XV que habían formulado un mito sobre su propia época basado en una imagen distorsionada del pasado y una apelación a la idea del eterno retorno. Según Burke, Burckhardt se aproximaba a este pasado italiano a modo de “una huida de una Suiza que consideraba sombría y remilgada”.⁴⁷ En relación con esto Gombrich señaló que la obra de Burckhardt fue capital para establecer en el siglo XIX la idea del Renacimiento como señal de la Edad Moderna, en la cual los italianos eran los primogénitos.⁴⁸

De modo que, si bien en el discurso de Schiaffino Italia era en materia artística parte del pasado, en ese pasado ocupaba un lugar de privilegio y podía ofrecer lecciones al presente. En 1910 *La evolución del gusto...* presentaba a Ignacio Manzoni como un pintor de sólida formación que malgastaba su aprendizaje en un medio que no podía aún reconocerlo y apreciarlo. La aridez del ambiente artístico porteño contrastaba en el relato de Schiaffino con el italiano contemporáneo, al que Manzoni regresaba ocasionalmente:

De tiempo en tiempo, el viejo Manzoni se embarcaba para Italia, iba seguramente a refrescar su espíritu, a contemplar el corazón en las piadosas salas de los museos, frente a las obras de su predilección, que rememoraban perennemente el fulgor apacible de las cosas geniales.⁴⁹

Subyace aquí la posibilidad de la vuelta al pasado, a la contemplación de las obras de los museos para “refrescar el espíritu”, a la posibilidad de desentrañar aquello que “rememoran perennemente.” Como se evidencia en diversos escritos, Schiaffino concebía al artista y a su obra como parte de una cadena constituida por sucesivas tradiciones, y en este sentido, la italiana ocupaba ese sitio de decana de entre las que se gestaron en el Renacimiento. En 1926 publicaba en *La Nación* y en *Los amigos de la*

ciudad una serie de artículos sobre urbanismo en Buenos Aires, que serían la base del libro *La urbanización de Buenos Aires*, editado al año siguiente. Un apartado del texto para *Los amigos de la ciudad* aludía a la idea del retorno al pasado italiano en razón de lo que éste tenía para enseñar. El texto sugería:

[...] acordar modestas “bolsas de viaje” a nuestros jóvenes arquitectos para que recorran a pie los burgos de Italia, y galvanicen su fantasía ante estos milagros de arquitectura civil y religiosa que realizó el Renacimiento, cuando reinaba en los espíritus la libertad absoluta del gusto artístico.⁵⁰

A continuación, argumentaba la razón de tal elogio: “Esa lengua tan rica que hablaron los renacentistas fue la del arte integral. Aquellos hombres eran simultáneamente arquitectos, escultores y pintores”.⁵¹ El contexto del arte de vanguardia en el que escribía estas líneas era en sus palabras la contraposición decadente de esa imagen:

Mientras que la desintegración del arte nos trajo el artista individual, cada vez más reducido en número y calidad, nuncio de la decadencia [...] el cubismo, el dadaísmo y el futurismo, lo que probablemente algún historiador de mañana llamará sencillamente: ausentismo.⁵²

Ante este estado de cosas, el artículo proponía volver la mirada al pasado para advertir lo que éste podía ofrecer para superar el estado de “decadencia” del arte contemporáneo: “Habrá que volver a la gran lección del Renacimiento, la enseñanza integral y simultánea de las artes”.⁵³

En coincidencia con posturas modernas vigentes en el siglo XIX, Schiaffino fue un férreo crítico del academicismo, entendido como el ámbito del convencionalismo artístico. Sin embargo, su embiste a los métodos académicos no fue radical, ya que sostuvo siempre la idea del efecto beneficioso del contacto con el arte de la consagrada tradición europea. En relación con esto, el discurso inaugural del Museo era elocuente al considerar que el contacto con las obras del pasado era fundamental para el desarrollo de “los medios técnicos de expresión”. De modo que el Museo cumpliría su función social como educador del gusto, y las obras del pasado en sus salas contribuirían a la formación artística nacional. Asimismo, el arte de la tradición

italiana ocuparía un lugar privilegiado como caso a estudiar para comprender el desarrollo de lo que dio en llamar la “planta arte”.

Correlatos Museo - Historia del Arte. El destino de la Argentina latina

El discurso inaugural del Museo permite una aproximación a los fundamentos historiográficos de Schiaffino. Así, Giotto era aquel pintor que en el siglo XIV atravesaba “la selva del arte impenetrada y oscura”, en tanto que Rafael “tuvo la ventaja inapreciable de estudiar los primeros fragmentos de la estatuaria griega recién exhumada”.⁵⁴ Respecto a Miguel Ángel, el flamante director señalaba su “genio bullente” ostentado en las pinturas de la Capilla Sixtina.⁵⁵ Estas líneas replicaban así un canon de la historia del arte occidental que delineaba una cumbre en el arte clásico griego, una “oscura” decadencia medieval y un resurgir que desde el siglo XIV permitió la asimilación de la lección griega, para alcanzar una nueva cima en el XVI italiano.

Estudios recientes han abordado los modos en que esta tradición canónica fue construida en base a selecciones y exclusiones, y han analizado los modos en que se institucionalizó en las academias y los museos desde el siglo XVIII.⁵⁶ En relación con esto Carmen Gracia ha definido al canon en la historia del arte como un “patrón de valores y preconcepciones subyacentes” en las narrativas sobre el arte, que dependen de tradiciones intelectuales y marcos ideológicos determinados. Según la autora, las normas sobre el gusto que manifestó inicialmente el canon occidental se basaron en las nociones de la tradición clásica.⁵⁷

Estas narrativas articuladas mediante cumbres y decadencias se sustentan en criterios miméticos del arte y apelan a la noción de progreso, consolidada en el plano europeo entre los siglos XV y XIX. Según Hasan el origen moderno de la idea de progreso en la historia del arte está relacionado con el clima de competencia política entre los estados italianos del Renacimiento, en tanto que se tendía a asociar la gloria de los artistas con la de sus regiones de origen, potenciando así el orgullo cívico. Estas consideraciones habrían derivado hacia el siglo XIX en la instauración de una literatura laudatoria que en muchos casos

surgió a demanda de gobernantes que instaron a los autores a exaltar los progresos de sus conciudadanos artistas. En el caso de las unidades políticas nuevas esta literatura laudatoria tuvo como objetivo principal la legitimación del Estado mediante la exaltación de lo que se consideraba como antecedentes artísticos de la nación. En este sentido, el arte era asociado simbólicamente con la idea del progreso de las sociedades a lo largo de la historia.⁵⁸ Estos planteos resultan significativos para reflexionar sobre los modos en que la historiografía del arte elaborada por Schiaffino en clave laudatoria hacia sus colegas contemporáneos asoció el progreso artístico con el del país. En *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* Schiaffino planteaba claramente estas ideas:

Un pueblo nuevo, pobre y subyugado como el que habitaba en la ciudad de Buenos Aires en las postrimerías de la dominación española, infinitamente lejos del mundo civilizado, sin tradiciones ni ejemplos de cultura, del que solamente un grupo tenía contacto con las ideas a través de los libros extranjeros y las gacetas retardadas, hubiera necesitado desde la infancia más que otro alguno, quien se ocupara solícito de despertar su cerebro virgen y de abrir sus ojos soñolientos a la belleza ambiente [...] Durante el primer cuarto del siglo, casi no hay rastros de arte en Buenos Aires.⁵⁹

Luego de ocuparse de los primeros años del siglo XIX y del período rosista —al que denominaba “la noche más negra del pasado argentino”—⁶⁰ el esbozo histórico de Schiaffino en *La Nación* continuaba describiendo el aporte de los artistas extranjeros y su “influencia en el despertamiento del gusto artístico”.⁶¹ Respecto a los artistas argentinos, los proyectos de formación en Europa de algunos de “los precursores”, como Prilidiano Pueyrredón, Enrique Sheridan, Mariano Agrelo o Claudio Lastra, eran comparados con “el viaje de Jasón a la conquista del vellocino de oro”,⁶² en tanto que el clima de indiferencia habría malogrado, según Schiaffino, las carreras de muchos de estos pioneros del arte nacional como Francisco Cafferata o Graciano Mendilaharsu. El texto evidenciaba una mirada crítica hacia los artistas a lo largo del siglo XIX, incluidos los de su propia generación, pero más allá de los juicios

diversos sobre sus producciones, el panorama general era presentado como enteramente auspicioso: “El progreso alcanzado es evidente”.⁶³

Este relato sobre el desarrollo del arte en la Argentina era asimismo imbricado en los escritos de Schiaffino con otro que enlazaba a la sociedad local con un pasado cultural prestigiado mediante la idea de la fatalidad de la raza:

La mitad del arte al menos, es el patrimonio exclusivo de la raza Latina, que es la nuestra. Si bien es cierto que los Sajones han compartido con ella el cultivo de la Música y de la Poesía, sin que haya habido vencidos ni vencedores en la sagrada lucha, en muy distinto caso se hallan la Pintura y la Escultura, artes, ambas, en las que los Latinos no tienen competidores [...] Es un deber del que no podemos ni debemos eximirnos.⁶⁴

Estas ideas se comprenden no sólo en la ya analizada adhesión de Schiaffino al positivismo de Taine, sino a los enfoques surgidos de la génesis de la historia del arte como disciplina. En este sentido, la consolidación de la historia del arte profesional entre finales del siglo XVIII e inicios del XIX implicó la puesta en relación del pasado y el presente en razón de un pretendido parentesco étnico, siendo hacia entonces central en estos debates el concepto de raza. La teoría de las razas iba a afirmarse como teoría de la determinación racial de las formas culturales, abocándose la historia del arte, como la arqueología, a la especificación exacta de la pertenencia étnica de los objetos del pasado.⁶⁵ La historia del arte de Schiaffino apelaba así al concepto de raza para poner en relación la presunta fuerza de un pasado latino de la sociedad local con una contemporaneidad artística que a sus ojos daba cuenta de evidentes signos de progreso.

De modo que, en una sociedad local caracterizada por la diversidad cultural resultante de su compleja historia pasada y de las sucesivas olas inmigratorias contemporáneas, el discurso de Schiaffino homogeneizaba la latinidad del pasado y auguraba un consecuente futuro de gloria artística. Las consideraciones de las últimas décadas sobre el concepto de tradición son pertinentes para abordar este planteo histórico. Sobre esta cuestión Jean Pouillon ha

observado que las sociedades tienden a escoger aquello por lo cual se sienten determinadas, planteando la idea de continuidad respecto a aquello que definen como predecesores.⁶⁶ En esta misma línea Philippe Simay cuestionó la caracterización de la tradición en base a las ideas de antigüedad y continuidad al señalar que no sólo el pasado forma al presente, sino que el presente tiene la capacidad retrospectiva de configurar al pasado.⁶⁷ A partir de estas revisiones, desde la filosofía de la historia se desarrolló la noción de “tradiciones electivas”, entendidas como construcciones que buscan atribuir retrospectivamente a ciertos conceptos, grupos o ideologías un pasado elaborado a medida, destinado a conferir coherencia y legitimidad a las proyecciones de futuro derivadas de esa genealogía construida.⁶⁸ Un concepto afín a estos planteos es el de “tradición inventada”, propuesto por Eric Hobsbawm, entendido como la imposición de antecedentes remotos a una costumbre recientemente instaurada, y que, según el historiador inglés, utiliza a la historia como agente legitimador.⁶⁹

En la escena local, el rasgo de latinidad con el que Schiaffino caracterizó a la sociedad argentina se puede comprender en el contexto de los debates sobre la identidad nacional que sostuvo la intelectualidad decimonónica vernácula. En el siglo XIX la narrativa latinista ítalo-céntrica de la historia del arte fue operativa en los discursos sobre la identidad nacional en intelectuales como Domingo F. Sarmiento, Miguel Cané o Joaquín V. González.⁷⁰ En el planteo de Schiaffino el destino argentino marcado por su latinidad se podría encuadrar en el concepto de nacionalismo definido por Benedict Anderson como un proceso que convierte “el azar en destino”, y según el cual estados nacionales modernos fueron entidades que, siendo “nuevas”, se caracterizaron por presumir de un “pasado inmemorial” y de proyectar “un futuro ilimitado”.⁷¹ Y en el caso específico de los museos nacionales, como ha observado Donald Preziosi, su existencia tiene sentido en gran medida para fomentar y perpetuar creencias sobre abstracciones como la identidad nacional,⁷² en palabras de Álvaro Fernández Bravo, para “imaginar una subjetividad futura, inexistente, potencial, utópica”.⁷³

Ya desde la publicación de *Apuntes...* en 1883, Schiaffino había señalado a la latinidad de la sociedad argentina como clave para predecir su destino. El extenso artículo especificaba los pueblos que estaban incluidos en su idea de latinidad y que habían marcado el camino: “y nosotros, los argentinos —con un rumbo marcado por Italia, España y Francia— que no debemos aspirar sino al cultivo de las artes, nos ocupamos en cambio, puramente del comercio”.⁷⁴

Resulta significativo en este punto detenerse en la diferenciación establecida respecto a estas tres naciones latinas en su discurso. En principio, siguiendo la línea de pensamiento ya analizada, Italia había tenido “el predominio artístico cuando la Iglesia era el verdadero gobierno” y Francia “llevando la protección oficial hasta donde es materialmente posible, ha engendrado un arte moderno, poderoso rival del antiguo”.⁷⁵

Más allá de su explícita preferencia por el arte francés en el terreno de la contemporaneidad, Schiaffino no evitó aludir a su relación con la comunidad italiana y su pasado. En su experiencia personal como artista en formación consideró a la “sangre de San Genaro”⁷⁶ en sus venas como un factor de incidencia determinante. Esta filiación italiana sería enfáticamente subrayada en la autobiografía, que informaba sobre su padre Nicolás Schiaffino, perteneciente a “una antigua familia genovesa” y su bisabuelo Marcello Cerruti, “alto funcionario de Napoleón en la República de Génova”.⁷⁷ Del mismo modo haría mención a antepasados ilustres como la marquesa Anna Schiaffino, “iniciadora política de Cavour” y Simone Schiaffino, “el más ilustre Jefe entre las huestes garibaldinas”.⁷⁸ El relato histórico-familiar también mencionaba al cardenal Plácido Maria Schiaffino, secretario privado del papa León XIII, a una tía casada con el conde Castelli, “chambelán de Víctor Manuel II”, y a su tío y padrino, Giovanni Battista Cerruti, cónsul de Italia en California, Buenos Aires y Montevideo.⁷⁹ Los lazos de sociabilidad en Buenos Aires lo vinculaban asimismo con la colectividad peninsular. En *Recodos en el sendero*, recordaba cómo se había iniciado la relación con su primer maestro de pintura, Giuseppe Agujari, por la intermediación del “Cav. Francesco”, amigo italiano de la familia, a quien reencontraría en Venecia, durante su viaje de estudios.⁸⁰

Si el componente italiano —tanto en el plano personal como en el cultural— era enteramente positivo en su discurso, la herencia española se presentaba como el elemento potencialmente pernicioso de su idea de latinidad:

¡Cuántos de los hombres públicos argentinos suponen que siendo éste en la actualidad un país exclusivamente pastoril y agrícola, sus gobernantes no deben propender a desarrollar sino esa rama de su riqueza! Es el criterio restringido de una parte de nuestra raza, especialmente —y con las honorables excepciones del caso— el de aquella constituida por la descendencia española, caracterizada por una dulce apatía que viene oponiendo hereditarias inercias a las iniciativas privadas emergentes en torno suyo; esta influencia étnica explica las rémoras del pasado y la pertinencia rutinaria y hasta regresiva de cierto espíritu todavía influyente.⁸¹

Esta postura lo enfrentaría con quienes hacia la década de 1890 se manifestaron como epígonos locales del pan-hispanismo, que intentaba instaurar a España como la nueva metrópolis cultural de Hispanoamérica. En este sentido es significativo el debate sobre la posibilidad del arte nacional en el cual participó Schiaffino junto con los escritores Calixto Oyuela (1857-1935) y Rafael Obligado (1851-1920).⁸² Si el pintor sostenía una postura cosmopolita que sostenía la importancia de la formación artística en los centros del arte moderno como París, Oyuela daba cuenta de un perfil hispanófilo según el cual la literatura argentina no podía sustraerse de la autoridad de la tradición española.⁸³ Años después, en 1923 Schiaffino participó de un debate sobre los intercambios literarios entre España y América con el escritor español Eduardo Gómez de Baquero (1866-1929) en sucesivos números de la revista española *El Sol*.⁸⁴ El pintor argentino reproduciría luego sus artículos en el libro *Recodos en el sendero* y agregaría reflexiones sobre el tema. Schiaffino no sólo cuestionaba el imperativo de España sobre el idioma hablado en América, sino la misma denominación de “hispano americanos”: “¿Por qué esta designación y no la de latino americanos, cuando son tantos los americanos descendientes de italianos, de franceses o de portugueses?” (Fig. 4).⁸⁵

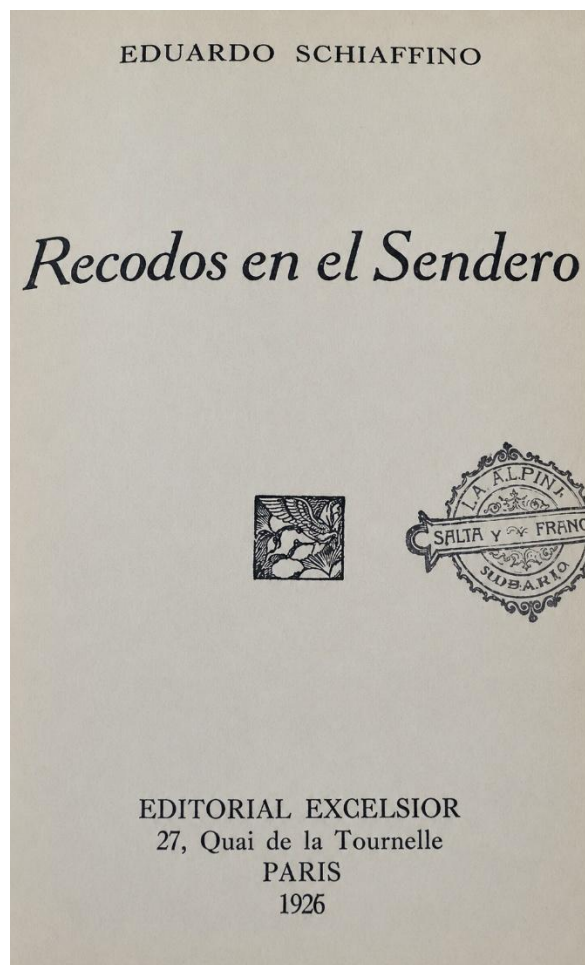


Fig. 4. Eduardo Schiaffino, *Recodos en el sendero*. París: Excelsior, 1926.

De modo que de entre los entendidos como pueblos latinos, Schiaffino tendía a menospreciar al componente tradicional español en contraste con el italiano, al tiempo que elevaba a Francia como la cumbre en el presente. Sin embargo, su esquema histórico basado en auges y decadencias también preveía la caída en desgracia de la latinidad francesa. Dos años después de la publicación de *Apuntes...*, estando en París, auguraba en un artículo la caída de “la última escuela europea (la francesa)”, provocando una vacancia en el predominio que sería ocupada por una nación americana.⁸⁶ En ese panorama una posibilidad era Norteamérica, aun así, el joven pintor afirmaba que el destino estaba marcado para un pueblo sudamericano, ya que “la pintura y la escultura están habituadas a acordar favores a los latinos”.⁸⁷ Pero tal destino no se cumpliría por simple inercia, había que actuar, construir, proteger el desarrollo del arte, especialmente desde el Estado. En este sentido, expresaba un deseo que sintetizaba sus reclamos públicos:

“esperemos que la civilización sud-americana se halle bien preparada (en lo que no haría ninguna gracia) para recoger [sic] la herencia artística de la vieja Europa”.⁸⁸

La consideración de estas ideas resulta fundamental para comprender los modos en que el museo, relacionando el arte del pasado con la producción contemporánea local, se propuso legitimarla. La gestión de Schiaffino al frente de la institución se articuló con sus concepciones historiográficas del arte occidental en general y argentino en particular. Estas ideas cobraron además un

sentido específico en el entramado histórico argentino hacia las últimas décadas del siglo XIX, en el cual fue central el proyecto de la configuración de la identidad nacional. Así, dando cuenta de su doble rol de historiador del arte y gestor cultural, Schiaffino apeló entre finales del siglo XIX e inicios del XX al relato canónico de la historia del arte, y lo hizo discursivamente operativo al proyecto de constitución del arte nacional.

Notas

¹ Eduardo Schiaffino (1858-1935) fue pintor, crítico de arte y gestor cultural, considerado una figura central en el proceso de institucionalización artística en la Argentina de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Fundador y primer director del Museo Nacional de Bellas Artes. Los primeros estudios sobre su figura, realizados por José León Pagano y Julio E. Payró, oscilaron entre una valoración crítica y el reconocimiento de su papel como impulsor del arte argentino. Desde la década de 1990, investigaciones de autores como José Emilio Burucúa, Laura Malosetti Costa, Ana María Telesca, Natacha Segovia, Marina Aguerre, María Isabel Baldassarre, María José Herrera, Paola Melgarejo y Patricia Corsani, revalorizaron su producción teórica y su actuación institucional, destacando su papel en la consolidación del campo artístico local, la formulación de una historiografía del arte argentino y la concepción del museo como instrumento pedagógico.

² Reproducido en: “La inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes: una fiesta significativa”, *La Nación*, 26 de diciembre de 1896, 12.

³ Eduardo Schiaffino (seud. Zig-zag), “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires: falta de protección para su desenvolvimiento”, *El Diario*, 18 de septiembre de 1883, 10.

⁴ “La inauguración del Museo...”, 12.

⁵ “La inauguración del Museo...”, 12.

⁶ “La inauguración del Museo...”, 12.

⁷ Eduardo Schiaffino, “[Borrador de carta a Aristóbulo Del Valle]”, 17 de abril de 1887, Museo Nacional de Bellas Artes, Documentación y Registro, Fondo Eduardo Schiaffino.

⁸ El artículo anónimo cita esta expresión de Schiaffino al referirse al cuadro *El estañador ambulante* de Meissonier del Museo: “En el Museo de Bellas Artes: excursión de amateur; los nuevos cuadros; los maestros de la pintura; adquisiciones del Museo”, *El País*, 23 de marzo de 1900, 15.

⁹ Eduardo Schiaffino, “Impresiones y comentarios: la exposición Allard”, *La Nación*, 27 de mayo de 1909, 9.

¹⁰ Eduardo Schiaffino, “La exposición francesa”, *La Nación*, 3 de junio de 1901, 12.

¹¹ Schiaffino, “La exposición francesa”, 12.

¹² Eduardo Schiaffino, “Impresiones y comentarios: la exposición Stefani de pintura italiana”, *La Nación*, 29 de julio de 1909, 10.

¹³ Eduardo Schiaffino, “Zuloaga”, *La Nación*, 16 de agosto de 1912, 15.

¹⁴ Eduardo Schiaffino, “Gustave Doré, Bastien Lepage”, *El Diario*, 5 de junio de 1885, 12.

¹⁵ Schiaffino, “Gustave Doré, Bastien Lepage”, 12.

¹⁶ Eduardo Schiaffino, “La exposición de caridad, sala II”, *La Nación*, 9 de noviembre de 1893, 15.

¹⁷ Schiaffino, “La exposición de caridad, sala II”, 15.

¹⁸ Eduardo Schiaffino, “Eliseo Meifrén y la exposición de sus obras”, en *Catálogo de la exposición E. Meifrén con prefacio de Dn. Eduardo Schiaffino* (Ateneo, 1900), 7.

¹⁹ *Salon de la Société nationale des Beaux-Arts*, también conocido por su ubicación en el antiguo Pabellón de Bellas Artes de la Exposición Universal de 1889 como Salón del Campo de Marte. Esta exposición surgió en 1890 a partir de la disidencia de artistas como Rodin o Puvis de Chavannes respecto al oficial *Salon des artistes français*.

²⁰ Eduardo Schiaffino, “La evolución del gusto artístico en Buenos Aires, 1810–1910”, *La Nación*, 25 de mayo de 1910, 188.

²¹ Eduardo Schiaffino, “[Borrador de carta a Virgilio Vangioni]”, 28 de noviembre de 1902, Archivo General de la Nación, Archivo Schiaffino, legajo 3340.

²² Schiaffino, “La evolución del gusto...”, 191.

²³ Eduardo Schiaffino, “La exposición artística de Dresde y la lucha por la originalidad”, *La Nación*, 18 de junio de 1912 (artículo enviado en mayo de 1912), 11.

²⁴ Eduardo Schiaffino, “De la imaginación en el arte: reflexiones a propósito de la pintura de historia”, s. f., Museo Nacional de Bellas Artes, Documentación y Registro, Fondo Eduardo Schiaffino.

²⁵ Schiaffino, “De la imaginación ...”.

²⁶ Eduardo Schiaffino, “El estilo y la retórica en la pintura”, *La Nación*, 18 de julio de 1898, 9.

²⁷ Schiaffino, “El estilo y la retórica en la pintura”, 9.

²⁸ Schiaffino, “El estilo y la retórica en la pintura”, 9.

²⁹ Schiaffino, “El estilo y la retórica en la pintura”, 9.

³⁰ Schiaffino, “El estilo y la retórica en la pintura”, 9.

³¹ Juan Ramón Fernández, “[Resolución firmada del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública relativa al decreto sobre el plan de instrucción en los colegios nacionales del 17 de enero de 1903]”, 10 de febrero de 1903, Museo Nacional de Bellas Artes, Documentación y Registro, Fondo Eduardo Schiaffino.

³² Eduardo Schiaffino, “[Carta manuscrita firmada al ministro de Justicia e Instrucción Pública Juan Ramón Fernández]”, s. f., Museo Nacional de Bellas Artes, Documentación y Registro, Fondo Eduardo Schiaffino.

³³ El italiano Giovanni Battista Cavalcaselle y el inglés Joseph Archer Crowe publicaron *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century* en Londres entre 1864 y 1866, en tres volúmenes. La versión italiana, *Storia della pittura in Italia dal sec. II al sec. XVI*, se publicó en Florencia en ocho volúmenes entre 1875 y 1898. La obra se caracterizó por el rigor científico sustentado en una abundante documentación y amplio bagaje bibliográfico. En cuanto a la estructura y clasificaciones, el libro siguió el esquema de Lanzi, organizando a los artistas en escuelas regionales. El primer volumen de *Storia dell'Arte italiana* de Adolfo Venturi, profesor de historia del arte en la Universidad romana de la Sapienza, se publicó en 1901 bajo el título *Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano*. La obra se completó en once volúmenes que se terminaron de publicar en 1940. Venturi alterna capítulos dedicados a determinados artistas con otros sobre escuelas regionales. En el caso de George Lafenestre, curador del Museo del Louvre, su libro *La Peinture italienne. Depuis les origines jusqu'à la fin du xv^e siècle*, se publicó en 1885. Igual que en el caso de Cavalcaselle y Crowe, y Venturi, Lafenestre organizó los contenidos del libro según el criterio de escuelas.

³⁴ Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg, *Centro e periferia* (Einaudi, 1994).

³⁵ *Philosophie de l'Art*, publicado en 1866, compendia una serie de lecciones de Taine dictadas en la *École des Beaux-Arts* de París. El libro despliega los postulados teóricos del autor y toma el caso del arte italiano del Renacimiento para confirmar las leyes que formula sobre la dependencia entre la obra de arte y el ambiente en el cual se produce.

³⁶ Escrito a modo de écfasis, el libro publicado en 1853 se ocupa del ciclo pictórico de Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua. Ruskin describe las obras señalando a Giotto como uno de los artistas clave en el cambio del devenir de la historia del arte.

³⁷ El libro se ocupa de la arquitectura y las “lámparas” son las leyes que según el autor la deben regir: sacrificio (que obliga a hacer cosas hermosas); verdad (veracidad de los materiales); grandiosidad; belleza; ley de la vida (relativa al goce de la existencia); memoria (la obra de recordar, ser monumento); obediencia (fidelidad de una escuela nacional).

³⁸ Publicado en cuatro volúmenes entre 1861 y 1867. Este libro, que condensa las reconsideraciones de Rio desde la década de 1830 sobre el arte italiano del *Trecento* y *Quattrocento* alimentó el interés del siglo XIX en estos

períodos y podría considerarse un antecedente de los desarrollos posteriores de Ruskin sobre el tema.

³⁹ Tomamos el término de las definiciones que Schiaffino hace de sí mismo en sus textos. En una carta de 1911 a Roberto Payró, Schiaffino se lamentaba de su apartamiento del cargo de director del museo y le expresaba: “Yo soy un estudioso y un artista nacido para trabajar en un retiro armonioso; mi mala suerte quiso que tuviera que reemplazar a propagandistas y organizadores ausentes”, “[Borrador de carta a Roberto Payró desde Dresde]”, 7 de agosto de 1911, Archivo General de la Nación, Fondo Eduardo Schiaffino, legajo 3325.

⁴⁰ Un artículo del 27 de enero de 1896 da cuenta ya de la actividad de Ghigliani como crítico de arte en el diario *El Tiempo* a cargo de la sección “Bellas Artes. Crónicas del lunes”. En 1908 la revista *Athinae* informaba en su segundo número sobre su actividad como docente de Historia del Arte en la Academia Nacional de Bellas Artes.

⁴¹ Si bien el libro no informa sobre el año de publicación, su reseña en el número 3 de la revista *Athinae* de 1908 provee el dato.

⁴² “Historia del arte y de la ornamentación”, *Athinae* 1, no. 3 (1908): 8.

⁴³ Edmond Guillaume, *Historia del arte y la ornamentación* (Mendesky, s. f.), 142.

⁴⁴ Guillaume, *Historia del arte y la ornamentación*, s. f., 143.

⁴⁵ Ghigliani asumió la cátedra de Historia del Arte de la Academia por el alejamiento de Carlos Zuberbühler, quien dictaría clases en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. “Varias”, *Athinae* 1, no. 2 (1908): 31.

⁴⁶ Castelnuovo y Ginzburg observaron que en los planteos tradicionales desde el siglo XIX el centro es por definición el lugar de la creación en tanto que la periferia es el lugar distante, como sinónimo de retraso artístico. Los autores afirman que este esquema historiográfico es simplista y proponen indagar en las complejidades de las relaciones entre los centros y las periferias en cuanto a sus dimensiones geográficas, políticas, económicas, religiosas y artísticas. Asimismo, sostienen un abordaje centrado en los conflictos más que en la idea de difusión de influencias. Véase: Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg, *Centro e periferia* (Einaudi, 1994).

⁴⁷ Peter Burke, *El Renacimiento* (Crítica, 1999), 10–11.

⁴⁸ Ernst Gombrich, “El Renacimiento: período o movimiento”, en *Variaciones sobre la historia del arte* (Edhasa, 2015).

⁴⁹ Schiaffino, “La evolución del gusto...”, 190.

⁵⁰ Eduardo Schiaffino, “La urbanización de Buenos Aires”, *Los amigos de la ciudad*, no. 2 (1926), 12.

⁵¹ Schiaffino, “La urbanización de Buenos Aires”, 12.

⁵² Schiaffino, “La urbanización de Buenos Aires”, 12.

⁵³ Schiaffino, “La urbanización de Buenos Aires”, 12.

⁵⁴ “La inauguración del Museo...”, 12.

⁵⁵ “La inauguración del Museo...”, 12.

⁵⁶ Steve Edwards ed., *Art and Its Histories* (Yale University Press, 1999).

⁵⁷ Carmen Gracia, “El mito de la historia del arte”, *Ars longa: cuadernos de arte*, nos. 14–15 (2005): 256–257.

⁵⁸ Olga Hasan, *El mito del progreso artístico: estudio crítico de un concepto fundador del discurso sobre el arte desde el Renacimiento* (Akal, 2010).

⁵⁹ Eduardo Schiaffino, “La evolución del gusto artístico en Buenos Aires, 1810–1910,” *La Nación*, 25 de mayo de 1910, 187.

⁶⁰ Schiaffino, “La evolución del gusto...”, 187.

⁶¹ Schiaffino, “La evolución del gusto...”, 187.

⁶² Schiaffino, “La evolución del gusto...”, 192.

⁶³ Schiaffino, “La evolución del gusto...”, 203.

⁶⁴ Schiaffino “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires...”, 10.

⁶⁵ Éric Michaud, *Las invasiones bárbaras: una genealogía de la historia del arte* (Adriana Hidalgo, 2017).

⁶⁶ Jean Pouillon, “Tradition: transmission ou reconstruction”, en *Fétiches sans fétichisme* (Maspero, 1975).

⁶⁷ Philippe Simay, “El tiempo de las tradiciones: antropología e historicidad”, en *Historicidades*, dir. Christian Delacroix, François Dosse y Patrick García (Waldhuter, 2010), 309–321.

⁶⁸ Javier Fernández Sebastián, “Tradiciones electivas: cambio, continuidad y ruptura en la historia intelectual”, *Almanack*, no. 7 (2014): 5–26.

⁶⁹ Eric Hobsbawm, “La invención de la tradición,” en *La invención de la tradición*, ed. Eric Hobsbawm y Terence Ranger (Crítica, 2002), 7–21.

⁷⁰ En sus crónicas de viajes Sarmiento definía al Renacimiento en 1847 como un producto del ámbito italiano y origen del mundo moderno. Véase: Domingo Faustino Sarmiento, “*Florenia, Venecia, Milán*”, en *Obras de D. F. Sarmiento*, vol. 5 (Librairie Générale, 1886), 300–301.

⁷¹ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen del nacionalismo* (Fondo de Cultura Económica, 1993), 93.

⁷² Donald Preziosi, “Narrativity and the Museological Myths of Nationality”, en *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, ed. Beatriz Messias Carbonell (Blackwell, 2012), 82–95.

⁷³ Álvaro Fernández Bravo, *El museo vacío* (Eudeba, 2016), 14.

⁷⁴ Schiaffino “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires...”, 10.

⁷⁵ Schiaffino “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires...”, 10.

⁷⁶ “Eduardo Schiaffino: banquete en su honor”, *El Tiempo*, 21 de julio de 1903.

⁷⁷ Eduardo Schiaffino, *Biografía*, s. f. (texto mecanografiado; manuscrito indica “Inédito”, firmado por el autor; fecha probable ca. 1933, por referencia a *La pintura y la escultura en la Argentina*), Archivo General de la Nación, Fondo Eduardo Schiaffino, legajo 3340.

⁷⁸ Schiaffino, *Biografía*.

⁷⁹ Schiaffino, *Biografía*.

⁸⁰ Eduardo Schiaffino, *Recodos en el sendero* (Excelsior, 1926), 16–17.

⁸¹ Eduardo Schiaffino, “Buenos Aires: los signos exteriores de su cultura”, *La Nación*, 4 de abril de 1895, 10.

⁸² Sobre los pormenores de este debate cuyo tema fue la posibilidad de un arte nacional, véase: Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Fondo de Cultura Económica, 2001).

⁸³ Federico Bibbó, *Vida literaria: sociabilidad cultural e identidad letrada en la Argentina de fin de siglo* (tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2016).

⁸⁴ En los sucesivos artículos Schiaffino cuestionó la rémora de potestad hispánica sobre sus antiguos dominios americanos al remarcar que España disponía en América para sus producciones literarias de un espacio mucho mayor que el que tenían los americanos en las librerías españolas.

⁸⁵ Schiaffino, *Recodos en el sendero*, 295.

⁸⁶ Eduardo Schiaffino, “El estudio del arte en París II”, *El Diario*, 10 de abril de 1885, 9.

⁸⁷ Schiaffino, “El estudio del arte en París II”, 9.

⁸⁸ Schiaffino, “El estudio del arte en París II”, 9.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Alejo Lo Russo, “Historiografía del arte, museo y nación: la tradición italiana en el discurso de Eduardo Schiaffino”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 28 | Segundo semestre 2026, 22-35.

Recibido: 6 de febrero de 2026

Aceptado: 11 de mayo de 2026