

AÑO 1 N°1 PRIMAVERA 2012

DOSSIER

Héctor Schenone y el Museo Fernández Blanco. La construcción académica de una colección.
Gabriela Siracusano / Gustavo Tudísco

El Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, creado en el siglo XIX, se convirtió en la institución más prestigiosa de la Argentina dedicada al arte colonial.

Construir la identidad del museo demandó la suma de acciones políticas, intelectuales y administrativas. El momento cúlmine fue en los años '60, cuando el profesor Héctor Schenone, el principal referente en historia del arte colonial de la Argentina, se convirtió en su director.

Este artículo se propone mostrar el fortalecimiento de la institución y analizar los aspectos más importantes de la gestión del profesor Schenone quien, como académico, funcionario, historiador del arte y coleccionista, decidió reformular y otorgar nuevos significados al patrimonio del museo.

INTRODUCCIÓN

En nuestro país, casi todos los museos que hoy reconocemos como históricos poseen, en mayor o menor medida, patrimonio artístico colonial hispanoamericano. Sin embargo, el valor y las cualidades intrínsecas de esas colecciones pueden pasar inadvertidos. Para el Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", la correlación museo histórico-arte colonial se invierte, ya que habiéndose iniciado a fines del siglo XIX como un museo privado de historia argentina y americana, su temática principal terminó siendo la producción artística colonial en su conjunto una vez transferido a la esfera estatal.

Existieron muchas operaciones en la conformación de la identidad del Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco". La más importante fue el traslado de la colección en el año 1943 desde su emplazamiento original, en la calle H. Yrigoyen 1418/20, a su sede actual del Palacio Noel en la calle Suipacha 1422, donde ya funcionaba el Museo Colonial. ¹

Producida la fusión de estos dos museos, también resultó profundamente significativa la promulgación del decreto municipal de especificación de los museos, en la misma década del cuarenta. Este decreto tuvo como objetivo principal la distribución de las colecciones municipales históricas y artísticas. ²

Asimismo, en la década de los sesenta, se produjeron otros dos acontecimientos que terminaron por afirmar esta nueva identidad ubicando al museo Fernández Blanco entre los principales referentes institucionales en su materia. En primer lugar, se cumplió con la voluntad de Celina González Garaño, quien dejó en legado al museo más de setecientas piezas selectas de arte colonial hispanoamericano y de arte argentino del siglo XIX. ³ En segundo término, el Prof. Héctor Schenone fue designado director del museo. A partir de entonces, en un proceso prácticamente inédito, el sello académico de Schenone se manifestó en el estudio, en el desglose y en la reclasificación de las colecciones en una ampliación y nueva distribución de los espacios de exhibición y en la presentación de muestras temporarias de trascendencia nacional e internacional. Esta labor de carácter científico se vio reforzada por una táctica sistemática en la promoción de donaciones espontáneas y en la búsqueda de fondos para la adquisición de obras de arte. Todas estas políticas de gestión dieron como resultado una alteración en el acervo patrimonial original, a la vez que se llevó adelante una profunda revalorización del mismo.

Es nuestro interés, entonces, dar cuenta de las motivaciones ideológicas e intelectuales que provocaron estos cambios tan significativos dentro de la institución, así como analizar los aspectos más relevantes de la gestión de Héctor Schenone quien, en tanto coleccionista, al igual que sus predecesores, tomó la determinación de formar e interpretar el patrimonio del museo, desde sus múltiples facetas de funcionario, historiador, académico y principal referente de la Historia del Arte Colonial en Argentina.

EL MUSEO FERNÁNDEZ BLANCO, UN ESPÍRITU PATRIÓTICO

Todos estos objetos han sido adquiridos por el donante en más de veintidós años de pacientes y continuas selecciones con un criterio y espíritu patriótico que evidencia esta misma presentación...

Rafael Fernández Blanco en carta al Intendente de Buenos Aires, Septiembre 3 de 1921.

La casa Fernández Blanco, originalmente una quinta poscolonial del barrio de La Piedad convertida a lo largo del siglo XIX en un palacete neorenacentista, fue adquirida por la comuna de Buenos Aires a su propietario en enero de 1922. Desde principios del siglo XX, se exhibía en ella la colección de platería sudamericana más ilustre de su época, muebles y documentos coloniales, ornamentos litúrgicos, iconografía rosista, peinetones, pinturas y grabados de temática costumbrista, además de las consabidas galerías de retratos de héroes y una completa colección de monedas y medallas representativas de todo el continente americano.

Uno de los postulados fundamentales de la Generación del 80 fue la implementación de una educación igualitaria y obligatoria, asentada sobre las bases de un discurso épico-criollista que diera cuenta de los procesos civilizadores. ⁴ Junto a los organismos de educación formal, los museos jugaron un papel preponderante a la hora de ilustrar dichos procesos. De esta forma, el Fernández Blanco, en el momento de su traspaso del ámbito privado al municipal, no dejó de responder a aquel ideario. Así lo confirmaba Rafael Fernández Blanco al interceder frente al Intendente de Buenos Aires en nombre de su pariente Isaac y en calidad de apoderado:

La comuna de Buenos Aires, de acuerdo con la ideas del señor Intendente debe tener un Museo que sea digno exponente de su cultura y un santuario digamos de las reliquias del pasado, en que revivan sus tradiciones y sea a la vez un lugar de estudio para los que se dediquen a cuestiones tan interesantes, como asimismo para los turistas y visitantes del exterior, un lugar donde puedan apreciar debidamente las modalidades y costumbres de nuestra nacionalidad desde sus comienzos. Aquel ha sido el punto de mira que ha tenido el señor Fernández Blanco, desde que empezó a formar su colección, a la que dedicó todo su cariño y mejores energías con la esperanza de poder llegar algún día a ofrecer a su ciudad natal el fruto de tantos entusiasmos, persiguiendo un ideal eminentemente patriótico, educativo y de cultura... 5

Sin embargo, desde una perspectiva actual, podemos decir que la colección base, más allá de la importancia testimonial de algunos de sus ejemplares y del rico archivo documental que la sustentaba, respondía más al interés coleccionista y al desarrollo y afianzamiento de un gusto determinado entre la élite porteña finisecular que a un pretendido registro del devenir histórico del continente americano y de la recientemente consolidada Nación Argentina. En diálogo permanente con las expresiones artísticas americanas, se presentaban también al visitante, muchas veces entremezcladas dentro de la mismas salas y vitrinas, la más valiosa compilación de instrumentos musicales antiguos en el país 6, junto con porcelanas, tapicerías, bronce y cristales de origen francés, italiano y alemán. Además, existían salones especiales para la exhibición de centenarios? de abanicos europeos y asiáticos y de las más diversas artes decorativas en boga por aquellos años. Algunas de estas salas se hallaban presididas por distinguidos retratos familiares, realizados por académicos de París como Carolus-Duran y Léon J. Bonnat. 7

Es difícil para nosotros determinar el momento exacto en el que Isaac Fernández Blanco se inició como coleccionista. Posiblemente, esta afición haya sido consecuencia de las sucesivas herencias con la que acrecentó su patrimonio 8, alguna de las cuales, al provenir de los componentes femeninos de su familia, incluían gran cantidad de bienes muebles, poniendo en evidencia el papel de la mujer en las familias tradicionales a la hora de la conservación de los objetos suntuarios como testimonio de la continuación de un linaje. 9

Para el siglo XIX, podemos reconocer dos formas de coleccionismo en Argentina claramente diferenciables: el coleccionismo histórico, que incluía obras de arte en tanto testimonios, representado por Andrés Lamas, Bartolomé Mitre, Alejandro Rosa y Rafael Trelles, y el coleccionismo puramente artístico que tuvo como máximos cultores a algunos integrantes de la familia Guerrico y a Aristóbulo del Valle. 10 Es evidente que Fernández Blanco adscribió al primer grupo. Salvo por algunos elementos aislados existentes en dichas colecciones y por los especímenes numismáticos y documentales en la colección Mitre, el interés que el mundo colonial despertó en Isaac Fernández Blanco no se refleja ni, remotamente, en los acervos de estos predecesores. Esto responde posiblemente a que Fernández Blanco formó la mayor parte de su colección en el marco de un nuevo siglo en el que los pobres vestigios coloniales se transformaban o desaparecían en medio de una sociedad conmocionada por la gran ola inmigratoria y por la consecuente retracción de las tradiciones criollas. En el nuevo proyecto de Nación, el pasado colonial era asociado al atraso político y al religioso. Sin embargo, esta recuperación del pasado colonial, como índice de distinción, era el único referente de élite y resultaba eficaz combinado adecuadamente con una buena dosis de modernidad. A la hora de coleccionar, Fernández Blanco optó entonces por aquello que le otorgara una identidad hispano-criolla a la vez que europea y prestigiosa.

Salta y Bolivia fueron los principales centros de abastecimiento en cuanto a sus colecciones del siglo XVIII, mientras que Buenos Aires y Montevideo cubrieron en gran medida su necesidad de acopio de objetos de la primera mitad del siglo XIX. De este modo fueron recuperados los rostros ideales de conquistadores, reyes y virreyes, la platería boliviana y rioplatense, la numismática brasileña, los documentos, los retratos coloniales y los ornamentos litúrgicos. 11 La pintura religiosa y la imaginería colonial, por su parte, debieron esperar hasta la siguiente generación de coleccionistas para empezar a ser rescatadas del abandono y de la destrucción deliberada.

En tanto, Fernández Blanco se dedicó a satisfacer su gusto por la pintura academicista con la nueva generación de artistas argentinos de esa escuela, viendo quizá en la temática rural y costumbrista que algunos de ellos abordaron, una sensibilidad más cercana al ideario de "identidad argentina" preponderante en la época. 12

Por otra parte, y a pesar de la protección que Fernández Blanco ejerció sobre algunos pintores finiseculares y de su actitud pionera en el rescate del acervo hispanoamericano, es evidente que las operaciones intelectuales y políticas desvincularon por décadas su nombre de su verdadera pasión. Para este coleccionista, la música en general y la colección de instrumentos musicales en particular constituyeron su más profunda obsesión y su mayor fuente de orgullo. En la carta de ofrecimiento de donación, son los violines Guarneri, Stradivarius, Ruggeri y Presenda, entre otros, los primeros que se enumeran, seguidos por las violas, los arcos y la biblioteca especializada en música para violín de cámara. Mientras que "los ejemplares antiguos artísticos de plata y oro", que tanto prestigio internacional dieron a la institución en las décadas subsiguientes, también son mencionados, pero algo después de los abanicos y de las medallas. 13

EL ARTE COLONIAL IBEROAMERICANO, UNA RAZÓN DE ESTADO

...sembrando este continente –que yo he llamado en otra ocasión de la Contrarreforma– con las obras más admirables realizadas en íntimo connubio entre esforzados misioneros de la fe católica y los artesanos y mansos indios vernáculos...

Ángel Guido. "Palabras de elogio al arte cristiano (sic) en América", octubre de 1950. 14

En Argentina, la década de 1930 se vio demarcada por diversos factores políticos, económicos, sociales y culturales que en alguna medida propiciaron la institucionalización de las múltiples corrientes intelectuales que pregonaban, desde décadas anteriores, la singularidad cultural de la América Hispana. 15 Desde la esfera intelectual, el anhelo de las nuevas ideologías surgidas hacia el Primer Centenario consistía en la regionalización cultural de América Latina en contrapunto al avance imperialista de Europa y de los Estados Unidos. A nivel doméstico en tanto, se aspiraba a la inclusión de los indígenas, de los inmigrantes y de sus hijos en un mismo concepto de nación. Esto se intentó lograr mediante un proceso de integración cultural que concebía a la identidad argentina como un producto de la convergencia de elementos americanos y europeos, en donde el estudio, el conocimiento y la valoración del pasado precolombino y colonial resultaba insoslayable para el campo de las letras y de las artes. 16



Anónimo. Sagrario, plata en su color repujada y cincelada, madera. Alto Perú, s. XVIII. Ex Colección Isaac Fernández Blanco, Museo de Arte Hispanoamericano "I. Fernández Blanco"

Desde una perspectiva política, a partir de la Gran Depresión del 29, del evidente fracaso del modelo agro-exportador y del clima de permanente amenaza bélica, existía también un nuevo interés por parte de las naciones latinoamericanas por presentar ante el mundo una alternativa cultural diferente a la de los países europeos. En el discurso pronunciado por el presidente de la república Agustín P. Justo, durante el almuerzo en honor de los asistentes al II Congreso de Historia de América, se expresaba:

Es altamente auspicioso para nuestro continente y halagador para el sentimiento americano, que en esta hora confusa y oscura de la vida de la humanidad, se congreguen en esta ciudad delegados de todos los países que lo integran, no con el objeto de discutir fórmulas, como en los congresos del viejo mundo, para alejar el peligro de guerras que parecen más inminentes después de cada una de esas reuniones, sino con el propósito de elevada especulación espiritual y de alta cultura. 17

Con esta alocución se abrió el encuentro que convocó a los más eximios estudiosos de la Historia Latinoamericana y en el cual el arte colonial fue reconocido como parte constitutiva y primordial de la misma junto con los sucesos políticos, militares y religiosos del continente. No por casualidad, las disertaciones sobre Historia del Arte Americano se llevaron a cabo, por disposición del presidente del congreso el Dr. Ricardo Levene, en el Museo Colonial creado por decreto municipal dos meses antes, en el antiguo domicilio de Carlos y Martín Noel y que fuera abierto al público el día de inauguración del propio congreso, el 6 de Julio de 1937. 18

En él se dieron cita Manuel Toussaint de México, Uriel García de Perú, José Gabriel Navarro de Ecuador y Ángel Guido, Martín Noel, José Torre Revello y Guillermo Furlong de Argentina, entre muchos otros. Para tal acontecimiento, el flamante museo no sólo contaba con la exhibición pública de la colección Noel, su acervo constitutivo, sino que fueron pedidas en préstamo, y por un largo tiempo, las también eruditas colecciones de imaginería y pintura colonial pertenecientes al Colegio Jesuítico del Salvador, a Gustavo Muñiz Barreto, a José L. Molinari y a Ángel Guido. 19



Anónimo. Virgen de Belén, óleo s/tela. Cusco, s. XVIII. Ex Colección Martín Noel, Museo de Arte Hispanoamericano "I. Fernández Blanco".

Más allá de las colecciones seleccionadas e instaladas en el Palacio Noel, en donde la pintura colonial andina tenía una presencia protagónica, es evidente que el II Congreso de Historia de América determinó el perfil estético, historiográfico e ideológico del Museo Colonial en su corta vida como organismo independiente. Este congreso permitió la apertura de la institución, a la vez que dio como fruto principal la creación de la sede argentina del Instituto de Historia del Arte Colonial Americano con asiento en el propio museo. Es de destacar entonces, que estas circunstancias eran muy diferentes a las que habían dado origen a su congénere, el Museo Fernández Blanco. Así, las intenciones de la nueva entidad eran expresadas en el discurso inaugural por el flamante director Rómulo Zabala:

El valor de este carácter americano es tradicional en nuestro país y demuestra el afán que nuestros estudiosos siempre han tenido por extender sus investigaciones a todo el continente americano y estrechar sus lazos de amistad con los eruditos de todas las naciones americanas. Por ello, este museo es de arte colonial americano y por ello, también, se fundará entre nosotros un Instituto de Historia del Arte Colonial Americano, que reunirá a los más destacados especialistas en estos estudios en Argentina y en toda América. Esta cooperación y confraternidad americana une más a los pueblos del continente que las palabras de muchos tratados, condenadas a no salir del papel. 20

Rómulo Zabala, antiguo vicedirector del Museo Mitre, había sido designado por el Dr. Mariano de Vedia y Mitre, intendente de Justo y presidente de la Comisión Nacional del IV Centenario de la Fundación de Buenos Aires, de la cual participaban el propio Zabala y Enrique de Gandía, secretario del Museo Colonial. Pero por detrás de todos ellos se destacaba la construcción ideológica del arquitecto Martín Noel, el propulsor y teórico más encendido de las nuevas corrientes nacionalistas en el arte. Noel jugó el rol de verdadero puente de contacto entre los diferentes investigadores internacionales gracias a sus permanentes campañas de arqueología urbana en toda Latinoamérica y España. Es como respuesta a sus requerimientos que el Instituto de Historia del Arte Colonial Americano tendría como objetivo principal "... el conocimiento ordenado y directo de las mismas obras: pictografías, imaginería, arte suntuario, etc., así como también en lo que se refiere a la defensa de los monumentos históricos-artísticos dentro de una suerte de patronato que asegure su conservación y divulgue su prestigio...". 21 Tan venturoso destino, en el que convergían lo académico, lo ideológico, el coleccionismo privado y la función pública, no halló la necesaria permanencia en el tiempo. Nuevas coyunturas políticas y administrativas modificaron en gran medida el objetivo inicial del Museo Colonial.

Paralelamente, fallecía en Buenos Aires el segundo director del Museo Fernández Blanco, el Dr. Alberto Gowland, yerno del fundador, quien había dado un giro importante al antiguo museo al ampliar las colecciones de arte colonial legadas por su suegro. 22 El 8 de septiembre de 1937 era nombrado en su lugar otro erudito de refinado espíritu coleccionista, el Dr. Luis García Lawson. 23 Este nuevo director debió afrontar durante los años 1942 y 1943 la iniciativa del intendente Carlos A. Pueyrredón de unificar los museos Fernández Blanco y Colonial en una sede única, el Palacio Noel. Desconocemos hasta el momento las razones que motivaron este traslado, pero por lo que se desprende del decreto promulgado para fijar la fecha de inauguración de la nueva sede, el 26 de mayo de 1943, podemos deducir que fue en respuesta a una necesidad edilicia. En dicho decreto se expresó claramente que el traslado cumplía con el propósito de la Intendencia de mejorar el Instituto (el Museo Fernández Blanco) ya que "ha sido puesto con el debido decoro en la nueva casa y ocupa en ella un total de 28 habitaciones, de las cuales 23 están destinadas a la exhibición de las colecciones." 24 Nada se ha hallado sobre las circunstancias en las que se decidió la disolución definitiva del Museo Colonial, ni del marco legal que permitió la fusión de ambos acervos, pues, ya desde entonces, la colección Noel era parte del renovado Museo Fernández Blanco.

No obstante, podemos inferir que esta mudanza formó parte de una serie de operaciones de reorganización de los museos municipales. A fines de 1941, se había sancionado la Resolución N° 13.003 por parte de la Comisión Interventora de vecinos del Concejo Deliberante para trasladar el antiguo Museo Municipal, creado a partir de la colección Ricardo Zemborain en 1921, a la ex-estancia Saavedra. Días después, se le otorgaba su actual denominación de Museo Histórico Cornelio Saavedra.

Durante el acto de inauguración de la nueva sede del Fernández Blanco, el intendente porteño aseguraba que estos renovados museos "permiten formar idea del pasado histórico argentino, mediante muebles, cuadros, alhajas, trajes, platería y demás objetos todos de buen gusto y demostrativos del gran refinamiento de nuestros mayores". A la vez, justificaba el cobro de entrada a los mismos, aclarando que lo recaudado se invertiría "en el sostenimiento y adquisición de nuevos objetos." 25

En 1947, por sugerencia del conservador del museo más tarde nombrado director, el pintor Luis I. Aquino, se dispuso el cambio de nombre para el Museo Isaac Fernández Blanco por el de Museo de Arte Hispano Americano "I. Fernández Blanco." El espíritu del decreto intentaba esclarecer "el carácter y naturaleza de las colecciones." 26 Con este gesto se dejaba en claro el destino establecido para la institución. A partir de este momento, se fue dejando de lado el museo decimonónico de historia y de artes aplicadas para enfocar su punto de interés en el arte colonial y en el arte español, pues al entender del nuevo director, el arte americano de los siglos XVII y XVIII era parte integral e indivisible de una categoría más amplia designada como arte ibérico. "...Nos explica el señor Aquino que la denominación Museo de Arte Hispano Americano no sólo se refiere al llamado colonial -transformación del arte hispano por vernáculo de las Indias Occidentales-, sino también al arte español de otras edades anteriores o coetáneas, que influyó, directamente otros largos períodos latentes, en su creación...". 27

Este cambio de denominación puede ser interpretado también como antecedente del Decreto N°7954/1948 -"Museos Municipales. Establécese su restructuración y funcionamiento"-, el cual, como se ha dicho, determinó la redistribución de las colecciones existentes hasta la fecha y las adquiridas en las décadas posteriores. En su Visto el documento expresaba "Que es fin inmediato de tales museos la custodia y exposición de las obras de arte y de la historia documental del pasado (...) Que para la mejor consecución de estos propósitos es conveniente que cada museo posea colecciones disímiles y caracteres propios (...) Que tales piezas deben ser, dentro de lo posible, exponentes del arte, la escuela o la época que representan...". 28 Por ello, en el artículo 16 se decreta que "La Intendencia Municipal procederá a la adecuada redistribución de las piezas de los referidos museos y de las que posee el actual Museo Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, de acuerdo con las características establecidas para cada institución." 29 Así, se subdividían para siempre los legados de Fernández Blanco y de Noel y, en menor medida, el de Ricardo Zemborain.

HÉCTOR SCHENONE, DIRECTOR DE UN MUSEO DE ARTE HISPA NOAMERICANO

La gestión de Luis Aquino fue la más larga que tuvo el museo ya que permaneció como director hasta 1967. 30 El museo bajo sus directivas amplió el patrimonio artístico de manera considerable. Las piezas más representativas adquiridas durante su mandato fueron principalmente monedas, pinturas españolas, ejecutorias y una espléndida colección de tallas medievales y barrocas, así como sobresalientes piezas de arte potosino y cusqueño. Los años de mayor cantidad de adquisiciones fueron los primeros. Gracias al sistema de recaudación para compra de obras de artes, la entrada de nuevas piezas nunca se detuvo. 31

Sin embargo, al despuntar los años sesenta, con el Decreto N°7954/1948 todavía en vigencia, la apertura definitiva del Museo de Arte Español "Enrique Larreta", a donde fueron destinadas muchas de las piezas europeas del museo Fernández Blanco, dio por concluida esta etapa. El vaciamiento que significó la pérdida de estas colecciones se vio compensado por el legado de Celina González Garaño. La nueva donación se destacó particularmente por la variedad y calidad en los conjuntos de mobiliario civil y religioso, grabados, imaginería y pintura andina y argentina del siglo XIX. Pero su aporte más relevante fue el enriquecimiento de la colección de platería con exquisitos ejemplares de carácter doméstico. 32

De las adquisiciones realizadas por Luis Aquino, las más significativas para nuestro interés son la de tres tallas españolas compradas a Héctor Schenone en el año 1948. Estas piezas habían sido adquiridas por el joven erudito durante su estancia como becario en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid. Allí, el Prof. Schenone conformó la mayor parte de su colección de arte europeo y a su regreso a Buenos Aires ofreció en venta al museo, que ya era de su interés profesional, tres de sus mejores ejemplares. 33



Anónimo, *Chocolatera, plata en su color batida y forjada, madera. Marca de la ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, circa 1791-92. Ex Colección Celina González Garaño, Museo de Arte Hispanoamericano "I. Fernández Blanco"*

El resto de la colección Schenone proveniente de Castilla, Andalucía, Flandes e Italia puede servir, entonces, para comprender las maneras en que el joven investigador, trazaba lazos imaginarios entre España y América con el afán de reconstruir los vínculos reales y profundos que alguna vez habían existido entre sus respectivos procesos creativos. 34

Durante aquella experiencia H. Schenone desarrolló los fundamentos de sus más encumbradas hipótesis, recabando en los antecedentes ibéricos del arte colonial americano (en especial la escultura sevillana) y planteando una nueva problemática al proponer y comprobar que el arte flamenco y el arte italiano, desde el tardo 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. La teoría, tan arraigada entre los eruditos de la generación anterior, de la absoluta 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*, 35 se ponía por fin en discusión.



Pedro de Mena o su obrador, *Dolorosa - Ecce Homo, madera tallada y policromada, vidrio, barniz. España, s. XVII. Proceden de la catedral de Santiago de Compostela. Ex Colección Héctor Schenone, Museo de Arte Hispanoamericano "I. Fernández Blanco"*.

Para el mismo año de 1948, la revista *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* comenzaba a ser publicada a instancias del director de dicho Instituto, el arquitecto Mario Buschiazzo. Este era el nuevo espacio de difusión de "nuevas vías de explicación del arte del período colonial" a partir de la formación de una red internacional de propuestas teóricas e historiográficas, entre las que se destacaban las participaciones del propio Buschiazzo, Ribera, Furlong, Mesa, Gisbert, Dorta, Harth-Terré, Kubler, Palm, Kelemen y el joven secretario académico del Instituto, Héctor Schenone. 36 Eran momentos de definiciones, de sentar posiciones y de consolidar un campo que requería no sólo analizar e interpretar sino también y ante todo, reconocer, identificar y ordenar un conjunto inexplorado de producciones artísticas. Para la nueva camada de investigadores no bastaba con mirar fotografías u observar las piezas que se exhibían en los espacios definidos por Fernández Blanco desde 1922 o por Noel a partir de 1937. Era necesario viajar y en ese recorrido descubrir los imaginarios y escenarios en los que aquellas y otras obras cobraban significación y comenzaban a dialogar unas con otras, formando conjuntos y series coherentes. España, Argentina, Bolivia y Perú fueron los territorios que Schenone eligió para comenzar ese derrotero. Fue durante esos viajes de estudio y registro cuando el historiador recolectó algunas de las piezas de su colección hispanoamericana, mientras otras eran seleccionadas en casas de remates y anticuarios de Buenos Aires. En paralelo a estas actividades de investigación, se sucedían las páginas escritas en diarios, en revistas como *Anales* o en los catálogos de las exposiciones del Instituto? Di Tella.

Después del breve período del arquitecto Jorge Manuel Santos como director del Museo Hispano Americano, a mediados de 1967, fue nombrado en su lugar el Prof. Héctor Schenone. 37 Para cuando asumió, sus visitas al altiplano, a las capillas e iglesias del territorio nacional, así como de Perú y Bolivia, durante las décadas anteriores, habían cumplido ya con el objetivo de registrar, por medio de fotografías y fichas técnicas, la impronta de la escultura sevillana y de la pintura flamenca, particularmente, en centros como Cuzco y Lima. El estudio iconográfico y estilístico de las piezas que Schenone realizó como director del Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco" durante los sesenta y setenta y como forjador de su propia colección, resulta en sí mismo un ejercicio fascinante.

Los mismos principios que aplicó como investigador y coleccionista se llevaron adelante desde su dirección del museo. Su primer y más sobresaliente objetivo fue dotar al Fernández Blanco, a partir de entonces Museo de Arte Hispanoamericano, de piezas producidas en el antiguo territorio argentino durante el período colonial. La platería religiosa y la imaginería originales de Buenos Aires se hicieron presentes en gran número por vez primera dentro de la colección. Nunca, la institución, caracterizada por el anonimato en la procedencia y autoría de sus obras, se proveyó de tantas piezas documentadas gracias al sistema de compras y donaciones. Muchas de estas obras habían sido ya

publicadas en sus trabajos de investigador, particularmente las tallas coloniales pertenecientes a diversas iglesias y colecciones, que gracias a su gestión, tuvieron como destino final el museo. 38 Lo mismo sucedió con algunas piezas analizadas y publicadas por Luis A. Ribera en artículos sobre pintura colonial y platería.

El prestigio de H. Schenone, su conocimiento profundo del patrimonio nacional y su fluida interrelación con la jerarquía eclesiástica permitieron, utilizando los fondos para la adquisición de obras de arte, el rescate de muchos bienes que para la Iglesia, luego del Concilio Vaticano II, habían perdido su función cultural. Decenas de documentos ejemplifican su afanoso desempeño para convencer a párrocos, priores y obispos de enajenar, en beneficio del museo, los bienes litúrgicos o devocionales que ya no utilizaban. En una carta de contestación a un pedido de compra efectuado por H. Schenone, la priora del Monasterio de Santa Catalina de Buenos Aires dejaba entrever su inicial reticencia a una operación comercial:

...Conociendo su deseo de tener entre las obras de ese Museo el cuadro de San Vicente Ferrer, firmado por Ángel María Camponeschi y pintado al óleo en Buenos Aires el año de 1803. Después de considerarlo con el Consejo del Monasterio, hemos resuelto, que perteneciendo, como así es al patrimonio cultural de la ciudad, y dada la imposibilidad de nuestra parte de poderlo ofrecer a la vista del público, podríamos acceder a sus deseos, estipulando para ello la cantidad de \$350.000... 39

Muchas veces esa reticencia provino de las propias autoridades municipales quienes en 1970 desoyeron las recomendaciones del director para adquirir, entre otros objetos que salían a la venta en la Casa Bullrich, un atril de plata, único ejemplar sobreviviente de un juego de altar destruido en 1955, proveniente de la iglesia de San Telmo. En esa ocasión, la partida para adquisición de obras de arte no fue librada, desconociéndose hoy el paradero de esa pieza de platería. 40

Vemos que Héctor Schenone, como testigo directo de la quema de las iglesias del 16 de junio de 1955 se preocupó muchas veces por salir al rescate de las obras desaparecidas durante esos eventos y que resurgían tardíamente en los remates. 41 Incluso, los bienes dañados por el fuego y todavía en manos de los religiosos y que tuviesen visos de recuperación o cuyo valor documental fuese igualmente trascendente, también fueron de su interés. Compradas a precios módicos algunas de esas reliquias pudieron ser acondicionadas, treinta o cuarenta años después de su adquisición, para su exhibición temporal o permanente y para su correcto estudio. 42

El otro elemento que se puso en juego a la hora de la recolección de obras representativas del patrimonio colonial fue su inserción en el mercado del arte en tanto coleccionista. Sus redes de contacto entre eruditos, su asiduidad en los permanentes remates y su conocimiento de los reales valores de las piezas lo mantuvieron en alerta y al tanto de la circulación comercial de las mismas. 43

Ante semejante movimiento institucional, las donaciones no se hicieron esperar. Muchas firmas comerciales, como la Galería Studio en enero de 1970, 44 decidieron donar al museo piezas disponibles a la venta, en retribución a compras precedentes o por el prestigio que significaba cooperar en la recuperación del patrimonio colonial hispanoamericano desde un organismo público.

Otra forma de acrecentamiento del acervo que implementó Schenone fue la tercerización de adquisiciones. Así, mediante previo acuerdo con el gerente del Banco de la Ciudad y con Fiat Concord, estas firmas compraban en remates obras previamente seleccionadas por los técnicos del museo que enseguida eran donadas a la propia institución. 45 Desde ese momento, y hasta 1973, todas las casas de remates y anticuarios de la época tuvieron tratos comerciales con el museo. La cantidad de piezas ingresadas por compra durante el período Schenone superó en número de ejemplares a la colección Noel, 46 sin contar las que él mismo donó de su propia colección y las que hizo donar a su círculo directo de amigos. 47

Nombrado académico de número de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1968, la influencia de Schenone en el ámbito cultural argentino e internacional resultó insoslayable. La misma confianza que inspiraba a autoridades políticas, eclesiásticas y a potenciales donantes se apreciaba también en la organización de grandes exposiciones. En la muestra *Orfebrería en el Río de la Plata siglos XVIII y XIX* (1969), curada junto al subdirector del museo, el Dr. Adolfo L. Ribera, con más de quinientos ejemplares especialmente seleccionados entre museos, templos y coleccionistas, salieron a la luz varias piezas que hubiesen sido retaceadas en cualquier otra exhibición pública. Un ejemplo notable fue la exhibición de colección de platería rural de John W. Maguire y señora. 48 Esta muestra tendría como corolario la confección del primer y único catálogo razonado del museo, *Platería*, escrito por Ribera y prologado por el propio Schenone, en donde se realizó la descripción de más de novecientas piezas de plata. 49

En 1970 se inauguraba una exposición mucho más afín a la sensibilidad del director: *Devoción y sugestión de las imágenes de vestir*. Iglesias, casas de remates, museos y coleccionistas privados volvieron a hacerse presentes con la exhibición de imagerie hispanoamericana más importante realizada hasta el momento, en algunos casos con tallas salidas de los claustros por primera vez. La idea central de la muestra era enfrentar al público con el fenómeno cultural más singular del barroco hispano, el *realismo individualizador* de la imagerie religiosa, llevado al extremo por la estilización idealista de los imagineros americanos. 50



Anónimo, *Virgen con Niño (detalle)*, marfil tallado y policromado en parte, madera, plata. Filipinas, siglo XVIII. Ex Colección Nélica P. G. de Yáñez, Museo de Arte Hispanoamericano "I. Fernández Blanco".

Como suele suceder después de toda gran muestra con curaciones de cuidado diseño y atractivo guión museológico, algunas de las piezas participantes pudieron ser adquiridas para el propio museo, como fue el caso de obras provenientes de los conventos dominicos de Mendoza y Buenos Aires y de la colección de Nélica P. G. de Yáñez, compradas por intermedio del Banco de la Ciudad de Buenos Aires. 51

Con ocasión de cumplirse los cincuenta años de la donación Fernández Blanco, en agosto de 1972, H. Schenone reinauguró el museo luego de varios meses de reformas edilicias con un montaje actualizado al nuevo discurso. Allí no sólo se presentaron al público las nuevas adquisiciones sino que las pinturas, la imaginería, la platería, el mobiliario, los libros, las medallas y los objetos religiosos de diferentes procedencias y dataciones que habían sido coleccionados y expuestos bajo los vectores culturales y sociales de las primeras décadas del siglo XX, requirieron ahora, de una puesta en orden de acuerdo con las nuevas miradas que arrojaban los estudios sobre arte colonial más recientes.

Para este nuevo discurso museográfico, el arte colonial sudamericano ya no era una prolongación provinciana y subvalorada del arte ibérico, sino un fenómeno cultural autónomo, producto de una de las sociedades más complejas de la historia y sensible a las más variadas influencias y a lineamientos estéticos tanto vernáculos como extranjeros. Para jerarquizar la renovada colección, se abrieron dieciséis salas nuevas sumando un total de treinta y dos, al aprovecharse el espacio ganado para oficinas con la adquisición de la casa de Oliverio Gironde, ubicada en la calle Suipacha 1444. Por primera vez, se instaló un sistema lumínico especialmente diseñado para exhibiciones y se proveyó al edificio de aire acondicionado para mantener las piezas a una temperatura constante. La intención del director fue no sólo actualizar el discurso sino también poner al museo a la altura del estándar internacional de la época. Todo ello permitió la primera muestra de origen extranjero en la institución: El Museo de Arte Sacro del Brasil en Buenos Aires, con más de doscientas piezas de imaginería y platería exhibidas, inaugurada en septiembre del mismo año. 52

UNA GESTIÓN PARA SIEMPRE

Fundamenta este pedido el hecho de que esas piezas que, como se dijo, pertenecen al acervo artístico del país, de no ser adquiridas por los museos desaparecen en el mercado internacional, perdiéndose así los rastros de obras que jalonan nuestro desenvolvimiento cultural...

Héctor Schenone en carta al presidente del Banco Municipal de Buenos Aires, 2 de diciembre de 1970.

La instalación, en la capilla del Palacio Noel, de un retablo dorado a la hoja, de once metros de alto realizado en Buenos Aires en el siglo XVIII, hubiese sido el punto culminante de una genuina gestión como la de Héctor Schenone en el Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco." Particularmente, si ese retablo se hallaba amenazado de desaparición y hubiese sido adquirido legítimamente con fondos de municipales destinados a fines semejantes. Así lo anunció el director en su discurso de reapertura del museo en el año 1972. Pero, en algunas ocasiones, las mejores intenciones aunque se hallen sustentadas en realidades concretas como el trabajo de campo, la erudición y en el más profundo conocimiento del objeto de estudio, se malogran inesperadamente. Sucedió esto con un antiguo retablo porteño dedicado a la Virgen de Nieva que a principios del siglo XX había sido trasladado desde el convento de Santo Domingo de Buenos Aires al de Santa Fe. En 1970, el párroco de la iglesia santafesina había decidido una modificación en su templo, por lo que el retablo, ahora dedicado al Sagrado Corazón, iba a ser desechado. A instancias de Schenone, la ciudad de Buenos Aires compró el altar a la comunidad dominica junto con dos imágenes de vestir. Las tallas fueron remitidas en su momento pero, por seis largos años, ni Schenone, ni su sucesora Haydeé de García Mellid, ni los diferentes superiores del convento, consiguieron que las autoridades municipales comisionaran dos operarios, por cuatro días de trabajo para el desmantelamiento y traslado del retablo, aunque el museo se encargara de los gastos. La respuesta otorgada una y otra vez consistía en "que no era posible lo requerido, por estar colmada la capacidad de mano de obra." 53



Anónimo, Santo Domingo de Guzmán [detalle], madera tallada y policromada, vidrio, plata. Procede del convento de Santo Domingo de Santa Fe. Alto Perú y Río de la Plata, s. XVIII. Museo de Arte Hispanoamericano "I. Fernández Blanco"

Cuando el Prof. Schenone reasumió su cargo a fines de la década, volvió a invocar los derechos del museo sobre el altar en Santa Fe. Pero finalmente en 1979, el gobernador de la provincia, Almirante (R) Jorge A. Desimoni, dispuso la devolución de las tallas y la no entrega del retablo por estar trabajados por manos "indígenas de la provincia." Las tallas pudieron ser retenidas por el museo, pero el retablo tallado por artistas de Buenos Aires se quedó para siempre en el templo dominico.

A diferencia de otros grandes museos de arte colonial en el continente, hoy el Fernández Blanco no cuenta con ningún retablo, pero este no fue un fracaso de Schenone sino de aquellos que no supieron interpretar su obra. Debido a ello, el museo, a pesar de muchas marchas y contramarchas, ha intentado hasta el presente preservar las directivas del maestro quien sigue colaborando con la institución desde su puesto de trabajo en la Academia Nacional de Bellas Artes. Desde la gestión de H. Schenone, los dominios de la palabra escrita, de la obra seleccionada con exquisita atención, de la fuente relevada en un archivo o de la imagen proyectada en los muros de un aula de la Facultad de Filosofía y Letras invadieron el relato museográfico. Juntos conformaron las piezas de un gran programa intelectual aún vigente, cuyo fin es el conocimiento y comprensión profunda de la producción artística virreinal en todas sus dimensiones y cuyo alcance trasciende nuestras fronteras toda vez que se requiere de su experiencia y de su mirada para el ordenamiento de importantes colecciones de museos internacionales. Es esta mirada –cuidadosa pero a la vez desprejuiciada, segura pero a la vez cargada de preguntas inquietantes– la que debe descubrirse en cada selección realizada por el maestro: privadas o públicas, todas forman parte de un mismo proyecto.

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) ha realizado los mayores esfuerzos para localizar a los posibles titulares de derechos de las obras de terceros reproducidas en esta publicación. Por cualquier omisión que pudiera haberse dado por favor contactarse con revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar.

1. Institución creada en 1937 a partir de la colección de Martín Noel, vendida, junto con el palacio, a la Municipalidad de Buenos Aires un año antes.
2. El decreto n° 854/1948 determinó que la colección se subdividiera en varias instituciones. Dicho proceso se llevó a cabo desde 1948 y hasta el año 1976. Los instrumentos musicales tuvieron como destino el museo del Teatro Colón (1958), las piezas de origen español, el Museo Larreta (1960), los objetos históricos, el Museo Saavedra (1948), algunos ejemplares de pintura argentina fueron enviados al Museo Sivori (1948 y 1963) y los uniformes del siglo XIX al Museo Histórico Julio Marc de Rosario [sin fecha confirmada]. En la década de los setentas, el Prof. Héctor Schenone recuperó la donación Gonzalez Garaño correspondiente al siglo XIX, dispersa en dos museos [Saavedra y Hernández] y la gestión de J. Cometti, en 2006, restituyó la totalidad de los instrumentos musicales que habían sido derivados al Teatro Colón.
3. Archivo Museo Fernández Blanco (AMIFB). Legado otorgado por escritura n° 308 de fecha de 17 de junio de 1963, pasada al fs. 541 del Registro 257 de Capital Federal.
4. Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
5. "Carta de ofrecimiento de donación de la colección. Rafael Fernández Blanco al Intendente de Buenos Aires, 3 de septiembre de 1921" en Archivo Museo Fernández Blanco, AMIFB, Carpeta Patrimonio, Expediente n° 8931-F-1921, fs. 55.
6. Recordemos que, entre otros importantes instrumentos, el Museo Fernández Blanco cuenta con un afamado violín Guarneri del Gesù de 1732, conocido como Armingaud/Fernández Blanco, de reconocimiento mundial y en impecables condiciones.
7. Gustavo Tudisco, "Carolus Duran" en Museo Nacional de Bellas Artes, Colección. 2 volúmenes, Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2010.
8. Isaac Fernández Blanco hereda a sus abuelos, a través de su padre y de su tío Valentín, quien muere sin herederos; a su madre, descendiente de los Suárez Lacasa, una de las familias más prominentes durante el período federal, a sus tías Dolores y Mercedes Suárez, quienes mueren solteras, y por su esposa María Reyna, quien era también su sobrina en segundo grado, a su tía Cirila Suárez de Roballos.
9. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, el coleccionismo de "carácter menor" (abanicos, bronce, peinetones, mobiliario, porcelanas y platería) solía estar reservado a las damas, como fue el caso de las mujeres de la familia Guerrico: Ma. Concepción G. de Guerrico, Mercedes Guerrico de Bunge, entre otras. Cfr. María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Edhasa. Buenos Aires, 2006, p.152 y Lucrecia Oliveira Cezar, *Coleccionistas argentinos. Los Guerrico*. Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1988. pp 61-80.
10. María Isabel Baldasarre, *Op. Cit.* p. 123.

11. Museo de Arte Hispanoamericano "Issac Fernández Blanco" - 80 años, Buenos Aires, Catálogo de Exhibición. 2002.
12. Así la colección Fernández Blanco contó desde sus inicios con firmas tales como las de Giudici, Della Valle, Sivori y Chiama.
13. AMIFB - "Carta de ofrecimiento de donación de la colección" en Carpeta Patrimonio, Expediente n° 8931-F-1921, fs. 54-55.
14. Ángel Guido, "Palabras de elogio al arte cristiano en América" en MUSEO HISTORICO PROVINCIAL. *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*.
15. Pablo Montini, "Coleccionismo e historiografía. Ángel Guido y la colección de arte colonial en el Museo Histórico Provincial de Rosario" en *Ibid.* pp. 17-22. *Vº Congreso Eucarístico Nacional*. Rosario, octubre de 1950 en MUSEO HISTORICO PROVINCIAL "Dr. Julio Marc", *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc" I. Ángel Guido*. Rosario, octubre de 2011, p. 155.
16. *Ibid.* p.18.
17. Discurso de Agustín P. Justo en "El banquete del presidente", *La Nación*, 7 de julio de 1937.
18. *Decreto Municipal s/n* del 6 de mayo de 1937 en donde se nombra como director honorario al D. Rómulo Zabala y como secretario del museo a D. Enrique de Gandía.
19. Las piezas pertenecientes a este último eran las mismas obras de arte que más tarde tuvieron como destino definitivo el Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc" de Rosario, que estaba siendo construido para la misma época. Cfr. "El Congreso de Historia dedicó la jornada al arte colonial y fue agasajado por el primer magistrado", *La Nación*, 7 de julio de 1937 y Pablo Montini, *op. cit.* p.155.
20. Discurso del Dr. Rómulo Zabala en "El Congreso de Historia dedicó la jornada al arte colonial y fue agasajado por el primer magistrado", *La Nación*, 7 de julio de 1937.
21. Martín Noel en "Defiende los monumentos de arte. Esa es la misión del Instituto Americano de Arte, según expresiones de D. Martín Noel", *La Nación*, s/f. AMIF.
22. Entre las numerosas piezas de arte colonial incorporadas a la colección durante la gestión Gowland se destaca un imponente Crucifijo de origen potosino que más tarde fuera utilizado en las capillas ardientes de los respectivos sepelios de Eva Perón (1952) y Juan D. Perón (1974). AMIF - Legajo n° MIFB001392.
23. AMIFB- Vedia y Mitre - A. Dell'Oro Maini - Decreto "Designación del Director del Museo Isaac Fernández Blanco", *Boletín Municipal n° 4859*, 8 de septiembre de 1937.
24. AMIFB - Carlos A. Pueyrredón - Carlos María del Alvear - Decreto. "Museo Isaac Fernández Blanco. Inauguración de su nuevo local. Derecho de entrada y días que podrá ser visitado", *Boletín Municipal de la ciudad de Buenos Aires n° 6856*, p. 932, 8 de septiembre de 1937.
25. Carlos A. Pueyrredón, "Discurso inaugural" en AMIFB - "Funciona ya en su nueva sede el Museo I. Fernández Blanco", *La Nación*, 27 de mayo de 1943.
26. Cfr. AMIFB- Emilio P. Siri - Raúl M. Salinas. Decreto n° 2926/947. "Nueva denominación para el Museo Isaac Fernández Blanco", *Boletín Municipal de la ciudad de Buenos Aires n° 7988*, 30 de abril de 1947 y "Ampliose la denominación de un museo municipal", *La Nación*, 7 de mayo de 1947.
27. Alberto Ruy Sánchez, "Nuevos momentos del arte mexicano: el fundamentalismo fantástico", en *Parallel Project. Nuevos momentos del arte mexicano*, catálogo de la exposición, CEMEX, OMR, Arte Actual de Monterrey y Galería de Arte Mexicano, Madrid, 1990, p. 6. Enrique Bravo, "El arte colonial en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco", *Lyra*, Año V, n° 47 - 48, julio - agosto de 1947.
28. Cfr. AMIFB- Emilio P. Siri - Raúl M. Salinas. Decreto n° 2926/947. "Nueva denominación para el Museo Isaac Fernández Blanco", *Boletín Municipal de la ciudad de Buenos Aires n° 7988*, 30 de abril de 1947 y "Ampliose la denominación de un museo municipal", *La Nación*, 7 de mayo de 1947.
29. *Idídem*.
30. AMIFB- Juan Schettini. Decreto n° 749 "Director del Museo de Arte Hispanoamericano", *Boletín Municipal de la ciudad de Buenos Aires*, 25 de enero de 1967.
31. Las planillas contables de los años 1947, 1948 y 1949 arrojan un total de 76 nuevas piezas compradas a anticuarios y coleccionistas durante los tres primeros años de la gestión Aquino. AMIFB- Planillas de adquisiciones.
32. AMIFB- Legado otorgado por escritura n° 308 de fecha 17 de junio de 1963, pasada al fs. 541 del Registro 257 de Capital Federal.
33. Ellas son una Virgen con Niño, imagen de vestir con su traje y atributos originales, de tradición castellana, y dos piezas surgidas del obrador de Pedro Mena, el Ecce Homo y la Dolorosa, provenientes de la Catedral de Santiago en Compostela. Extrañamente, ninguna de estas piezas fue incluida en el traspaso de las piezas de arte español al museo Larreta.
34. En 1947 el Prof. Schenone recibió el "Premio de la Raza" otorgado por la Real Academia de San Fernando por su trabajo "El arte de la imaginería en el Río de la Plata" e ingresó como Académico Correspondiente de la misma institución. Cfr. Gabriela Siracusano y Gustavo Tudisco en Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", *Héctor Schenone. Elecciones y selecciones de un maestro: un programa intelectual*, 2009, catálogo de exhibición, p. 3.
35. "La intervención del indio y del mestizo tergiversaron lo únicamente español y nace aquel medievalismo mestizo, suerte de sín tesis hegeliana de la "tesis" hispana y la "antítesis" india. Y todo esto, triunfalmente en el siglo XVIII." Ángel Guido, "Estudio histórico y estético" en Museo Histórico Provincial, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo. Coronación de la Virgen del Rosario*. Rosario, octubre de 1941 en Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc", *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc" I. Ángel Guido*. Rosario, octubre de 2011, p. 144.
36. Martha Penhos, "De categorías y otras vías de explicación: una lectura historiográfica de los Anales de Buenos Aires (1948-1971)" en AAVV. *Memoria del III Encuentro Internacional de Barroco*, La Paz, Unión Latina, 2005, pp. 167-174.
37. AMIFB- Juan Schettini. Decreto n° 749 "Director del Museo de Arte Hispanoamericano", *Boletín Municipal de la ciudad de Buenos Aires*, 25 de enero de 1967.
38. Baste como ejemplo Adolfo L. Ribera y Héctor Schenone, *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Buenos Aires, 1948, láminas 4, 34, 55, 59, 65, 89 y 114, todas ellas piezas que actualmente son parte del acervo del museo.
39. AMIFB - "Carta de sor María Josefa Franco O.P al Director del Museo Municipal de Arte Hispano-Americano "Isaac Fernández Blanco" del 27 de octubre de 1967. Expediente n° 169168/67.
40. AMIFB -Expediente n° 27945/70, fs. 92-93.
41. Es el caso, entre otras, de una talla de la Virgen del Carmen, desaparecida de la iglesia de San Ignacio en la década del cincuenta, que fue comprada por el museo a Carlos de la Cárcova en 1969. AMIFB- Expediente n° 169192/69.

42. Es el caso, entre otras, de una talla de la Virgen del Carmen, desaparecida de la iglesia de San Ignacio en la década del cincuenta, que fue comprada por el museo a Carlos de la Cárcova en 1969. AMIFB- Expediente n° 169192/69.
43. Sólo en el año 1967, a medio año de gestión, Schenone había sido autorizado a disponer de más de 4.000.000 de pesos moneda nacional de la partida presupuestaria 22611.06.05 "Elementos para Bibliotecas y Museos", AMIFB - "Autorízase a la Dirección del Museo I.F.B. para adquirir las obras de arte detalladas", diciembre 15 de 1967, Expediente n° 169168/67.
44. La Galería Studio donó al museo cuatro tallas de marfil provenientes de Goa y un San Francisco de Asís con manos de plomo de factura altoperuana. AMIFB - "Remito", 14 de enero de 1970 y Ordenanza n° 42762 "Aceptación de donación Galería Studio S. A.", 15 de diciembre de 1969, Expediente n° 250.847/69.
45. Para entonces, las entidades públicas y privadas estaban convencidas de la importancia de colaborar con esta práctica de rescate cultural. Cfr.
46. Los datos administrativos revelan 276 piezas de arte colonial compradas en siete años, AMIFB- Planillas de adquisiciones.
47. El caso modélico de este tipo de operaciones fue el óleo de Antonio Mermejo, *Santa María Magdalena penitente*, comprado a instancias del Prof. Schenone, por el Arq. Ricardo Braun Menéndez a un anticuario en el año de 1967 y donada pocos días después al museo, AMIFB - Expediente 167.134/67. Ordenanza 23160.
48. AMIFB - Maruja Yofre de Weibel Richard, "Orfebrería colonial", *Esquiú*, 9 de noviembre de 1969. AMIFB - Expediente 167.134/67. Ordenanza 23160.
49. Luis A. Ribera, *Platería*, Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, 1970.
50. Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", *Devoción y sugestión de las imágenes de vestir*, Buenos Aires, 1970, catálogo de exhibición, pp. 1-3.
51. Cfr. Ibídem p. 5 y ss. y AMIFB - "Donación del Banco Municipal Ciudad de Buenos Aires (Registro n° 5837-SC-70)", Carpeta Compras 1930- 2001, fs. 83.
52. Cfr. "Mejoras en el museo de arte hispanoamericano", *La Nación*, 1º de agosto de 1972 y "Arte sacro paulista en Buenos Aires", *La Prensa*, 8 de octubre de 1972.
53. AMIFB- Expediente N° 64.163/71, fs. 1-4.