


**La trastienda de una obra del siglo XV:
el *San Miguel* de García de Benabarre
del Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires ¹**

Nadia Mariana Consiglieri

Pós-Doutoranda – Instituto Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”,
Buenos Aires, Argentina

Bolsista – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

 <https://orcid.org/0000-0002-2610-2967>

E-mail: nadiamariana.consiglieri@gmail.com

Resumo: El Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires (MNAD) cuenta con una pintura del siglo XV atribuida a Pedro García de Benabarre que representa a san Miguel aniquilando al demonio. Adquirida por Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953), ha recibido al momento poca atención historiográfica y patrimonial. ¿De qué manera se inscribe en el coleccionismo de la élite porteña de inicios del siglo XX?; ¿cómo pudo haber llegado a manos de Errázuriz para su colección particular?; ¿qué constelación de intercambios entre *marchands*, coleccionistas y artistas actuó en el proceso de su adquisición?; ¿qué incidencia pudieron tener las conexiones de Errázuriz con España?; ¿qué ubicación original le había dado Errázuriz en su palacete y cómo varió cuando la residencia pasó a ser museo? El presente trabajo pretende realizar un primer abordaje crítico a estos interrogantes en pos de revalorizar la importancia patrimonial de esta pieza renacentista catalana en Buenos Aires.

Palavras-chave: San Miguel; pintura renacentista catalana; coleccionismo; Matías Errázuriz; Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires.

A Fifteenth-Century Painting ‘Behind the Scenes’. García de Benabarre’s *San Miguel* of the National Museum of Decorative Arts of Buenos Aires

Abstract: The National Museum of Decorative Arts of Buenos Aires (MNAD) holds a fifteenth-century painting, representing Saint Michael slaying the devil, attributed to Pedro García de Benabarre. It was bought by Matias Errázuriz Ortúzar (1866-1953) and until now, it has not received enough historiographical attention. How did it take part in the art collecting practices of the early twentieth-century local elites? How did Errázuriz buy it for his private art collection? What constellation of exchanges between dealers, collectors and artists worked in the process of its acquisition? What impact Errázuriz’s connections in Spain could have had in the process? Which space in his mansion had Errázuriz allocated for the painting and how did it change when the residence became a museum? This paper presents the first critical approach to these questions in order to revalue the patrimonial importance of this Catalan Renaissance painting in Buenos Aires.

Keywords: Saint Michael; Catalan Renaissance Painting; Art collecting; Matías Errázuriz; National Museum of Decorative Arts of Buenos Aires.

Texto recebido em: 03/08/2021

Texto aprovado em: 24/11/2021

Las actitudes de los coleccionistas porteños de inicios del siglo XX respondieron a la tradición, pero también a las nuevas modas. El coleccionismo privado se afianzó entre 1880 y 1910 en Buenos Aires y nucleó los principales repertorios de obras (BALDASARRE, 2006, p. 14). Durante los mandatos de Julio Argentino Roca (1880-1886 y 1898-1904), la clase dominante coincidió con el Estado (HALPERÍN DONGHI, 1995, p. 567) y buscó “civilizar” la Nación. Al menos hasta la década de 1930, Argentina se enriqueció con el modelo agroexportador y recibió oleadas de inmigrantes, en su mayoría italianos y españoles.

El coleccionismo fue uno de los mecanismos utilizados por los sectores dominantes para justificar su posición dentro del proyecto de construcción del Estado nacional moderno. Las elecciones de los coleccionistas tendieron a consagrar los objetos estéticos, atribuyéndoles valores económicos e ideológicos (BOURDIEU, 2010). La distinción operó en el desarrollo del *habitus* categorizando estas prácticas a través del gusto, edificando “el mundo social representado, esto es, el espacio de los estilos de vida” (BOURDIEU, 2002, p. 169-170).

Los coleccionistas optaron por el arte contemporáneo francés (José Prudencio Guerrico y Aristóbulo del Valle), español (Parmenio Piñero) o francés, español e italiano (Ángel Roverano) (BALDASARRE, 2006b, p.301-302). Italia encarnaba la tradición; París, la sede de la modernidad artística, mientras que el arte español pasó del rechazo a la reafirmación identitaria (BALDASARRE, 2006b; MALOSETTI COSTA, 2007; TELESCA Y BURUCÚA, 1989-1991). Aunque la elite local apostó fuertemente al arte moderno europeo, coleccionar obras antiguas continuó implicando prestigio. Empero, asirse de obras de los “grandes maestros” del pasado conllevó a dudosas atribuciones. Se adquirieron obras medievales, renacentistas, barrocas y neoclásicas (PACHECO, 2005, p. 14) cayendo en los clichés de identificar como barrocas a piezas holandesas, flamencas y españolas; como francesas a las del siglo XVIII y a las italianas con un “Renacimiento extendido” (BALDASARRE, 2006a, p. 179). También, obras hispánicas tardogóticas fueron consideradas como derivaciones del Renacimiento modélico italiano.

Este comportamiento respondió a la edificación teórica sobre el Renacimiento establecida por Jakob Burckhardt en *La cultura del Renacimiento en Italia* de 1860. Sus preceptos sobre el Renacimiento como cumbre de la subjetividad y de la competencia entre individuos “polifacéticos” en la cultura, la riqueza y la fama en la vida privada (BURKHARDT [1860] 2004, p. 141-143, 145, 149) decían más del individuo decimonónico que de aquellos del siglo XV, tal como señaló Peter Burke

(2005). Esta construcción se asemeja al coleccionista decimonónico, capaz de reunir objetos del pasado y del presente como prueba de su sapiencia y “civilización”. Podríamos pensar al mismo Errázuriz jugando ese rol de aficionado atesorador de piezas antiguas, con algunas de sus salas como *studioli*. Ese ideario respondió a intereses propios de demarcación de la personalidad del coleccionista (JIMÉNEZ-BLANCO, 2013).

Gradualmente muchas de estas colecciones privadas fueron donadas a museos estatales, algunas concebidas para trascender a la posterior contemplación pública (BALDASARRE, 2006a). En el caso de Errázuriz, cada ambiente de su residencia diseñada hacia 1910 por René Sergent, fue ideado en relación al estilo de las obras que iba a albergar², pues típica de los interiores burgueses fue la tendencia a llenar y cerrar sobre sí mismos los espacios (BAUDRILLARD, 1969). Tras la muerte de su esposa Josefina de Alvear en 1935, la mansión y sus colecciones fueron vendidas al Estado Nacional, pasando a conformar el MNAD en 1937, en base a la tipología *casa-museo* (PONTORIERO, 2018).

Durante las primeras décadas del siglo XX, la pintura española coetánea se instaló en el gusto de la elite porteña impulsada por las celebraciones del Centenario de la Revolución de Mayo³ (FERNÁNDEZ GARCÍA, 2007) y por elementos identitarios, culturales e idiomáticos compartidos. Además, España necesitaba restablecer lazos con sus ex-colonias luego de su pérdida de las Antillas españolas y de Cuba (BALDASARRE, 2005). Entre el rechazo y la aceptación, el consumo de arte español se fortaleció en el panorama porteño y comenzó a competir con el lugar privilegiado que tenía el arte francés (BALDASARRE, 2006a, p. 104; PACHECO, 2005, p. 284).

Las adquisiciones de Errázuriz determinaron el diseño de las estancias de su mansión (MONTEMURRO, 2015, p. 34) contribuyendo a construir el clímax aristocratizante del edificio. Tanto él como Enrique Larreta, al residir en París en la década de 1910, compraron obras antiguas para sus mansiones porteñas (PACHECO, 2005, p. 277).

En su viaje de nupcias de 1901, Larreta recorrió ciudades medievales y renacentistas de Italia y España, y quedó enamorado de Ávila, la cual fue el escenario de *La gloria de Don Ramiro. Una vida en tiempos del Felipe II*, su novela publicada en 1908 y ambientada en la segunda mitad del siglo XVI (NOBILIA, 2018, p. 39, 73, 506). Las estancias en Europa permitieron a ambos coleccionistas visitar anticuarios y contactarse con los circuitos del arte que facilitaron estas empresas.

Errázuriz trajo varias piezas medievales y renacentistas, incluyendo manuscritos iluminados, tapices, pinturas, tallas marianas (MONTEMURRO, 2015) y objetos, que en su mayoría concentró en el Hall central.

El *San Miguel de García de Benabarre*: de “Gimeno” a Errázuriz

En este último espacio fue dispuesta la obra que convoca nuestro estudio y que representa a san Miguel mitigando al demonio (Figura 1). Esta pintura al temple con dorado a la hoja fue realizada en el área catalana a fines del siglo XV por Pedro García de Benabarre, según la última atribución de Francisco Corti (1988, p. 51-65; 1993, p. 152-154; PACHECO, 2013, p. 262), formando parte originalmente de una de las calles de un retablo más complejo. García de Benabarre fue un pintor activo en Aragón y Cataluña en la segunda mitad del siglo XV.

En un documento de 1445 de Zaragoza aparece como testigo de la designación de mozo y aprendiz de un tal Petrico del taller de Blasco de Grañén; entre 1452 y 1455 se traslada a Benabarre; en un contrato del 12 de noviembre de 1455 se le asigna la dirección del taller del fallecido Bernat Martorell por lo que, de haberse cumplido con lo estipulado allí, habría permanecido en Barcelona entre 1456 y 1460; en 1473 se instala en Lérida y entre 1481 a 1496 está en Barbastro (GUDIOL; ALCOLEA I BLANCH, 1986, p. 186; LACARRA DUCAY, 2003, p. 334-336).

Su pintura de estilo hispanoflamenco estuvo vinculada en un principio a Grañén, luego a Bernat Martorell y en sus últimos años, fue coetáneo de Jaume Huguet. Dentro del corpus de obras identificadas bajo su autoría, el Retablo de la Virgen de Belcaire d’Urgell incluye su firma: “Pere Garcia de Benavarre ma pintat any” (la fecha está percurida)⁴ (PADRÓS I COSTA; LACARRA DUCAY, 2003, p. 334-339; GUDIOL; ALCOLEA I BLANCH, 1986, p. 187-189; DURAN I SANPERE, 1934).

Comparando esta obra y otras con la del Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires (MNAD), Corti (1988, p. 52-55) la atribuyó a Pedro García de Benabarre. Buscó definir el estilo del pintor relacionando los rostros de la Virgen y de los ángeles de Belcaire con los del san Miguel del MNAD. En los fondos, detectó el uso común de relieves sobredorados con flores de cardo, interrumpidos en la obra del MNAD por una franja grisácea con rombos enmarcados por follaje (ornamentación propia de la pintura catalana de la época). Indagó la composición geométrica en el formato rectangular del gótico aragonés y las conexiones de García de Benabarre entre el primer plano y el fondo a partir de continuidades formales.

Reconoció también la insistencia de tonos ocre, rojos y de contrastes entre el dorado y colores apagados. Adjudicó la obra a la etapa madura del pintor, por la compensación de formas estereotipadas de los rostros con elementos geométricos y cromáticos, logrando un dinamismo ausente en otras pinturas más esquemáticas evidentemente realizadas por su taller, aunque también sugirió su ejecución por Pere Espalargues, un posible discípulo suyo. En resumen: el análisis de Corti (1988, p. 52-58) permitió atribuir la obra del MNAD a García de Benabarre, hipótesis que sigue resultando pertinente y que posibilita el planteo de nuevos interrogantes.



Fonte: Temple sobre tabla, 107 x 90 cm., Escuela catalana, finales del siglo XV. Ex Colección Errázuriz (MNAD 334), Buenos Aires, Archivo del Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires (MNAD).

FIGURA 1

Pedro García de Benabarre, *San Miguel*

En *Arte medieval español en la Argentina* (CORTI, 1993, p. 152-154) continuó aseverando esta atribución y así aparece en la actual ficha técnica de la obra del MNAD. Como indicó Corti en dicho trabajo, a excepción de Gudiol Ricart quien ya

había señalado la filiación de esta pintura con García de Benabarre (GUDIOL RICART, 1944, p. 50), anteriormente había contado con equívocas atribuciones. Chandler Rathfon Post propuso que había sido pintada por el Maestro de San Quirse⁵ por características faciales, posturas, armaduras y alas comunes con las de otros retablos atribuidos a ese maestro anónimo (POST, 1947, p. 852; CORTI, 1988, p. 51).

La obra también fue mal atribuida a Luis Dalmau por Errázuriz en *Recordando* de 1937. Al referir al Hall Renacimiento, mencionó la galería alta con cuatro obras de artistas “primitivos”: “catalán es el ‘San Miguel venciendo al Dragón de Dalmau’ autor de ‘Los Consellers’ del Museo de Barcelona” (ERRÁZURIZ, 1997, p. 11). Parte de esta cita fue replicada en el *Catálogo del Museo Nacional de Arte Decorativo* de 1947⁶ (nº cat. 210), dentro de la “Escuela Catalana de Luis y Antonio Dalmau”, mencionados como “padre e hijo” e indicando que Dalmau padre trabajó bajo la influencia de Jan Van Eyck (1947, p.134). Estas afirmaciones son inexactas⁷ y la atribución a Dalmau en sí misma carece de fundamentación y respaldo documental. Este error volvió a replicarse en el *Catálogo de Exposición de los Primitivos a Goya* (nº cat. 20), muestra realizada en el MNBA en 1966 (s/p).

En el previo *Catálogo de la Exposición de Pintura Española de los Primitivos a Rosales* de 1939, el *San Miguel* aparecía adjudicado como “Escuela Catalana (Siglo XV)” (nº cat. 1, p. 5) y no fue incluido en muestras de arte antiguo realizadas en Buenos Aires en la década del 1940 (*Catálogo de Exposición de Arte Gótico y Renacimiento*, 1944; *Catálogo de Exposición de obras maestras Colección Paula Koenigsberg*, 1945). Recién en el *Catálogo de la Exposición Arte Medieval Español* celebrada en 1993 en el Museo Larreta, García de Benabarre fue mencionado como hacedor de dicha pintura (nº cat. 43, s/p), pues la muestra se guió por el catálogo de Corti de ese año⁸ (MONTEMURRO, 2015, p. 58).

La obra formó parte de la colección de Errázuriz previa a la creación del MNAD. Junto a su familia, estableció su residencia en París hacia 1906, en 1917 retornó a Buenos Aires y en 1918 inauguró su mansión ideada para alojar muchas de las piezas adquiridas en Europa (ESPEJO FERNÁNDEZ, 2018, p. 44). Allí, ubicó la obra en el Gran Hall Renacimiento (*Museo Nacional de Arte Decorativo. Guía del Museo*, 1997, p. 13, 28).

Como ya indicamos, la elite porteña colocó paulatinamente su interés en el arte español: “el rioplatense adinerado que a fines de siglo visitaba París se encontraba, en galerías y residencias privadas, con un auténtico despliegue de

piezas pictóricas peninsulares, con temas de majas, toreros, fiestas populares y escenas folklóricas variopintas” (FERNÁNDEZ GARCÍA, 1997, p. 105). Errázuriz no fue ajeno a ello: adquirió obras españolas contemporáneas y también piezas antiguas, expresando su interés por lo medieval y renacentista: “y sigo soñando con muebles, con cuadros y tapices que me hablaron como viejos amigos” (*Catálogo de Exposición de obras maestras Colección Paula Koenigsberg*, 1945, p. 12) y sobre su residencia: “se consiguió (...) un excepcional conjunto de arte en el que se mezcla lo antiguo con la obra moderna de talentosos pintores, escultores y decoradores” (ERRÁZURIZ, 1997, p. 2-3). Aunque no contamos con documentación que refiera al proceso de compra de esta pintura por Errázuriz,⁹ todo indica que la consiguió estando en el exterior.

Corti proporcionó una única pista sobre la fortuna de la obra previa a ser adquirida por Errázuriz: “En una fotografía (nº 25546) del Archivo del Instituto Diego Velázquez, Madrid, aparece como perteneciente a la colección Gimeno” (CORTI, 1993, p. 153). Al contactarme con el actual Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España (CCHS-CSIC), accedí a dicha fotografía (Figura 2) en cuyo reverso se lee efectivamente: “Madrid. Anónimo - ‘Un Santo’ (Propiedad del Sr. Gimeno)”.

No se especifica su fecha, pero incluye el sello de la casa Ruiz Vernacci. Tal denominación de esa casa de fotografía se debe a su último dueño, Joaquín Ruiz Vernacci, quien hacia 1930 se hizo cargo de la marca, adquiriendo los negativos de sus propietarios anteriores, como los de Joseph Jean Marie Lacoste y Borde, entre otros¹⁰. Este último, activo sobre todo entre 1901 y 1915, dedicó gran parte de su labor a fotografiar obras de arte, pues incluso fue nombrado fotógrafo oficial del Museo del Prado en 1901 por Álvaro Figueroa (Conde de Romanones), Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en esos años. Lacoste elaboró series fotográficas catalogadas de la A a la L y con Ángel Redondo de Zúñiga abrió en 1903 una sucursal en Carrera de San Jerónimo nº 53 (dirección que aparece en el material fotográfico del CCHS-CSIC). Más tarde, publicó *Referencias Fotográficas de las obras de Arte en España* (1913)¹¹.



Fonte: Fotografia (Positivo en papel), s/f. Signatura: ATN/CGP/0057/P0004453. Madrid, Archivo Fondos CCHS - CSIC; https://csic-primo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/m4830f/34CSIC_ALMA_DS21149522230004201 / http://aleph.csic.es/imagenes/archivos/0032_ATN_AFCG/01_PI/000093599.jpg. Consultado: 12 jul. 2021.

FIGURA 2

J. Ruiz Vernacci. Fotografía de la obra de Pedro García de Benabarre: *San Miguel Arcángel matando al diablo*

Tras examinar el Archivo Ruiz Vernacci de la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), localicé otras dos fotografías de la obra pero bajo el título erróneo “San Jorge y el dragón”, también carentes de datación. La pintura se muestra apoyada sobre una suerte de atril o estructura de madera y detrás se ve una pared. La VN-21940 parece más expuesta a la luz (Figura 3) y la VN-21939 está más contrastada (Figura 4). Ambas presentan en el lateral derecho siglas de catalogación antiguas invertidas con partes ilegibles: en la VN-21940 puede reconocerse el código A30231, que parece replicarse en la otra, y ambas contienen otras leyendas que comienzan con la letra P. Aunque este número de serie difiere del que aparecía originalmente en la fotografía del CCHS-CSIC (A-11231), las tres pertenecen a la serie A y al menos las del IPCE responden al tamaño placa (18 x 24 cm) utilizado por Lacoste, quizás señalado por las P laterales.

Del Archivo Vernacci encontré otra fotografía clave. Tomada en 1932, reproduce una obra de Joaquín Sorolla y Bastida¹² en la que se representa al Conde Amalio Gimeno y Cabañas (Cartagena, 1852 - Madrid, 1936) sentado en el jardín de la casa-taller madrileña del pintor (Figura 5). En 1906, dicho Conde fue nombrado Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes; en 1913, Ministro de Marina y entre 1918 y 1919, Ministro de la Gobernación en época de Romanones. Fue un médico y académico influyente, con cátedras en la Universidad de Valencia y en la Universidad central de Madrid. Su interés por las artes fue ratificado por su designación como académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1916¹³.



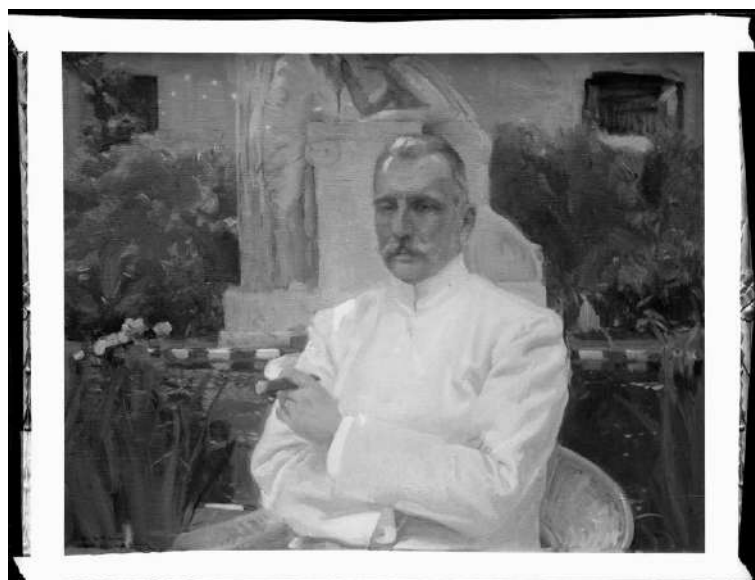
Fonte: Fotografia (Acetato Negativo), s/f. Signatura VN-21940. Archivo Ruiz Vernacci, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Ministerio de Cultura y Deporte; <http://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13257/ID694db313?ACC=101> Consultado: 12 jul. 2021.

FIGURA 3**San Jorge y el dragón**

Fonte: Fotografia (Plástico Negativo), s/f. Signatura VN-21939. Archivo Ruiz Vernacci, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Ministerio de Cultura y Deporte; <http://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13257/ID694db313?ACC=101> Consultado: 12 jul. 2021.

FIGURA 4**San Jorge y el dragón**

La amistad entre Gimeno y Sorolla se tradujo no sólo en ese retrato, sino también en el regalo del artista de otras obras al Conde, como cinco copias de obras de Velázquez y el estudio de una calavera, luego vendidas a Romanones¹⁴. Tanto la fotografía del retrato de Gimeno como la de la calavera datan de 1932¹⁵, cuando el estudio fotográfico pasó a manos de Vernacci, quien siguió con la tradición de fotografiar obras de colecciones privadas y de instituciones. Esto demostraría la contratación de los servicios de esta casa de fotografía por el Conde de Gimeno desde la década de 1910 a la de 1930. Las fotografías del *San Miguel* habrían sido tomadas en tiempos de Lacoste (pues la versión en papel del CCHS-CSIC pudo haber sido impresa en base a los negativos de Lacoste ya en tiempos de Vernacci y por ello contar con el sello de la casa bajo ese nombre), mientras que las de las obras de Sorolla lo fueron por el propio Vernacci. Esto habilitaría conectar al genérico “Sr. Gimeno” con el Conde de Gimeno como el propietario previo del *San Miguel*. Además, la obra aparece ubicada en el Hall Renacimiento de la mansión Errázuriz en una fotografía de *Plus Ultra* de 1918 (PÉREZ-VALIENTE, 1918, s/p) (Figura 6), lo que confirma que para esa fecha, la pintura ya estaba en Buenos Aires.



Fonte: Fotografía (Acetato Negativo). 9 de noviembre de 1932. Colección Conde de Gimeno. Signatura VN-34469. Archivo Ruiz Vernacci, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Ministerio de Cultura y Deporte; <http://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13102/IDdb9d87e1/NT191>. Consultado: 12 jul. 2021.

FIGURA 5

Retrato del Conde de Gimeno



Fonte: Ibero Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz; <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/787219487/21/#topDocAnchor>. (CC BY-NC-SA 3.0 DE); Consultado: 12 jul. 2021.

FIGURA 6

Fotografia del Gran Hall Renacimiento de la revista *Plus Ultra*, año 3, nº 29, 1918

Las fotografías tomadas por Lacoste deben datar, por lo tanto, de los primeros años de la década de 1910, cuando la obra aún estaba en España y pertenecía al Conde de Gimeno. Errázuriz la adquirió en el marco de su estadia europea, entre 1906 y 1917. Pero, ¿cómo esta pintura pudo pasar de Gimeno a Errázuriz? Dado que no he encontrado ninguna documentación que refiera a un encuentro o reciprocidad entre ambos personajes, es factible pensar en un tercero como intermediario en la transacción: me refiero a Sorolla.

El pintor valenciano era amigo de Gimeno, como puede comprobarse en la correspondencia del Archivo- Biblioteca del Museo Sorolla de Madrid (A.B.M.S.M.)¹⁶. Además, desde los primeros años de 1900, Sorolla había entablado contacto con Errázuriz por medio del *marchand* José Artal, quien fue intermediario de varios encargos de retratos de los Errázuriz-Alvear que Sorolla pintó y envió a Argentina¹⁷. Pese a que Artal expresó fricciones en su relación comercial con Errázuriz¹⁸, este último mantuvo su tenaz admiración por el maestro¹⁹, a quien insistió -no sin ambivalencias-, que viniera a Buenos Aires²⁰ y planeó ir a su taller en España²¹. El encuentro ocurrió en Madrid, en el verano de 1907. Sorolla estaba pintando los retratos de los reyes en la Granja de San Ildefonso, cuando Errázuriz fue allí a verlo. Una carta de Errázuriz a Sorolla, escrita unos meses después, refiere a ese día y a su deseo de visitarlo en su casa-taller en breve:

Señor Don Joaquín Sorolla / Pte. / Distinguido señor y amigo: / Aún estoy saboreando el inolvidable día de la Granja en que tuve el placer de charlar con U. charla que espero reanudar en ocho días más a mi vuelta de Sevilla para donde salgo esta tarde. / Con entusiasmo he oído y visto que U. llena por completo el ambiente artístico de esta capital en la cual sé que hay tantos sorollistas como personas de buen gusto. Los Errázuriz de América no nos hemos equivocado al aplaudirle a U. sin reservas. / Ya le tengo nuevos encargos de mi familia en preparación. Mi mujer me encarga que juntamente con los míos le presente mi respeto a la señora Clotilde y U. mande a un amigo. / Matias Errázuriz / Madrid, 2 de diciembre de 1907 (A.B.M.S.M., Madrid, 02/10/1907, C51710).

Pese a que en 1909 se interrumpieron las relaciones con Artal, Errázuriz siguió tratándose con Sorolla²² (ESPEJO FERNÁNDEZ, 2018, p. 50), residiendo aun en Europa. Es muy probable que parte del círculo de conocidos y amistades del pintor hayan entrado en contacto con Errázuriz a través de él y que Gimeno vendiera su *San Miguel* a Errázuriz durante esos años, trayéndolo este consigo a Buenos Aires en 1917²³.

La obra y su ubicación: de la mansión de Errázuriz a los espacios del MNAD

Al instalarse en su palacete hacia 1918, Errázuriz situó la obra en el Gran Hall Renacimiento y en *Recordando* aludió a su ubicación en la galería alta. No obstante, en la nota de Pérez-Valiente sobre la Casa de Errázuriz-Alvear de *Plus Ultra* de 1918, la mencionada fotografía del Gran Hall muestra al *San Miguel* en la planta baja (Véase nuevamente la Figura 6). La pintura está sobre la pared del lado izquierdo de la puerta de ingreso y del lado derecho, se ve la *Virgen con el Niño* en mármol del siglo XVI (MNAD 1470). Entonces, en tiempos en que la mansión estaba habitada por Errázuriz, ambas figuras flanqueaban *en pendant* la puerta que conectaba la Antecámara con la entrada al Gran Hall, como también lo demuestran dos fotografías tomadas en la misma época (Figura 7).



Fonte: Argentina, Archivo General de la Nación. Fondo AGAS [Acervo Gráfico, Audiovisual y Sonoro]. Caja 2590. Fotografías Inv. 154874; Inv. 154882.

FIGURA 7

Fotografías del *San Miguel* (MNAD 334) y de la *Virgen con el Niño* (MNAD 1470) tomadas para la revista *Plus Ultra*, año 3, n° 29, 1918, y presentes luego en el Archivo de la revista *Caras y Caretas* en octubre de 1938 y abril de 1928, según reversos de las fotografías

Aunque en líneas generales, la inclusión de obras religiosas antiguas en salones residenciales privilegió su valor estético por sobre su valor cultural (MONTEMURRO, 2015, p. 35-39), estas piezas parecen vivificar un sentido protector. Ambas imágenes cristianas poderosas (un san Miguel militarizado y una compasiva Virgen con el Niño) enmarcan el ingreso al salón de manera protectora e incluso heráldica, siguiendo el estilo de palacete renacentista al que evoca dicho recinto.

Algunos boletines del MNAD (cuya publicación se extendió de 1946 a 1952) incluyen fotografías que revelan la disposición de la obra en el Gran Hall ya transformada la residencia en museo. En 1947 se celebró la Exposición de Trajes Regionales Españoles, los cuales habían sido un regalo del gobierno español a Eva Duarte de Perón, dedicándose un número especial del boletín al evento. En la fotografía que muestra el traje de Zaragoza se observa detrás del maniquí, el ángulo inferior derecho de nuestra pintura (Figura 8) (*Boletín Museo Nacional de Arte Decorativo*, 1947, s/p).

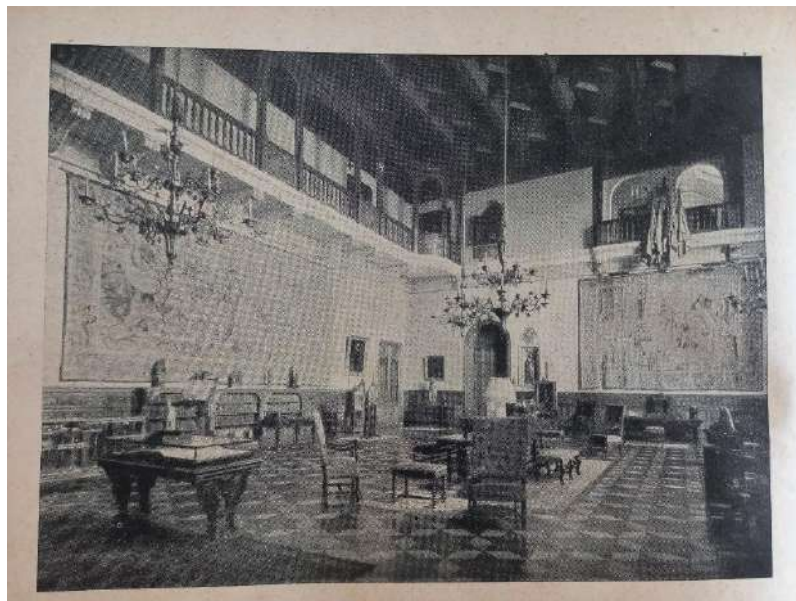


Fonte: Archivo Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD).

FIGURA 8

Fotografía de la Exposición de Trajes Regionales Españoles celebrada en el MNAD en 1947, en *Boletín Museo Nacional de Arte Decorativo*, año II, número extraordinario, diciembre de 1947, s/p.

Comprobamos que para 1947, el *San Miguel* mantenía la ubicación otorgada por Errázuriz, a juzgar por la decoración de la pared y el mueble también presente en las fotos anteriores. Por el contrario, en otra fotografía del Gran Hall de un boletín de 1950²⁴ (Figura 9), la pintura no está allí, aunque se la menciona en el listado de obras²⁵ (*Boletín Museo Nacional de Arte Decorativo*, 1950, p. 2).



Fonte: Archivo Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD).

FIGURA 9

Fotografía del Gran Hall Renacimiento del MNAD en *Boletín Museo Nacional de Arte Decorativo*, año V, nº 17, octubre-noviembre-diciembre de 1950, 2

En otra fotografía sin fecha especificada (GREMENTIERI, 2006, p. 106), la obra ocupa la pared cercana a la salida del Gran Hall al Salón Comedor, por lo que podría ser contemporánea o posterior a la del boletín de 1950.

La disposición actual también dista de la otorgada inicialmente por Errázuriz (Figura 10). La pintura está en la pared lateral derecha siguiendo la direccionalidad de la puerta de ingreso desde la Antecámara a la de salida que da al Salón Comedor. Comparte ese muro con otras obras, entre ellas, el tapiz que representa “El combate de Tessino” de la serie de Escipión (MNAD 513).



Fonte: Nadia Mariana Consiglieri©.

FIGURA 10

Fotografía de la ubicación actual del San Miguel de Benabarre en el Gran Hall Renacimiento del MNAD, mayo de 2021

Conclusiones

El *San Miguel* del MNAD merece ser revalorizado dentro del patrimonio medieval y renacentista de Buenos Aires y del escaso repertorio pictórico sobreviviente de Pedro García de Benabarre. Un primer paso consistió en investigar su fortuna dentro del coleccionismo privado local, al ser adquirido por Errázuriz en el renacer del gusto por lo hispánico de las primeras décadas del siglo XX. Éste no dudó en comprar tanto pinturas antiguas como contemporáneas procedentes de la “madre patria”.

Siguiendo algunas pistas sugeridas por Francisco Corti y tras una exhaustiva pesquisa documental, fue posible reconocer la identidad del genérico “Sr. Gimeno” como anterior propietario de la obra: el Conde Amalio Gimeno y Cabañas. Su prestigiosa personalidad repercutió en las artes y el coleccionismo, destacando su amistad con uno de los artistas más importantes del momento: Joaquín Sorolla. Examinando la fotografía que indicaba que la pintura había sido propiedad de Gimeno, concluimos que esta habría sido tomada por Lacoste entre 1900 y 1915, por encargo del Conde, siendo posteriormente impresa por Vernacci. Estos datos permitieron reconstruir una hipótesis bastante factible de cómo la pintura pudo

llegar a manos de Errázuriz: este la adquirió de Gimeno en su época de residencia europea (entre 1906 y 1917), con la posible intervención de Sorolla como intermediario común entre ambos coleccionistas. La fotografía del Gran Hall de la Casa Errázuriz-Alvear de *Plus Ultra* de 1918 demuestra que para esa época la obra ya estaba en Buenos Aires.

El material fotográfico puesto en diálogo con las publicaciones de esa época posibilitó trazar algunas ideas sobre la ubicación de la obra, sus usos y percepciones. Errázuriz la situó *en pendant* con la Virgen del siglo XVI a ambos lados del interior del acceso principal al Gran Hall. Considero que estas imágenes antiguas no sólo legitimaban la posición de coleccionista “culto” que Errázuriz quería dar a sus círculos, sino que también funcionaban como emblemas protectores cristianos. Así dispuestas, resaltaban el carácter de palacete renacentista que ese salón de usos sociales pretendía ofrecer.

Convertida la residencia en el MNAD, la pintura se mantuvo en su sitio original al menos hasta 1947. Hacia 1950, pasó a estar en la pared lateral derecha respecto del eje que conecta ambas puertas del salón. Su actual ubicación, entre el monumental tapiz de la serie de Escipión y otras pinturas, tiende a absorberla. Al estar en lo alto del muro y frente a los grandes ventanales del recinto, la cambiante luminosidad de la sala dificulta su visibilidad. Lejos quedó el protagonismo que le había dado Errázuriz, enmarcando el ingreso al salón. Cabría preguntarnos en qué medida estas distancias modifican los sentidos y las construcciones discursivas en torno a las obras, determinando también su relevancia u olvido. Empero, el *San Miguel* de Pedro García de Benabarre puja por recuperar su voz y por seguir siendo indagado en las diversas facetas de su riqueza pictórica y patrimonial.

NOTAS

- ¹. Este estudio se enmarca en la vigente investigación postdoctoral titulada: El “San Miguel” del Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD) de Buenos Aires: lo draconiano-demoníaco y su proyección en otras pinturas sobre tabla hispánicas bajomedievales (siglos XIII-XV)” correspondiente a una Beca Postdoctoral en Temas Estratégicos otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), de Argentina. Agradezco al Archivo- Biblioteca del Museo Sorolla de Madrid, al Archivo Fondos CCHS - CSIC, a la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, al Lic. Hugo Pontoriero (Jefe del Departamento de Museología del MNAD), y a la Lic. Verónica Diego, a Marcela Retamar y a Cecilia Martínez por su permanente predisposición y ayuda.
- ². El Palacio Errázuriz sigue la tipología de Grand Hôtel Particulier. André Carlhian decoró la Gran Antecámara con *broiserie* estilo Luis XVI, el Escritorio del Señor, el Salón de

Madame con *broiserie* estilo Luis XVIII y el Salón de Baile estilo Regencia. Georges Nelson diseñó el Gran Hall Renacimiento y Georges Hoentschel, el comedor estilo Luis XIV (PONTORIERO, 2018).

3. La actividad de *marchands* y los viajes de la elite a España estimularon que obras españolas modernas y antiguas circularan con mayor asiduidad en Buenos Aires, contribuyendo los procesos de desamortización y la gradual disolución de colecciones privadas nobiliarias en España (FERNÁNDEZ GARCÍA, 2007; BALDASARRE, 2006a).
4. *Virgen y ángeles* (también denominada Virgen de Bellcaire d'Urgell). Temple, relieves de estuco y dorado con pan de oro sobre tabla, 211,8 x 147,5 x 13 cm, Procedente de la iglesia parroquial de la Assumpció de Bellcaire d'Urgell, ca. 1470 [?]. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Num. de catálogo: 015817-000. <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/virgen-y-angeles/pere-garcia-de-benavarri/015817-000>.
5. Post incorporó una fotografía del *San Miguel* y mencionó al MNAD como su lugar de ubicación (POST, 1947, fig. 361, p. 853).
6. Confeccionado entre 1937 y 1946, y publicado en 1947, siendo director Ignacio Pirovano.
7. La supuesta relación filial entre Luis Dalmau y un tal Antoni Dalmau puede rastrearse en *El Estilo Gótico en España* de Augusto L. Mayer de 1929, aunque sin sustento documental (GÓMEZ-FERRER, 1997-1998). Posiblemente las conjeturas de Mayer hayan influido en la errónea atribución de Errázuriz y del catálogo de 1947.
8. La temática se reitera en otra pintura del último cuarto del siglo XV denominada *San Miguel pesando almas y abatiendo al demonio* del Maestro de Arnoult, de la colección Larreta de Acelain (CORTI, 1993; NOBILIA, 2018). Corti también mencionó otro San Miguel de García de Benabarre perteneciente al Isabella Stewart Gardner Museum de Boston (Accession Number: P19s7) (CORTI, 1988); aspecto que merece ser profundizado en otro artículo.
9. El Legajo de la obra del MNAD (nº inv. 334) no contiene ni información ni documentación al respecto.
10. <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/ruiz-vernacci-joaquin/7227deac-721f-42fe-9bbf-3d7de3b0e8b8>. Consulta: 12 jul. 2021.
11. <http://dbe.rah.es/biografias/43970/joseph-jean-marie-lacoste-y-borde>. Consulta: 12 jul. 2021.
12. Joaquín Sorolla y Bastida. *Retrato de Amalio Gimeno y Cabañas*, 1919, óleo sobre tela, 102 x 84 cm, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Joaquin_Sorolla_Retrato_de_D._Amalio_Gimeno.jpg.
13. <http://dbe.rah.es/biografias/10760/amalio-gimeno-y-cabananas>. Consulta: 12/07/2021.
14. Joaquín Sorolla y Bastida. *Estudio de una calavera*, 1883, óleo sobre cartón, 22,8 x 28,8 cm, nº inv. 580, Colección BBVA. Disponible en: https://www.coleccionbbva.com/es/obra_papel/580-estudio-de-una-calavera/.
15. *Estudio de calavera*. Fotografía (Acetato Negativo). 9 de noviembre de 1932, Colección Conde de Gimeno, Signatura VN-33866, Archivo Ruiz Vernacci, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Ministerio de Cultura y Deporte. Disponible en: <http://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13257/ID694db313?ACC=101>.
16. Gimeno felicita a Sorolla por recibir homenajes, premios y nombramientos, como por la medalla de honor otorgada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901: "Querido amigo Joaquín, soy uno de los que se alegran y más de veras celebran su hermoso triunfo de ayer alcanzado a pesar de la campaña de envidia y de despecho con que han tratado algunos de molestarle en estos últimos tiempos. Un buen abrazo de su siempre amigo. A. Gimeno" (A.B.M.S.M., 07/05/1901, CS2326). Véanse también: (A.B.M.S.M., 07/06/1900

[?], CS2325; A.B.M.S.M., 1901[?], CS2327). El afecto también aparece en las respuestas de Gimeno al pésame dado por Sorolla por la muerte de miembros de su familia (A.B.M.S.M., 16/02/1910, CS2330; A.B.M.S.M., 15/06/1911, CS2332) y al preguntar por la salud del pintor tras su hemiplejía del 17/06/1920 (A.B.M.S.M., 10/07/1920, CS2331; A.B.M.S.M., 17/07/1920, CS2333). Discípulos de Sorolla le piden recomendaciones de Gimeno, como Teodoro Andreu Sentamans para ascender como profesor interino en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia (A.B.M.S.M., 14/10/1911, CS0180). Véanse también: (A.B.M.S.M., 17/09/1906, CS0173; A.B.M.S.M., 18/06/1918, CS0194) y otros para obtener el favor de Gimeno en el ámbito de la medicina, como Heliodoro Guillén Pedemont y Josefa Tato Ortega para Ricardo Reig en las oposiciones de médicos de la Armada (A.B.M.S.M., s/f, CS3851). Véase también: (A.B.M.S.M., 22/11/1919, CS3633). También Gimeno le pide a Sorolla que favorezca a Salvador Abril, quien participó de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904 de la cual Sorolla fue jurado: “Amigo Sorolla: puede U. hacer algo en favor de Salvador Abril a quién U. conoce y que es actual expositor? Si es posible yo agradecería a U. en extremo que trabajara en su obsequio. Recuerdos y mande a su siempre buen amigo. Amalio. Madrid 1 de mayo de 1904” (A.B.M.S.M., 01/05/1904, CS2328). Una carta a Sorolla de Madame O. Nahon le agradece su “amabilidad al aceptar hacer mi retrato; no obstante que al presentarme a Su Estudio no llevaba más méritos que la simple presentación a Ud. de nuestro bueno y distinguido amigo Don Amalio” (A.B.M.S.M., 18/12/1919, CS3803).

17. Como los retratos de Diego de Alvear, Ricardo de Lezica, y los de Matías “Mato” Errázuriz, Josefina de Alvear de Errázuriz y Cornelia Ortúzar de Errázuriz (hoy colección MNAD) (ESPEJO FERNÁNDEZ, 2018).
18. Artal se queja por el incumplimiento de Errázuriz en los pagos y plazos acordados y lo acusa de esparcir “mala fama” sobre Sorolla en los círculos porteños para mantener la exclusividad de los encargos retratísticos del pintor valenciano (ESPEJO FERNÁNDEZ, 2018). “De Errázuriz ya le hablé en mi última. Es intratable y abusa de mi educación. Me aseguró que giró directamente al Sr. Suarez el importe del marco, pero las 5000 pesetas para Ud. las he anticipado yo, porque me da vergüenza su proceder. Prometió una [ilegible] y un obsequio y nada. Déjele que haga otro encargo que ya los pagará juntos” (A.B.M.S.M., 20/12/1905, CS0369). Véanse también (A.B.M.S.M., 27/07/1905, CS0366; A.B.M.S.M., 30/11/1905, CS0368).
19. Como se observa en una carta de Errázuriz a Artal: “Mucho me hablan de nuevos pintores, pero U. sabe que mi entusiasmo por Sorolla no decae y dejaría Paris e iría por unos días a Madrid si creyera que tan distinguido artista quisiera hacerme dos retratos de iguales dimensiones y en las mismas condiciones que hizo el de mi chico. El uno sería de mi mujer y el otro el mío con mi niña” (A.B.M.S.M., octubre de 1902, C51706).
20. “Es necesario que U. vaya pensando en un paseo por estos mundos, retoños de la madre patria. Decídase a atravesar el mar aprovechando los meses de verano en que U. tiene que huir de los calores de Madrid. Los apasionados al arte le serviremos con entusiasmo y seguros de que Buenos Aires no le desagradará” (A.B.M.S.M., 25/08/1903, C51708). En 1907, tras la partida de Errázuriz a Europa, Artal escribe a Sorolla: “En estos días se embarca para Europa el Sr. Errázuriz, y visitará a Ud en Madrid. Es una bella persona y amigo que estimo mucho, pero quiero prevenir a Ud de algunas de sus rarezas. / El Sr. Errázuriz es un tanto egoistón, y no mira con buenos ojos el viaje de Ud a Buenos Aires. Cree que su pintura se vulgarizará aquí con retratos y encargos, perdiendo valor su arte y consideración el artista. Desde cierto punto de vista tiene su poco de razón, pero en el fondo no hay otra cosa que cierta mortificación de la vanidad, satisfecha hoy al poseer tres esplendidos retratos de Ud. vanidad que no desearía ver reproducida en nadie más de Buenos Aires. / Es raro en su manera de apreciar nuestro arte y artistas, cree que tienen grandes condiciones, pero que son CURSIS, por efecto del medio en que producen, y que se malogran y están próximos a sucumbir sin remedio, si no emigran en masa al extranjero y se empapan de modernismo. / A todo esto agregue Ud que cree que todo se puede conseguir con un máximum de MIL DUROS, y ya tiene Ud al hombre completo. / En fin Joaquín ya Ud le tratará y sabrá conllevarlo, curándolo de esos errores, y quizás lleguen Uds a entenderse” (A.B.M.S.M., 24/08/1907, CS0384).

- ²¹. Errázuriz le escribe a Sorolla refiriéndose al retrato de Mato Errázuriz: “Algún día, tal vez no lejano, golpearé la puerta de su taller a pedirle el pendant de esta obra” (A.B.M.S.M., 20/12/1900, CS1705). Hay también tempranas cartas de Artal en las que le transmite a Sorolla la inquietud de Errázuriz de irlo a visitar: “Ha estado en Buenos Aires el Sr. Matias Errázuriz y me ha manifestado al enterarse de su carta, que no desea ocasionar a Ud. la menor contrariedad en el curso de sus trabajos, que toma nueva nota de que con seguridad estará Ud. en Madrid hasta fines de mayo y que haga Ud. el favor de irme avisando los sitios donde Ud. se traslade porque en cualquiera de ellos irá a encontrarle” (A.B.M.S.M., 06/03/1903, CS0343). “Creo que lo mejor para que no se paralice su programa de trabajo y de viajes, es que vaya Ud. haciendo lo que le convenga, avisándome únicamente su itinerario para poder yo informar a Errázuriz y cuando ellos lleguen a España ya se pasarán en correspondencia con Ud.” (A.B.M.S.M., 13/03/1903, CS0344).
- ²². Se observa esto en una carta de Errázuriz a Sorolla escrita desde París en 1909, donde entre otros temas, le agradece su preocupación por Josefina Lezica, quien finalmente falleció a causa del accidente sufrido (A.B.M.S.M., 08/12/1909, C51711).
- ²³. Ignacio Zuloaga habría intervenido en la adquisición de obras para Larreta. Esto es factible para el *San Miguel* del Maestro de Arnoult, obra comprada por Larreta en Europa hacia 1921, pues Aragón fue una de las zonas recomendadas por Zuloaga para adquirir piezas antiguas (NOBILIA, 2018). Era bastante común que pintores españoles contemporáneos funcionaran como intermediarios de las adquisiciones de sus clientes-coleccionistas porteños.
- ²⁴. “210. SAN MIGUEL. Pintura catalana de Luis y Antonio Dalmau. España. Siglo XV” (*Boletín Museo Nacional de Arte Decorativo*, 1950, p. 2). La errónea atribución coincide con la del Catálogo del MNAD de 1947.
- ²⁵. Esta fotografía fue incluida por Pontoriero en su libro sobre el MNAD, aunque con datación ca. 1940 (PONTORIERO, 2028, p. 61). Lo seguro es que al menos en 1947, con motivo de la Exposición de trajes mencionada, la pintura mantuvo la ubicación original dada por Errázuriz, ya que las fotografías incluidas en ese boletín son coetáneas a ese evento.

REFERÊNCIAS

Archivo- Biblioteca del Museo Sorolla de Madrid (A.B.M.S.M.): CS2326; CS2325; CS2327; CS2330; CS2332; CS2331; CS2333; CS0180; CS0194; CS3851; CS3633; CS2328; CS3803; CS0369; CS0366; CS0368; C51706; C51708; C51710; CS0384; CS1705; CS0343; CS0344; C51711. <http://www.culturaydeporte.gob.es/msorolla/colecciones/acceso-catalogo.html>.

BALDASARRE, María Isabel. *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2006a.

BALDASARRE, María Isabel. Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 14. n. 1, p. 293-321, 2006b. Disponible en: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/LDHgzyFQhCvtgLZMCBp33cP/?lang=es>

BALDASARRE, María Isabel. Terreno de debate y mercado para el arte español contemporáneo: Buenos Aires en los inicios del siglo XX. In: ZANAR, Yayo; WESCHLER, Diana (comp.) *La memoria compartida: España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 109-134.

BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1969.

BOLETÍN Museo Nacional de Arte Decorativo. Ministerio de Educación de la Nación. Comisión Nacional de Cultura. Buenos Aires, Argentina, año II, número extraordinario, 1947.

BOLETÍN Museo Nacional de Arte Decorativo. Ministerio de Educación de la Nación. Comisión Nacional de Cultura. Buenos Aires, Argentina, año V, n. 17, 1950.

BOURDIEU, Pierre. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. México: Taurus, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010.

BURCKHARDT, Jakob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal, [1860] 2004.

BURKE, Peter. El Renacimiento italiano y el desafío de la posmodernidad. In: SCHRÖDER, Gerhart; BREUNINGER, Helga (comp.) *Teoría de la cultura: un mapa de la cuestión*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 25-35.

CATÁLOGO del Museo Nacional de Arte Decorativo. Buenos Aires, 1947.

CATÁLOGO de Exposición de Obras Maestras Colección Paula Koenigsberg, Auspiciada por la Asociación para la lucha contra la parálisis infantil. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1945.

CATÁLOGO de Exposición de Arte Gótico y Renacimiento, Auspiciada por la Asociación para la lucha contra la parálisis infantil. Buenos Aires, 1944.

CATÁLOGO de la Exposición Arte Medieval Español. Buenos Aires: Museo Larreta, 1993.

CATÁLOGO de la Exposición de Pintura Española de los Primitivos a Rosales. Museo Nacional de Bellas Artes - Museo Nacional de Arte Decorativo - Jockey Club y colecciones particulares de Buenos Aires y Rosario. Amigos del Arte; Imprenta Busnelli, 1939.

CATÁLOGO de Exposición de los Primitivos a Goya. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1966.

CORTI, Francisco. Arte Medieval Español en la Argentina. In: CATÁLOGO descriptivo y razonado de obras de colecciones públicas y privadas. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 1993.

CORTI, Francisco. Un san Miguel de Pedro García de Benabarre. *Boletín del Instituto de Historia del Arte Julio E. Payró*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, n. 1, p. 51-65, 1988.

DURAN I SANPERE, Antonio. El pintor Pere García de Benabarre. *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona, Publicació de la junta de museus*, n. 39, v. 4, p. 233-235, 1934.

ESPEJO FERNÁNDEZ, Alejandro. Una argentina en París: Josefina de Alvear de Errázuriz y los pintores de la Belle Époque. In: HOLGUERA CABRERA, Antonio; PRIETO USTIO, Ester; URIONDO LOZANO, María (coord.) *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2018, p. 41-59. Disponible en: <https://congresointernacionalmma.files.wordpress.com/2019/05/coleccionismo-mecenazgo-y-mercado-artc3adstico.-su-proyeccc3b3n-en-europa-y-amc3a9rica.pdf>.

ERRÁZURIZ, Matías. *Recordando* (selección). Separata para la exposición: Una Familia, Un Proyecto, Un Museo, realizado por el Departamento de Acción Educativa, Extensión Cultural y Difusión, Mayo/ Julio 1997, Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, 1997.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María. El mercado del arte español en Buenos Aires. In: *El reencuentro entre España y Argentina en 1910: camino al Bicentenario*. Buenos Aires: CEDODAL - Junta de Andalucía, 2007, p. 51-56.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María. *Arte y emigración: la pintura española en Buenos Aires 1880-1930*. Gijón: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo y Universidad de Buenos Aires, 1997. Disponible en: https://books.google.com.ar/books?id=gl-bJH8z7koC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

GÓMEZ-FERRER, Mercedes. La cantería valenciana en la primera mitad del siglo XV: el Maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones sobre el área mediterránea, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M)*, v. IX-X, p. 91-105, 1997-1998. Disponible en: <https://revistas.uam.es/anuario/article/view/2516>

GREMENTIERI, Fabio. *Grandes residencias de Buenos Aires: la influencia francesa*. Buenos Aires: Ediciones Larivière, 2006.

GUDIOL RICART, José. *Historia de la pintura gótica en Cataluña*. Barcelona: Ediciones Selectas, 1944.

GUDIOL, Josep; ALCOLEA I BLANCH, Santiago. *Pintura gótica catalana*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1986.

HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Proyecto y construcción de una Nación (1846-1880)*. Biblioteca del Pensamiento Argentino II. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, 1995.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto. *Cuadernos Arte y Mecenazgo 02*, Obra Social “la Caixa”, Barcelona: Fundación Arte y Mecenazgo, 2013, <https://coleccion.caixaforum.com/documents/10180/2956113/el-coleccionismo-de-arte-en-espa--a.pdf/d5912d9c-21a1-2085-ce4b-5707a09ac806>.

LACARRA DUCAY, María del Carmen. Pedro García de Benabarre. In: RUIZ I QUESADA, Francesc; GALILEA ANTÓN, Ana (dir.) *La pintura hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*. Catálogo de Exposición (Barcelona, Museo Nacional d’Art de Catalunya, 26/02/2003 al 11/05/2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 09/06/2003 al 31/08/ 2003). Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya; Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, p. 334-336.

LACOSTE, J. *Referencias fotográficas de las obras de arte en España*. Madrid, 1913. 2 v.

MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

MONTEMURRO, María Laura. *Imaginería mariana europea en las colecciones públicas de Buenos Aires. Las tallas de la Virgen y el Niño entre los siglos XII y XVI*. Buenos Aires, 2015. Tesis (Doctor) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6042>.

MUSEO Nacional de Arte Decorativo. Guía del Museo. Buenos Aires. Cultura de la Nación. Asociación Amigos del Museo Nacional de Arte Decorativo, 1997.

NOBILIA, Patricia Mabel. *Enrique Larreta y su colección de Arte Español. Gusto y distinción de un coleccionista ilustrado en Buenos Aires*. Buenos Aires, 2018. Tesis (Doctor) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/11247>

PACHECO, Marcelo E. *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires 1924-1942: modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2013.

PACHECO, Marcelo E. *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario. Expansiones del discurso*. Buenos Aires: Ediciones de Autor, 2011.

PACHECO, Marcelo E. Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina: aproximaciones entre 1880-1930, *Ramona*, n. 53, p. 6-18, 2005. Disponible en: http://www.ramona.org.ar/files/r53_0.pdf.

PADRÓS I COSTA, María Rosa; LACARRA DUCAY, Maria del Carmen. Pedro García de Benabarre. In: LA PINTURA hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, p. 334-339. Catálogo.

PÉREZ-VALIENTE, Antonio. La casa de Errázuriz-Alvear, *Plus Ultra*, año 3, n. 29, 1918. Disponible en: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/787219487/19/#topDocAnchor>.

POST, Chandler Rathfon. *A History of Spanish Painting: the beginning of the Renaissance in Castile and León*, volume IX, part II. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1947.

TELESCA, Ana María; BURUCÚA, José Emilio. Schiaffino, corresponsal de El Diario en Europa (1884-1885): la lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario Buschiazzo"*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, n. 27-28, p. 90-104, 1989-1991. Disponible en: http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/anales/Anales_27_28.pdf.

PONTORIERO, Hugo. *Palacio Errázuriz Alvear memorias de un proyecto: Sergent, Carlhian, Hoenstchel, Nelson, Duchêne, Sert. París / Buenos Aires 1910-1918*. Buenos Aires: Museo Nacional de Arte Decorativo, 2018. Disponible en: https://issuu.com/mnad/docs/palacio_err_zuriz_alvear_memorias.

Nadia Mariana Consiglieri é Pós-Doutoranda no Instituto Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", pelo Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), na Argentina. Doutora em Historia y Teoría de las Artes pela Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA). Doutora pela Université Paris Sciences et Letters, na França. Mestre em Métodos y Técnicas de la Investigación Histórica, Artística y Geográfica - Itinerario Historia del Arte - pela Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Licenciada em Artes pela Universidad Nacional de las Artes (UNA).

Como citar:

CONSIGLIERI, Nadia Mariana. La trastienda de una obra del siglo XV: el *San Miguel* de García de Benabarre del Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v. 17, n. 2, p. 363-386, jul./dez. 2021. Disponível em: pem.assis.unesp.br.