


## ***El arte de la imagería en el Río de la Plata: la conformación de un discurso disciplinar***

**Carla Guillermina García**

Universidad de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, Argentina  
Pós-Doutoranda em Arte y Patrimonio – Universidad Nacional de General San Martín  
(UNSAM), San Martín, Provincia de Buenos Aires, Argentina  
Bolsista do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

 <https://orcid.org/0000-0002-1908-2064>  
E-mail: [cgarcia@unsam.edu.ar](mailto:cgarcia@unsam.edu.ar)

**Resumen:** Este artículo analiza el libro *El arte de la imagería en el Río de la Plata* (1948) y su papel en la conformación de un discurso especializado para los estudios artísticos. Como principales ejes, consideramos las trayectorias de sus autores, los historiadores Adolfo Ribera y Héctor Schenone y la inscripción institucional de la publicación en el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires. La convicción que aquí sostenemos, es que sus autores asumieron un desafío historiográfico en la postulación de un objeto de estudio desatendido por abordajes precedentes y que, en paralelo, sentaron una posición firme sobre cómo conducir el estudio del patrimonio del período colonial. Presentaron, a partir de una posición metodológica basada en la objetividad científica, pautas de acercamiento a las piezas artísticas y esclarecieron recursos específicos de los historiadores del arte, en un período temprano de la profesionalización de la disciplina en el marco de la universidad. Estas ideas motivan la comprensión del libro como un momento clave dentro de la historiografía argentina del siglo XX en la emergencia de discursos programáticos y en la consolidación de perfiles especializados.

642

**Palabras-clave:** Arte colonial; Historiografía del arte; Escultura; Patrimonio artístico; Sudamérica.

### ***El arte de la imagería en el Río de la Plata: the configuration of a disciplinary discourse***

**Abstract:** This article analyzes the book *El arte de la imagería en el Río de la Plata* (1948) and its role in the configuration of a specialized discourse for artistic studies. As main axes, we consider its authors' career paths, historians Adolfo Ribera and Héctor Schenone, and the publication's institutional linkage with the Institute of American Art and Aesthetic Studies from the University of Buenos Aires. The conviction we hold in this article is that these authors faced a historiographical challenge when postulating an object of study neglected by previous approaches and that, in parallel, they established a firm position about how to conduct the study of heritage of the colonial period. On the basis of a methodological position grounded on scientific objectivity, they presented guidelines for approaching artistic pieces and defined resources specific to art historians, in an early period of the discipline's professionalization within the framework of the university. These ideas motivate to study the book as a turning point within the Argentine historiography of the 20th century in the emergence of programmatic discourses and the consolidation of specialized profiles.

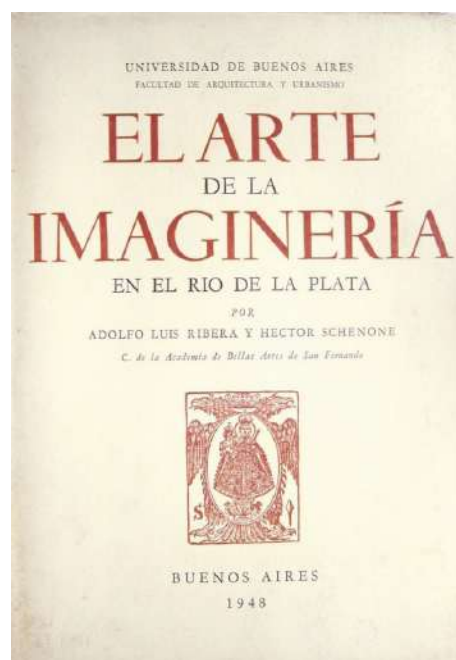
**Keywords:** Colonial Art; Art historiography; Devotional Sculpture; Artistic heritage; South America.

**Texto recebido em: 24/09/2020**

**Texto aprovado em: 16/11/2020**

## **Introducción**

*El arte de la imagería en el Río de la Plata* (Figura 1) es el resultado de una investigación realizada por los historiadores argentinos Adolfo Ribera (1920-1990) y Héctor Schenone (1919-2014) y publicada en 1948 por el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires. El eje central del libro es la reconsideración de la escultura devocional producida en el área rioplatense entre los siglos XVII y XVIII, para lo cual sus autores realizaron un relevamiento fotográfico de alrededor de mil quinientas piezas distribuidas en templos, museos y colecciones privadas, así como de documentos históricos de diversos repositorios nacionales.



Fuente: autora.

### **FIGURA 1**

#### **Tapa de “El arte de la imagería en el Río de la Plata”**

Este artículo enfatiza en los modos por los cuales el libro elaboró un discurso disciplinar orientado a definir los límites y posibilidades de la escritura histórico-

artística en el ámbito local. Constituyó, de acuerdo con nuestra hipótesis de lectura, una firme toma de posición por parte de sus autores y un momento de balance al interior de la historiografía argentina en el que se cuestionaron enfoques metodológicos relativos al estudio del patrimonio artístico del período colonial.

Los elementos considerados para sostener esta hipótesis conciernen a la comprensión del perfil profesional de los autores involucrados y al contexto institucional inmediato donde tuvo lugar su inserción como especialistas. A su vez, abordamos las características del proyecto editorial y la identificación de discursos orientados hacia una definición del ejercicio de la historia del arte y de la arquitectura con un enfoque científico. Nuestro objetivo es considerar *El arte de la imagería* como una obra predominantemente crítica, comprometida en su lectura del campo historiográfico contemporáneo, y fundacional para las trayectorias de dos figuras claves en la consolidación de la historia del arte como disciplina.

### **Modelos institucionales y trayectorias particulares**

El Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (IAA) creado en 1946 por el arquitecto Mario Buschiazzo (1902-1970), estableció un espacio clave para la consolidación de los estudios artísticos en la Argentina. Se trató del primer centro universitario dedicado a producir de manera sostenida investigaciones relativas al arte y la arquitectura americanos.<sup>1</sup> En el período que estamos considerando, la recuperación del área rioplatense constituyó un objeto de estudio privilegiado y respaldó una posición institucional de renovación metodológica. Este interés, como veremos, se manifestó con claridad en las publicaciones más tempranas del organismo.

*Bibliografía de Arte Colonial Argentino* (BUSCHIAZZO, 1947) fue el libro encargado de abrir una línea editorial a partir de la selección realizada por Buschiazzo sobre el material editado hasta ese entonces. La organización de un estado de la cuestión plasmado en un compendio bibliográfico, respondió a la necesidad del IAA de sentar una posición frente al contexto local al identificar el escaso rigor científico de los estudios dedicados a los temas del área y la variabilidad de formatos mediante los cuales éstos circulaban (libros, boletines, enciclopedias, artículos en periódicos). En ese sentido, *Bibliografía...* creó las condiciones para la aparición de la revista *Anales* desde 1948 (GARCÍA, 2017),

como un espacio necesario para motorizar la especialización de la Historia del arte y de la arquitectura dentro de la universidad. Por su parte, *Anales* se ubicó como una interventora necesaria al interior de un contexto desprovisto de una publicación específica y, desde sus páginas, desplegó una propuesta que aunaba la singularidad de los artículos firmados por expertos con una presentación de la información basada en criterios de uniformidad y claridad.

Es importante remarcar estos antecedentes para el análisis del libro que nos convoca; desde nuestra perspectiva, el proyecto de *El arte de la imagería* no puede desprenderse de la experiencia del IAA y de los propósitos de renovación metodológica sostenidos desde sus primeros proyectos editoriales. Aun así, en este marco tan particular de conformación de una institución especializada dentro de la universidad,<sup>2</sup> Schenone y Ribera trazaron un recorrido propio y definieron prácticas de investigación concretas.

La década de 1930 en la Argentina había dado lugar a una profundización de los estudios sobre arte colonial, previamente surgidos en el contexto de las inquietudes intelectuales del nacionalismo cultural desde principios del siglo XX (MALOSETTI COSTA; SIRACUSANO; TELESCA, 1998; SIRACUSANO; TUDISCO, 2012). El impulso de la Academia Nacional de Bellas Artes<sup>3</sup> sobre la colección *Documentos de Arte Argentino*, basada en el extenso registro fotográfico de los “Tesoros artísticos” diseminados por el territorio, marcó el recobro de un objeto de estudio -el arte y la arquitectura “del período hispano colonial en el Río de la Plata” (NOEL, 1939, p. 7)- desatendido por la historiografía precedente. Este proyecto apuntó a la recuperación gráfica de dicho patrimonio y a la formalización editorial de aquellos monumentos que merecían, por su valor histórico o artístico, proyectarse más allá de los archivos institucionales hacia un formato de divulgación.<sup>4</sup>

Aun así, esta colección expresaba ciertas limitaciones que residían en el tono literario de sus textos y en la disociación entre dichos prólogos (elaborados por los miembros del organismo o invitados externos) y las láminas ubicadas en un apartado final, que incluían las fotografías tomadas por el alemán Hans Mann. En consecuencia, desde el primer número de *Anales*, los *Documentos...* recibieron críticas sagaces de parte de los investigadores del IAA en su sección de “Notas bibliográficas”. Entre las numerosas cuestiones objetadas, algunas con foco en el contenido y otras relativas a errores de edición, nos interesa subrayar la siguiente intervención de Schenone en su primera crítica: “los prólogos fueron encomendados

a las más destacadas personalidades de nuestra crítica y estudios artísticos. Pero al encarar la obra en un plano *ajeno a todo apremio erudito*, y por tanto al no recurrir al especialista, se resiente la calidad de las instrucciones, restando homogeneidad y actualidad a aquella” (H.S, 1948, p. 127).<sup>5</sup> Estas “personalidades” a las que alude con sutileza, respondían a actividades tan amplias como las mismas áreas que habían conformado las base colegiada de la Academia (artistas, arquitectos, coleccionistas, bibliófilos), por lo que su comentario iba más allá de una crítica institucional, para sumar una preocupación sobre la carencia de expertos capacitados en el análisis del acervo artístico.

En este punto nos interesa retomar lo que señalamos previamente sobre las prácticas desarrolladas por Ribera y Schenone de cara al estudio de las obras del período colonial. Materializadas en las páginas de *Anales*, sus ideas resultaban previas al establecimiento del IAA y constituyen un circuito de intercambios desde principios de la década de 1940. No contamos, en principio, con datos precisos sobre el encuentro producido entre ambos para iniciar sus investigaciones durante aquellos años, aunque coincidieron en sus ámbitos de formación: sabemos que egresaron de la carrera de Historia en la Facultad de Filosofía y Letras en 1946, y de la Escuela de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” como profesores de dibujo y pintura. En el marco de la Facultad de Filosofía, ambos ingresaron al círculo del historiador jesuita Guillermo Furlong (1889-1974), quien los orientó en sus primeras publicaciones. Ribera recuerda con precisión este contexto de intercambio intelectual en un homenaje a Furlong aparecido varias décadas después:

Hacia 1944, Héctor Schenone y yo nos habíamos entregado de lleno a trabajar sobre el arte hispanoamericano y encontramos en Guillermo Furlong y en José Torre Revello, aunque no especialistas en dichos estudios, los consejeros adecuados, pues nos interesaba encauzar nuestras investigaciones en un método riguroso, tal como lo hacían los referidos historiadores, en cuyas publicaciones demostraban, a diferencia de los estudios contemporáneos, particular interés por la historia cultural. Considerábamos que nuestra historia artística estaba por hacer y que lo escrito hasta entonces, pese a algunos esfuerzos aislados, carecía de la seriedad necesaria que solo el método científico puede dar (RIBERA, 1979, p. 112).<sup>6</sup>

Entre los trabajos tempranos de Ribera y Schenone (1944; 1944 a; 1948 a), nos interesa detenernos brevemente en dos de ellos. El primero, dedicado a los lienzos corredizos utilizados en las iglesias porteñas<sup>7</sup> (RIBERA; SCHENONE, 1944), tema surgido de un artículo de Schenone aparecido unos años antes en *La Prensa*

(SCHENONE, 1941) (Figura 2). La recuperación de estas piezas los colocaba frente a prejuicios sobre su relevancia artística,<sup>8</sup> a la vez que los atraía hacia un mundo de autorías anónimas donde asomaba como hallazgo el nombre de Miguel Aucell,<sup>9</sup> pintor valenciano activo en la capital desde el siglo XVIII. En ese marco, resulta interesante recuperar sus principales preocupaciones, centradas en la demostración documental (de datos biográficos como de información de encargos de obras), en conjeturas sobre fuentes iconográficas de las telas disponibles para el análisis y en precisiones sobre su estado de conservación. El estudio *in situ* como una práctica habitual, constituía una referencia que no dejaban de introducir en sus escritos como muestra de su cercanía al acervo eclesiástico.



Fuente: Biblioteca del Congreso de la Nación, Hemeroteca.

FIGURA 2

Fragmento del artículo “Un pintor del siglo XVIII, Miguel Aucell”, de Héctor Schenone

Es interesante conectar este trabajo con uno posterior, publicado por Ribera en el primer número de *Anales* y titulado “Los pintores del Buenos Aires Virreinal” (RIBERA, 1948) (Figura 3). Respecto del texto de 1944, el autor reafirma aquí la Carla Guillermina García

riqueza de un área de estudios que dejaba de resultar exploratoria para contribuir de lleno a la definición de sus aspiraciones profesionales. Precisamente, refuta la visión de Buenos Aires como un ámbito carente de actividad artística, cuestionamiento que lleva implícito la idea de un “yermo” postulada por Eduardo Schiaffino (1933),<sup>10</sup> y subraya la existencia de una ciudad que reunió una comunidad de artífices nativos y extranjeros activos en las esferas públicas y privadas. Este tipo de intervenciones dan cuenta de un proceso continuo de incorporación de estas piezas dentro de sus propios marcos de referencia como historiadores del arte y de una perspectiva lúcida de recuperación del arte colonial en Buenos Aires en relación con la jerarquía artística de otros virreinos. En este marco, la mirada producida desde el siglo XIX respecto de la pobreza artística del área y la poca atención recibida por los estudios pioneros de principios del siglo XX<sup>11</sup> comenzaba a ceder, y Ribera y Schenone tuvieron un rol central al formalizar y difundir este repertorio material a la vez que formulaban, durante estos años, enfoques precisos para la disciplina.



Fuente: autora.

### FIGURA 3

Lámina del artículo “Los pintores del Buenos Aires virreinal”, de Adolfo Ribera

El segundo trabajo es un antecedente directo de *El arte de la imagería* respecto del tema abordado, aunque su relevancia radica en la claridad del enfoque metodológico que explicitan los autores; se trata, sin dudas, de una de las fuentes más ricas para comprender este período de transformaciones producido en la escritura artística local. Antes de desarrollar un estudio sobre los escultores del Buenos Aires colonial, los autores introducen tres párrafos destinados a precisar su visión sobre la situación de los estudios artísticos y los cambios que ellos, identificados como “nuestra generación” (RIBERA; SCHENONE, 1948b, p. 23) proponían introducir.<sup>12</sup> La idea clave residía en la carencia de abordajes sólidos sobre el período y en el desbalance producido entre una lectura puesta en los documentos sin considerar la dimensión plástica. Aquí emerge como norte metodológico el carácter abnegado del profesional dedicado a la labor heurística “injustamente menospreciada por muchos” y la propuesta de confrontar esos dos universos como punto de partida: las fuentes de época y las piezas artísticas.

Este último antecedente comenzaba a acercarse, como discurso, al modelo crítico del IAA; aquel plasmado en *Anales* y en los proyectos editoriales sucesivos. Sin embargo, las redes académicas establecidas por los historiadores consiguieron fortalecerse con anterioridad a partir de sus intervenciones en dos instituciones oficiales de la cultura, punto que favorece nuestra comprensión sobre los primeros ámbitos de circulación del libro y su recepción.<sup>13</sup>

Con el título “El arte de la imagería colonial en el Río de La Plata”, obtuvieron en 1946 el Premio de la Raza<sup>14</sup> por parte de la Academia Nacional de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde había sido postulado para la sección de Escultura. La investigación de los “jóvenes profesores argentinos” (REAL ACADEMIA, 1947, p. 78) fue reconocida por su seriedad, la calidad del material fotográfico y el aporte al estudio de la escultura americana, que se advirtió -aunque en distinto pie de igualdad por las “menores riquezas” del territorio argentino- como continuadora de los trabajos de José Gabriel Navarro para la escultura quiteña y de José Moreno Villa para la mexicana. El único reparo significativo de la institución española gravitó sobre el título y el uso del término “colonia”, para lo cual se sugirió sustituirlo por “virreinal”, o por “hispanoamericano”.

Finalmente, los autores modificaron el título del libro, lo cual podría pensarse como una adecuación a los consejos de la Academia, y, en general, a cierto consenso intelectual sobre la connotación negativa que arrastraba el término



“colonia”, ligado en determinados momentos históricos a la dominación política y el retraso cultural (LEMPÉRIÈRE, 2005). Esta decisión podría leerse como satisfactoria si la situamos en el contexto inmediato de la publicación y en relación con los objetivos del IAA de sostener un objeto de estudio singular. El énfasis en el Río de la Plata como un área de estudios concentraba su atención en el título, como había sucedido poco tiempo antes con *Bibliografía de Arte Colonial Argentino*.

En el transcurso de esos mismos años,<sup>15</sup> resultaron galardonados con el premio “Enrique Peña” por parte de la Academia Nacional de la Historia.<sup>16</sup> Aquí resulta pertinente traer a colación la idea de Sandra Szir (en prensa) sobre una amplia interacción generacional y un encuentro producido entre diversos campos de estudios relativos a la historia de la cultura argentina y americana, donde se fue forjando un camino de especialización para la historia del arte. El reconocimiento de los académicos sobre el trabajo de Schenone y Ribera expresa con claridad tal escenario, así como las propias identificaciones enunciadas por ellos. En su discurso de premiación, Ribera recuperaba la figura de Enrique Peña (1848-1924), quien fuera un prestigioso coleccionista de piezas de arte prehispánico y colonial e incunables americanos: “Ese anhelo por conocer el pasado argentino, que animó a Peña durante toda su vida, nos impulsó a nosotros también a investigar sobre nuestros orígenes artísticos” (ACADEMIA NACIONAL DE LAS HISTORIA 1947-1948, p. 519). De igual manera, el historiador extendía su reconocimiento hacia figuras como Enrique Udaondo, Guillermo Furlong y José Torre Revello, especialistas en historia colonial que, frente a la carencia de nombres de referencia provenientes del ámbito estrictamente artístico,<sup>17</sup> les permitían situarse como continuadores y, a su vez, como iniciadores de un campo disciplinar en ciernes.

Otro punto para considerar en la recepción de la investigación de Ribera y Schenone concierne al interés de los intelectuales católicos en la recuperación de objetos relacionados con la devoción cristiana y su afirmación en relatos de educación patriótica y propaganda nacionalista (BLASCO, 2004). Las palabras de Udaondo resultan esclarecedoras de tal reconocimiento, al valorar el trabajo por su “fuerza apologética irrefutable y documentada de la fe católica” (ACADEMIA NACIONAL DE LA HISTORIA 1947-1948, p. 516), que venía a echar luz sobre las “degeneraciones” del arte religioso contemporáneo. En un sentido más amplio, la cercanía con las instituciones eclesiásticas les permitió, en particular a Schenone, recobrar piezas que se encontraban en estado de deterioro o eran descartadas de

los templos. Una actividad que mantenía en paralelo a su recorrido por remates y colecciones privadas (SIRACUSANO, 2014).

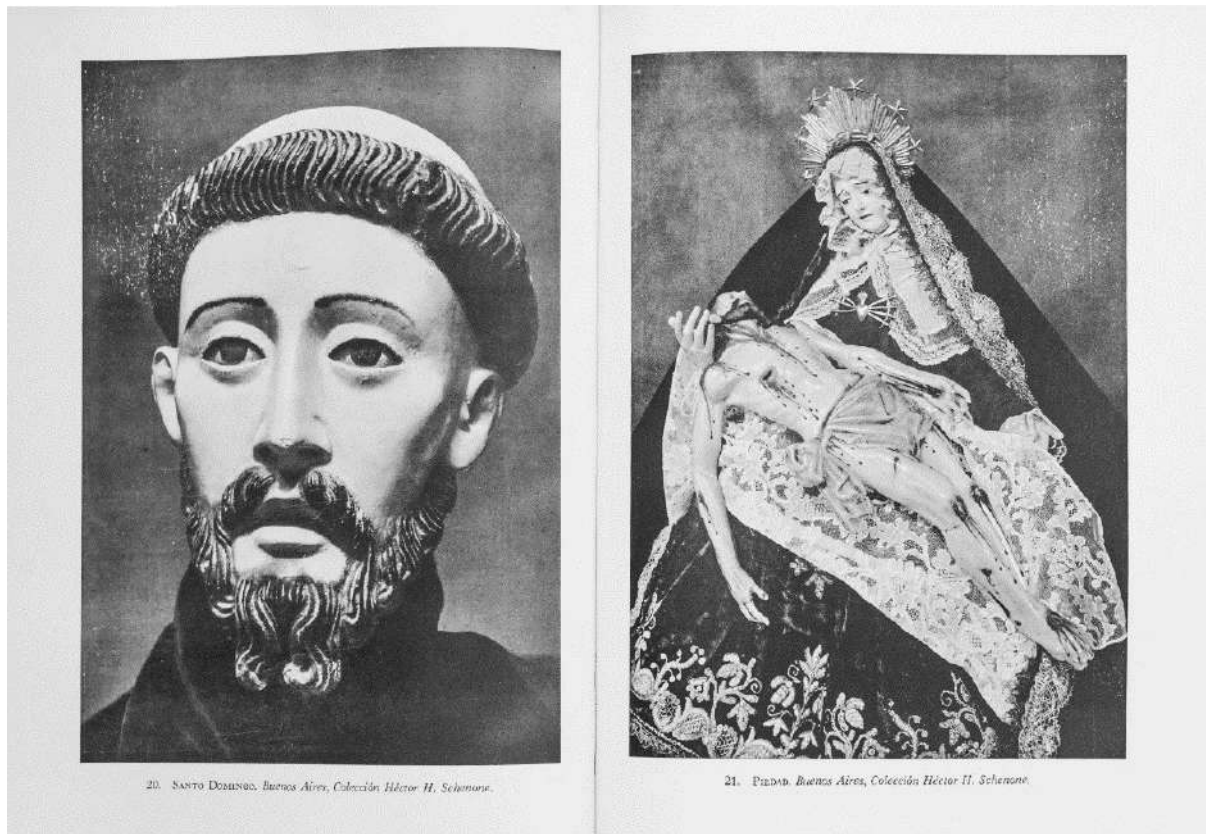
El prólogo firmado por Furlong (1948) una vez publicado el libro continúa el camino de legitimaciones que estamos señalando, aunque en este caso, su intervención otorga una inscripción institucional a la investigación y sitúa a sus autores en un contexto preciso. Furlong, el principal impulsor del proyecto,<sup>18</sup> realiza una operación interesante, donde vaticina el lugar de *El arte de la imaginaria* como una obra continuadora de trabajos pioneros como el de Juan Kronfuss (1872-1944)<sup>19</sup> para la arquitectura colonial. Esta referencia no es inocente; allí retoma las mismas palabras de Buschiazzo en su reciente prólogo a *Arquitectos Argentinos durante la dominación hispánica*, donde este animaba, en pleno establecimiento del IAA como un espacio de renovación disciplinar, un contraste entre los abordajes intuitivos desprovistos de base documental y aquellos que, partiendo de los aportes señeros de Furlong y Kronfuss, perfeccionarían “las nuevas generaciones de estudiosos”<sup>20</sup> (BUSCHIAZZO, 1946, p. 11).

### **Una hipótesis sobre escultura virreinal en la conformación de un discurso disciplinar**

La presentación del libro por parte de Ribera y Schenone acude a la definición de un objeto de estudio poco frecuente. No se ocupan simplemente de esculturas, sino de piezas que adoptan distintas técnicas en un contexto de producción de imágenes estrechamente ligado a habilidades específicas, materiales no convencionales y tradiciones heredadas en la elección de determinados soportes. Ese motivo los conduce a presentar una sección diferenciada que reúne las técnicas predominantes (imágenes en talla completa, de vestir y de tela encolada) y contribuye a cifrar una serie de procedimientos y reglas de representación en la factura de figuras religiosas. Este apartado introduce un conocimiento absolutamente novedoso sobre el proceder de los artífices coloniales (santeros, doradores, encarnadores), esclarecido mediante referencias documentales y el escrutinio directo de las piezas.

Entre los recursos desplegados por los autores, debe señalarse también la sección denominada “Los Santos y su representación”, que formaliza un elenco estable de personajes de acuerdo con sus atributos más frecuentes dentro del área

estudiada. En esta parte procuran dar cuenta de su solvencia en el conocimiento de la iconografía cristiana, así como de la existencia o pérdida de piezas en los templos, para lo cual se sirven de referencias directas e indirectas. Es decir, relevadas *in situ* o recuperadas a partir de inventarios de época u otro registro escrito (Figuras 4 y 5).



Fuente: autora.

#### FIGURA 4

#### **Láminas incluidas en *El arte de la imagerie en el Río de la Plata* con piezas de la colección de Héctor Schenone**

Unido al punto anterior, la recuperación del proceso de investigación, una experiencia plena de incertidumbres y de hipótesis (DE CERTEAU, 2006), constituye una intervención recurrente de cara al lector. El registro y selección de las obras no materializaba un abordaje *ad hoc* a los fines del libro. Se trataba, más bien, de un acercamiento paciente y prolongado sobre el acervo religioso que se ocupaban de reponer en los textos. Este aspecto ya asomaba en el artículo sobre los lienzos corredizos, por ejemplo, en el examen de las estructuras de los retablos donde se encontraban las pinturas, o, con mayor precisión, cuando mencionan el

hallazgo de una obra firmada por Aucell que previamente habían conjeturado de su autoría. En ese sentido, la presencia del historiador en el relevamiento del patrimonio suponía para Schenone y Ribera una condición primordial, y en las críticas formuladas desde *Anales* a las publicaciones de la Academia, emergían estas cuestiones: RIBERA (1948 a) objetaba que las fotografías no habían sido obtenidas ni seleccionadas por los autores de los prólogos, lo cual debilitaba su relación con el texto y Schenone, más determinante, definía al material gráfico como un documento que debía reunir determinadas condiciones de veracidad como complemento de la evidencia escrita (H. S. 1948).



Fuente: autora.

### FIGURA 5

**Lámina incluídas en *El arte de la imaginería en el Río de la Plata* con piezas de la colección de Adolfo Ribera y de la Iglesia de San Ignacio**

En *El arte de la imaginería* emerge un interés explícito por dar cuenta de un esfuerzo en dos sentidos: en la producción de un inventario y un análisis exhaustivo de las esculturas, y en la reconstrucción del pasado a través de los archivos, lo que les permite advertir al lector desde el prefacio que se encuentra ante “un trabajo de investigación, construido en base a una documentación en su

mayor parte inédita” (RIBERA; SCHENONE, 1948, p. 15). El volumen y extensión de las fuentes transcritas (correspondencias, contratos o inventarios), a la vez que sostenía las ideas elaboradas por los autores, confirmaba la densidad de la tarea realizada en archivos como un aporte tan esclarecedor como inaugural. Pero principalmente, la reproducción de fuentes adscribía como enfoque editorial a los proyectos del IAA, en el marco de una predisposición de dicho organismo por continuar los trabajos eruditos y las colecciones documentales desarrollados por otros espacios del saber dentro de la universidad (GARCÍA, 2019).

El hecho de que estudios anteriores hayan asumido el análisis de estas piezas de manera parcial,<sup>21</sup> sumado a su recepción acrítica en los circuitos del coleccionismo, reunía condiciones favorables para concretar un enfoque inédito. Aun así, no era exclusivamente la recuperación de las fuentes documentales el aporte más sustantivo, sino la especificidad del enfoque material e iconográfico como un marco de lectura calificado respaldado por aquellas. Como mencionamos unos párrafos más arriba, la evidencia escrita nada podía aportar por sí misma sin la introducción de un ojo riguroso, y la confluencia de ambos elementos sintetizaba el desafío de “rigor científico” señalado por los autores en la presentación.

La apuesta más firme de Ribera y Schenone se encuentra en la sección dedicada a la imaginería en Buenos Aires. Los apartados anteriores se encargan de caracterizar los aportes extranjeros y el impacto y circulación de las tallas europeas y americanas en la producción rioplatense, para luego abordar la especificidad del área norteña y de las misiones jesuíticas guaraníes. Pero es al momento de recuperar las imágenes de las iglesias porteñas cuando emerge con más fuerza una voz propia orientada a rebatir interpretaciones comunes. Por un lado, el hecho de que gran parte de las esculturas religiosas sean de procedencia jesuítica; por otro, que su origen sea peninsular. El equívoco al que hacen frente reside en la asociación entre la obra popular, en la mayoría de los casos realizada por santeros, y la producción indígena surgida del interior de las “Doctrinas Guaraníticas”. La principal diferencia radicaba en el carácter de escuela regional que adquirirían las misiones y que, en el apartado anterior, singularizaban a partir de la instrucción de los maestros religiosos sobre “una raza carente de toda tradición artística aunque poseedora de una rica sensibilidad” (RIBERA; SCHENONE 1948, p. 70).<sup>22</sup>

La hipótesis que logran confrontar conlleva una relectura de la producción artística del siglo XVIII, pero principalmente desafía a la historiografía precedente y a su construcción de una imagen del pasado colonial como culturalmente estéril y

dependiente del arribo de artistas extranjeros como vía de progreso artístico desde el siglo XIX (PENHOS, 2019). Al demostrar que un grueso de la actividad escultórica estuvo concentrada en la labor de artífices españoles y portugueses activos en Buenos Aires, es decir, otros extranjeros distintos al ideal de artista ilustrado (principalmente) francés, aportan nombres y trayectorias en un panorama cultural dinámico para la realización de piezas devocionales y revierten una mirada simplificadora del arte de aquel período. Como ya expresaba Schenone en su artículo de 1941, con la llegada de los artistas peninsulares durante el siglo XVIII: “aquella vida monótona y gris comienza a tomar brillo y a desenvolverse artísticamente de una manera que resultó extraña para sus propios habitantes” (SCHENONE, 1941, s/p).

Aun así, hay muchas preguntas que los autores no formulan sobre este objeto de estudio y la perspectiva adoptada prioriza una identificación de fechas y autorías que amplía la información de documentos de referencia, como el *Padrón* de 1780 que reúne a tallistas y carpinteros, entre otros oficios.<sup>23</sup> Esto favorece la comprensión de determinadas obras de relevancia, como el retablo de la Virgen Dolorosa de la Catedral porteña, cuya factura habían atribuido a Juan Antonio Hernández en una primera aproximación y la cual pudieron confirmar con documentos hallados *a posteriori*: “ha querido la suerte favorecernos brindándonos la rendición de cuentas del Hermano Mayor de la Hermandad de Dolores (...) quien en 1794 afirmaba haber pagado a Juan Antonio Hernández 2000 p[esos]s por la construcción del retablo nuevo q[ue] hizo para Na. Sa. de los Dolores”.<sup>24</sup> (RIBERA; SCHENONE, 1948, p. 92).

Sin embargo, el libro lleva implícito un cuestionamiento a la jerarquía de los objetos artísticos al volver la mirada hacia piezas no tradicionales y estudiarlas bajo una lente científica. Esto lo expresa Schenone en un escrito muy cercano, donde afirma: “la imaginería (...) ha permanecido olvidada y escondida en relación a los otros ejercicios artísticos. Prueba evidente de ello es el escaso número de publicaciones especializadas” (SCHENONE, 1951, pp. 818) (Figura 6). Una mayor precisión sobre el concepto de arte popular, aliado a las teorías de Arnold Hauser, desarrolló el historiador varios años después, al definirlo como un arte tendiente a la masificación, semi ilustrado y diseminado en contextos urbanos (SCHENONE, 1978). Respecto de este punto, es necesario agregar que la incorporación de ideas cercanas a la historia social del arte por parte de Ribera y Schenone se produjo a partir de la década de 1960, cuando en los programas de estudios de las cátedras

que lideraron en la Facultad de Filosofía y Letras introdujeron autores como Hauser, René Huygüe y Pierre Francastel, en relación con contenidos específicos (GARCÍA, 2019).



Cabeza de Cristo, talla misionera; Buenos Aires, c. 1880. Jorge Pereda.

### IMAGINERÍA EN EL RÍO DE LA PLATA

El conocimiento de las formas plásticas, así como el de las diferentes técnicas empleadas en los medios populares, ha precedido mucho en el transcurso de los últimos años. Durante muchos se pensó que tales manifestaciones artísticas no eran otra cosa que una nueva y mala copia de las modalidades santuararias pero, colocadas las cosas en su lugar debido se ha puesto de manifiesto su independencia con relación a aquellas así como su influencia en un nuevo renacimiento de las artes decorativas.

Bien conocido es a todos el afán con que se buscan las obras de tal carácter y como se las coleccionan destacando sus méritos, ambientándolos, para que su contemplación sea provechosa no solamente al curioso, sino también al que los sabe comprender y valorar artística y culturalmente, otorgándoles aquel sentido primero que tuvieron cuando eran útiles a los miembros de la comunidad.

No intentamos de manera alguna definir aquí qué se entiende por arte popular ya que ello no constituye el tema del presente artículo. Nos referiremos a uno de los más

817

Fuente: autora.

### FIGURA 6

#### Artículo de Héctor Schenone “Imaginería en el Río de la Plata”

De acuerdo con las ideas que presentamos hasta aquí, nos interesa pensar *El arte de la imaginería* como un momento de enlace entre los intereses profesionales de Ribera y Schenone con el afianzamiento del proyecto editorial del IAA. Es decir, como un discurso inserto en una trama institucional concreta que les permitió a sus autores la definición de sus perfiles de investigación. En esa línea, podemos observar cómo la sólida posición metodológica sostenida en las páginas del libro se expresó en los artículos monográficos aportados por Schenone a los números de *Anales*, un medio privilegiado para la difusión de sus excursiones por el área surandina desde la década de 1950.<sup>25</sup>

Al detenernos en sus primeros textos dedicados a Bolivia, observamos la intención de constituir una especie de inventario a partir de un modelo basado en la descripción general de los templos visitados, la identificación del mobiliario y finalmente las piezas exentas, como pinturas, esculturas y otros objetos de uso litúrgico. El propósito de “dar a conocer una serie de piezas, muchas de ellas ignoradas hasta hoy” (SCHENONE, 1950, p. 44) impulsaba en aquellos años el análisis agudo de un patrimonio inexplorado: Schenone se detenía en determinadas obras, las desmontaba, revisaba las tradiciones locales y caracterizaba su estado de conservación. Este tipo de operaciones despliega, con un ojo crítico, frente a una imagen de *Nuestra Señora del Temblor*, en la Catedral de Sucre: “habiéndole quitado las ropas que la cubren de ordinario, pudimos comprobar que se trata de una imagen del siglo XVI que había sufrido como otras tantas de España y de América, las consecuencias de una moda a la que se deben no pocos estragos” (SCHENONE, 1950, p. 56).

Junto al examen del patrimonio, el historiador sumaba reflexiones sobre la precariedad de los archivos visitados, lo que fortalecía la importancia del binomio obra-documento como horizonte metodológico y a la vez le permitía escenificar sus condiciones de trabajo y construir un relato reflexivo sobre los límites de su quehacer.<sup>26</sup> Este aspecto, que también encontramos característico de la etapa previa al IAA en sus trabajos junto a Ribera, resulta clave en esta etapa de profesionalización de la disciplina y describe el compromiso asumido para la continuidad del estudio de esos objetos en el futuro. Como mencionaba junto a su colega unos años antes, era necesaria una labor sólida que pueda “fundamentar con base simple estudios posteriores” (RIBERA; SCHENONE, 1948b, p. 33). De cara a este objetivo, las fuentes documentales resultaban tan importantes como las obras de arte.

En este contexto, cobra un particular interés recuperar el viaje que realizó Schenone junto a los arquitectos bolivianos José de Mesa (1925-2010) y Teresa Gisbert (1926-2018) al Perú a fines de 1950. Este encuentro tuvo como resultado el artículo “El plateresco en el Perú: la iglesia de San Pedro de Handahuaylas” (SCHENONE; DE MESA; GISBERT, 1962), también publicado en *Anales* y centrado en un templo que carecía de registros visuales previos y en menor medida de estudios puntuales.

Los Mesa habían iniciado durante la década de 1950 una recuperación del patrimonio artístico boliviano que tuvo una presencia importante en las políticas



culturales orquestadas desde la Alcaldía de La Paz. Mientras, en paralelo, se insertaban como asiduos colaboradores en las redes académicas provistas por el IAA y sus publicaciones desde Buenos Aires. El trabajo realizado junto a Schenone en el artículo que recuperamos expone un trabajo de campo orientado a recorrer grandes distancias y formalizar el estudio del templo a partir de un examen primario. Los recursos empleados se centran en la realización de perfiles geográficos, croquis de los edificios y descripciones de sus estructuras y del mobiliario litúrgico y, entretanto, intentan acercar orígenes estilísticos y favorecer una explicación de la arquitectura americana en el mapa de los estilos europeos llegados a América. Estas hipótesis de lectura desde los marcos tradicionales de la historia del arte, que los llevan a afirmar que “la iglesia de Andahuaylas es uno de los monumentos más importantes de la arquitectura renacentista en el Perú” (SCHENONE; DE MESA; GISBERT, 1962, p. 41), coexisten con el interés por extender el estudio de los templos andinos hacia ejemplos desatendidos por estudios precedentes. En otras palabras, procuraban abrir el *corpus* de obras significativas del arte colonial en Sudamérica para considerar otras zonas de expansión del cristianismo, un punto que desarrollan mediante una introducción histórica que rescata las reformas toledanas en la conformación de núcleos reduccionales.

La vinculación con Gisbert y Mesa enriquece la perspectiva que venimos señalando en relación con las prácticas que contribuyeron a la consolidación de los estudios artísticos como un área específica. Las condiciones de profesionalización para los historiadores sudamericanos resultaron tardías, aunque el encuadre estrictamente económico para comprender su fortalecimiento opaca las intenciones de codificación de la disciplina por ellos impulsada. En ese sentido, *El arte de la imagería* debe considerarse en diálogo con proyectos historiográficos más amplios, que forjaron discursos rigurosos y posibilitaron acuerdos metodológicos entre pares. En esa línea, y sin abandonar su tono crítico, Schenone valoraba el trabajo de sus colegas bolivianos en su reseña sobre *Holguín* (DE MESA; GISBERT, 1956), el libro que postuló al Alto Perú como un área de estudios para el arte andino, en sintonía con las intenciones de Ribera y Schenone para el repertorio rioplatense: “El trabajo comentado ha sido escrito sobriamente, sin ese tono enfático y pedante que caracteriza a otros autores sudamericanos; los juicios de valor, lógicos y mesurados, demuestran una vez más la seriedad que rige la labor histórica de los autores” (SCHENONE, 1957, p. 136).

## Conclusiones

El abordaje de *El arte de la imagería en el Río de la Plata* habilitó distintas líneas de análisis para comprender su importancia en el desarrollo de los estudios artísticos desde la segunda mitad del siglo XX. En primer lugar, la indagación sobre el pasado material durante la colonia en el Río de la Plata como un gesto de recuperación del patrimonio artístico. Este aspecto evidenciaba la debilidad de los enfoques previos sobre el tema, y, a su vez, alentaba una revisión de acuerdos historiográficos sobre la relevancia de determinados objetos artísticos por sobre otros. La idea de un “arte popular”, aunque despojada de una perspectiva teórica explícita, confería a las piezas analizadas la posibilidad de un análisis científico y habilitaba una comprensión aguda en relación con sus condiciones de producción.

En segundo lugar, observamos la definición de pautas para el ejercicio de la historia del arte y la formalización de competencias que, por un lado, respondían a campos disciplinares más amplios, como la historia (en relación, por ejemplo, de la recolección de fuentes). Pero, por otro, configuraban una mirada especializada propia del historiador del arte al poner en primer plano, principalmente, al registro *in situ* como condición metodológica y el despliegue de recursos propios de la disciplina, como la especificidad del análisis material e iconográfico.

La inscripción del libro dentro de una agencia institucional constituye un tercer punto de relevancia. Al interior del IAA, resultó afirmativo de un proyecto orientado a concentrar la emergencia de “nuevas generaciones” encargadas de reconducir la escritura del arte en Sudamérica. En paralelo, en un contexto desprovisto de especialistas dedicados de lleno al estudio de la imagería, Ribera y Schenone desarrollaron una tarea exploratoria, interviniendo en circuitos que priorizaban el estudio del pasado desde una perspectiva oficial, mayoritariamente de corte nacionalista. La posición adoptada por nuestros historiadores sostuvo intereses metodológicos precisos, aunque se alimentaba de reconocimientos e identificaciones que excedían el ámbito universitario y les daban visibilidad en distintos ámbitos de la cultura.

Desde nuestra perspectiva, las líneas señaladas confluyen en la conformación de un discurso disciplinar y explican la posición crítica del libro, lo cual excede la consideración de Ribera y Schenone como “documentalistas” y los ubica como actores comprometidos en revertir el estancamiento de la escritura

histórico-artística. Una última observación afecta a la posibilidad de pensar el libro en el panorama de la historiografía profesional en la Argentina y no como un producto aislado de los estudios sobre arte y patrimonio. Las preocupaciones relativas a la defensa de la objetividad histórica como “una corrección ideal de supuestos, actitudes, aspiraciones y antipatías” aliadas en la definición de una ética de trabajo (NOVICK, 1997, p. 11), instalan pautas de análisis permeables para la comprensión de disputas institucionales y para el diseño de discursos especializados en un campo disciplinar más amplio, ligado a la historia de la cultura y a la investigación en humanidades.

## NOTAS

1. El antecedente del Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA creado en 1940 (establecido desde 1924 como Gabinete de Historia del Arte), no produjo investigaciones ni materializó proyectos editoriales hasta avanzada la década de 1950, a partir de la gestión de Julio Payró, véase GARCÍA (2019).
2. Schenone fue secretario del IAA desde su creación y Ribera, aunque no conformaba formalmente la institución, fue colaborador de la revista *Anales* desde sus primeros números.
3. Creada en el año 1936.
4. Sobre las ediciones de los cuadernos, véase GARCÍA (2019).
5. Cursivas del autor. Citan las palabras de Martín Noel en el primer número de la colección, donde declaraba las intenciones de privilegiar el material gráfico en detrimento de un abordaje minucioso del tema de cada cuaderno.
6. Agradezco a mi colega Alejo Petrosini la referencia a la fuente citada. Cabe aclarar que desde 1949 Ribera se incorporó como docente a la cátedra de “Historia de América” a cargo de Torre Revello en la Facultad de Filosofía y Letras.
7. Estas “pinturas corredizas” cumplían antaño la función de cubrir las imágenes de los retablos durante la vigilia pascual, permaneciendo ocultas detrás del mobiliario el resto del año.
8. “La tela a la que nos referimos (Lám. III) no es propiamente una obra de arte. Las obras maestras no se encuentran en nuestro arte colonial, debiendo conformarnos con historiar la escasa producción plástica que se halla en el país” (RIBERA; SCHENONE, 1944, p. 338).
9. En su primer artículo Schenone lo escribe Ausell y en escritos posteriores Aucell.
10. El libro *La pintura y la escultura en la Argentina* retoma ideas ya expresadas por Schiaffino en sus escritos del siglo XIX. Sobre las diferencias entre estos textos y el libro de 1933, véase PENHOS (2019).
11. Nos referimos a los estudios pioneros de Martín Noel y Ángel Guido, quienes adoptaron una concepción de “lo propio” en su incorporación al ámbito latinoamericano y estudiaron preferentemente la arquitectura peruana y boliviana (MALOSETTI COSTA; SIRACUSANO; TELESCA, 1998).

12. En otro trabajo se recupera este fragmento como punto de partida para analizar a largo plazo las producciones de Adolfo Ribera (GARCÍA, 2017a).
13. Cabe aclarar que, aunque el colofón de *El arte de la imaginaria* indique como fecha de impresión diciembre de 1948, comprobamos mediante una carta de Buschiazzo a Diego Angulo que hasta abril de 1949 todavía no se encontraba concluido: “Por fin apareció el primer número de nuestro Anales (...) El libro sobre Imaginería del Río de la Plata, que debía quedar terminado para octubre del año pasado, aun me está causando dolores de cabeza, pero ya toca a su fin” (BUSCHIAZZO, 1949, p. 2).
14. En la Argentina, este galardón había sido obtenido por Martin Noel en el año 1920 por su libro *Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispanoamericana*, editado en 1921 por la casa Peuser.
15. En el documento citado de la Academia española, se señala que Schenone y Ribera habían obtenido con anterioridad el Premio “Enrique Peña” en Buenos Aires, información que probablemente haya sido plasmada en las actas de manera posterior, dado que dicho premio corresponde al año 1947. En la contratapa del libro ambos premios se citan como otorgados en 1946.
16. En esa oportunidad la variación del título del trabajo presentado fue “El arte de la imaginaria en la época colonial”.
17. Para ser más precisos, nos referimos a la ausencia de modelos historiográficos que hayan priorizado con anterioridad el estudio de este tipo de piezas americanas en diálogo estrecho con las fuentes documentales.
18. En la fuente previamente citada, Ribera recuerda que junto a Schenone habían presentado un estudio sobre escultura colonial para publicarlo en la revista *Archivum* y Furlong lo rechazó, alegando que por su calidad la investigación merecía ampliarse para convertirse en libro (RIBERA, 1979).
19. Arquitecto de origen húngaro, autor de *Arquitectura colonial en la Argentina* (1920).
20. Poco tiempo después, en el prólogo del nro. 1 de *Anales*, Buschiazzo recurrió a la idea de “nuevas generaciones”.
21. El antecedente más temprano vinculado con la historia del arte para esta temática es José M. Lozano Mouján (1922).
22. El tópico de la “disposición natural” y la sensibilidad de los indígenas hacia la producción de imágenes continuaba una visión del siglo XIX. Véase la historia referida por Vicente Quesada que trae a cuento Schiaffino sobre el indio José, que habría fabricado a partir del leño de un naranjo, “la primera obra argentina con la que se inicia el arte nacional” (SCHIAFFINO, 1933, p. 56), en referencia al *Cristo de la humildad y la paciencia* de la Iglesia de la Merced.
23. Dicho documento fue transcrito en la sección “Relaciones documentales” del primer número de *Anales*.
24. Cursivas del original.
25. Como miembro del IAA desde su fundación, Schenone financió estas primeras excursiones por sus propios medios y entre 1959 y 1962 obtuvo becas de la O.E.A y del Fondo Nacional de las Artes, respectivamente, para visitar Bolivia y Perú (BUSCHIAZZO, 1963). Sobre sus artículos publicados en *Anales*, así como su intervención en otras secciones de la revista, véase GARCÍA (2019).
26. En el mismo artículo sobre Sucre, dedica una nota al pie detallando los reservorios que no había podido revisar y agrega, respecto del archivo catedralicio: “es tal el desorden en el que se halla que hubiéramos necesitado el tiempo disponible para la organización de las piezas documentales y ordenarlas para la investigación” (SCHENONE, 1950, p. 62).

## REFERÊNCIAS

ACADEMIA NACIONAL DE LA HISTORIA. *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, (XX- XXI), 1947-1948.

BLASCO, María Elida. Política, hispanismo y catolicismo a través del Museo Histórico y Colonial de la Provincia de Buenos Aires (Luján) entre 1930 y 1932, *Prohistoria*, v. 8, p. 39-58, 2004.

BUSCHIAZZO, Mario. Prólogo. In: FURLONG, Guillermo. *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica*. Buenos Aires: Huarpes, 1946, p. 7-11.

BUSCHIAZZO, Mario. *Bibliografía de Arte Colonial Argentino*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1947.

BUSCHIAZZO, Mario. Carta a Diego Angulo Iñiguez, Adrogué, 20 de abril. Archivo Familia Buschiazzo, 1949.

BUSCHIAZZO, Mario. Borrador informe IAA, Archivo del IAA, 1963.

DE CERTEAU, Michel. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 2006.

DE MESA, José; Gisbert, Teresa. *Holguín y la pintura alto peruana del Virreinato*. La Paz: Alcaldía Municipal, 1956.

FURLONG, Guillermo. Prólogo. In: *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1948, p. 7-11.

GARCÍA, Carla. Estrategias institucionales en torno a Bibliografía de Arte Colonial Argentino (1947), *História da Historiografia*, n 25, p. 10-25, 2017.

GARCÍA, Carla. Adolfo Ribera. In: SZIR, S.; GARCÍA, M. (ed.). *Entre la academia y la crítica: la construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte*. Buenos Aires: EDUNTREF, p. 213-229, 2017a.

GARCÍA, Carla. *La consolidación disciplinar de la historiografía artística en la Argentina: Mario J. Buschiazzo y el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires (1946-1970)*. Buenos Aires, 2019. Tesis (Doctorado en Historia y Teoría de las Artes) – Universidad de Buenos Aires.

H.S. [Héctor Schenone]. Notas bibliográficas, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n. 1, p. 126-129, 1948.

LEMPÉRIÈRE, Annick. La cuestión colonial, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Débats, 2005. Disponible en: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/437>.

LOZANO MOUJÁN, José María. *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires: G. Santos, 1922.

MALOSETTI COSTA, Laura; SIRACUSANO, Gabriela; TELESCA, Ana María. *Impacto de la 'moderna' historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino*. Buenos Aires: OPFYL, 1998.

NOEL, Martín. La iglesia de Yavi. In: *Documentos de Arte Argentino. La Iglesia de Yavi*. Cuaderno 1. Buenos Aires: ANBA, 1939, p. 7-13.

NOVICK, Peter. *Ese noble sueño: la objetividad y la historia profesional norteamericana*. México: Instituto Mora, 1997.

PENHOS, Marta. De lo dicho y lo hecho. Eduardo Schiaffino (1858-1935) y el periodo colonial en la historiografía del arte del s. XIX en la Argentina. *Seminario Itinerante de Historia del Arte*, Universidad San Francisco de Quito, 2019.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. Acta de la sesión ordinaria del día 24 de noviembre de 1947. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/actas-de-las-sesiones-particulares-ordinarias-generales-extraordinarias-publicas-y-solemnes-de-la-real-academia-de-bellas-artes-de-san-fernando-3/html/>.

RIBERA, Adolfo. Los pintores del Buenos Aires virreinal, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n. 1, p. 97-108, 1948.

RIBERA, Adolfo. Notas bibliográficas, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 1, p. 134-137, 1948a.

RIBERA, Adolfo. El P. Furlong y los estudios del arte hispanoamericano, *Archivum. Revista de la Junta de Historia Eclesiástica Argentina*, n. XIII, p. 111-118, 1979.

RIBERA, Adolfo; SCHENONE, Héctor. Los lienzos corredizos y breve noticia sobre el pintor Miguel Aucell, *Archivum: Revista de la Junta de Historia Eclesiástica Argentina*, v. 2, n. 2, p. 333-345, 1944.

RIBERA, Adolfo; SCHENONE, Héctor. Noticias de algunas custodias porteñas, *Ortodoxia: Revista de los Cursos de Cultura Católica*, n. 8, p. 431-438, 1944a.

RIBERA, Adolfo; SCHENONE, Héctor. *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1948.

RIBERA, Adolfo; SCHENONE, Héctor. Tallistas y escultores del Buenos Aires colonial: el maestro Juan Antonio Hernández, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, v. 8, n. 5, p. 23-35, 1948a. Separata.

SCHENONE, Héctor. Un pintor del siglo XVIII, Miguel Ausell, *La Prensa*, Sección tercera, 23 mar. 1941.

SCHENONE, Héctor. Notas sobre el arte renacentista en Sucre, Bolivia, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n. 3, p. 44-65, 1950.

SCHENONE, Héctor. Imaginería en el Río de la Plata, *Südamerika Monatsschrift in Deutscher Sprache*, n. 11, p. 817-823, 1951.

SCHENONE, Héctor. Notas bibliográficas, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n. 10, p. 136, 1957.

SCHENONE, Héctor. Reflexiones sobre la imaginería popular del norte argentino, *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, n. LI, p. 255-266, 1978.

SCHENONE, Héctor; DE MESA, José; GISBERT, Teresa. El plateresco en el Perú: la iglesia de San Pedro de Handahuaylas, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 15, p. 27-41, 1962.

SCHIAFFINO, Eduardo. *La pintura y la escultura la Argentina*. Buenos Aires: Edición del Autor, 1933.

SIRACUSANO, Gabriela. Las estrategias de la pasión, *Caiana*, n. 5, p. 149-150, 2014.

SIRACUSANO, Gabriela; TUDISCO, Gustavo. Héctor Schenone y el Museo Fernández Blanco. La construcción académica de una colección, *Estudios Curatoriales*, v. 1, n. 1, 2012. Disponible en: [http://untref.edu.ar/rec/num1\\_dossier\\_1.php](http://untref.edu.ar/rec/num1_dossier_1.php).

SZIR, Sandra. Tras las huellas de una práctica profesional: Adolfo Ribera y un canon para el Arte Argentino. In: PENHOS, M.; SZIR, S. (coord.). *Una historia para el arte en la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: EUDEBA, en prensa.

**Carla Guillermina García** é Professora de Historia de las Artes Visuales (Europa-siglos XVI-XVIII) na Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) da Universidad de Buenos Aires (UBA), na Argentina. Pós-Doutoranda no Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio da Universidad Nacional de General San Martín (UNSAM), na Argentina, pelo Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Doutora em Historia y Teoría de las Artes e Licenciada em Artes pela UBA.

**Como citar:**

GARCÍA, Carla Guillermina. *El arte de la imagería en el Río de la Plata: la conformación de un discurso disciplinar*. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v. 16, n. 2, p. 642-664, jul./dez. 2020. Disponível em: [pem.assis.unesp.br](http://pem.assis.unesp.br).