

Carla Guillermina García. “Una voz propia. Intervenciones profesionales de Mario J. Buschiazzo entre 1937 y 1946”, *TAREA* 7 (7), pp. 126-149.

## RESUMEN

Este trabajo se detiene en la trayectoria del arquitecto argentino Mario Buschiazzo en el período previo a la creación del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, que estuvo bajo su dirección durante más de veinte años en la Universidad de Buenos Aires. El recorrido propuesto subraya su participación en instituciones públicas dedicadas a la conservación del patrimonio y a la definición de un espacio de acción privilegiado en el ámbito universitario. La principal idea que aquí sostenemos es que sus intervenciones profesionales desde mediados de la década de 1930 estuvieron orientadas al diseño de un perfil que le permitiera ubicarse como una voz especializada en arte y arquitectura.

**Palabras clave:** *Historiografía, arte colonial, universidad, patrimonio, intelectuales.*

## ABSTRACT

“A Voice of its Own. Mario J. Buschiazzo and its Professional Interventions between 1937 and 1946”

This article analyses the Argentine architect Mario Buschiazzo's professional career prior to the creation of the Institute of Latin American Art and Aesthetic Studies, which he chaired for over twenty years at the University of Buenos Aires. Our reading highlights his participation in public institutions dedicated to the conservation of cultural heritage, and the delimitation of a privileged scenario within the academia context. The main idea we hold is that his professional interventions since mid-1930s were oriented towards the design of a profile that would let him be pointed as a specialized voice in art and architecture studies.

**Keywords:** *Historiography, Latin American Art, University, Artistic Heritage, Intellectuals.*

Fecha de recepción: 7/7/2020

Fecha de aceptación: 27/8/2020

# Una voz propia

## Intervenciones profesionales de Mario J. Buschiazzo entre 1937 y 1946

Carla Guillermina García<sup>1</sup>

### Introducción<sup>2</sup>

El arquitecto argentino Mario J. Buschiazzo (Adrogué, 1902-1970) se ubica como un actor clave para el desarrollo de la historiografía en América Latina, en particular de los estudios relativos al arte y la arquitectura del período colonial en Sudamérica. El acontecimiento más importante de su desarrollo profesional lo constituyó la creación del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (IAA) en el año 1946. Este espacio resultó pionero dentro de la universidad argentina por desarrollar bases metodológicas sólidas para los estudios artísticos junto a pautas editoriales para su difusión y por concentrar la emergencia de figuras especializadas que comenzaron a trazar un perfil específico de historiadores del arte, varios años antes de que esta especialidad se estableciera como formación de grado en la Universidad de Buenos Aires (UBA).<sup>3</sup>

La contundencia del IAA como espacio sin precedentes en el ámbito local, pero con fuerte lazos con experiencias institucionales

---

1 CIAP/UNSAM-CONICET, Argentina. cgarcia@unsam.edu.ar. ORCID 0000-0002-1908-2064.

2 La investigación en torno a este artículo fue financiada por el CONICET y recoge aspectos sobre la figura de Buschiazzo desarrollados en mi tesis doctoral.

3 La carrera de Historia de las Artes fue creada en 1963 por el crítico e historiador argentino Julio E. Payró (1899-1971) dentro de la Facultad de Filosofía y Letras. Véase Ana Schwartzman y Carla García. "Historia del arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA" (1915-1986)", *Boletín de Arte*, UNLP 15, 2015, pp. 51-57.



Figura 1. Recorte del periódico *La Mañana*, Montevideo, 23 de septiembre de 1938, s/n. (fragmento).

relativamente recientes en el extranjero,<sup>4</sup> nos motiva a revisar la posición de Buschiazzo dentro del campo historiográfico y las experiencias profesionales que desarrolló durante el período anterior a constituirse como su director. Es decir, de qué modo logró definir una voz propia en el interior de un contexto local no especializado en los estudios artísticos universitarios y qué medios arbitró para obtener un protagonismo en el ámbito internacional. Este trabajo descansa, entonces, sobre una hipótesis ligada a la relevancia de las acciones sostenidas por el arquitecto en las décadas previas a la creación del IAA, como un período de definición de su perfil de especialista en historia del arte y de la arquitectura. A esta hipótesis sumamos la idea de que su orientación profesional resultaba novedosa para la época en el ámbito local y que la apertura del organismo que lo tuvo como director desde 1946 condujo a su fortalecimiento. En ese sentido, el establecimiento del IAA no estuvo relacionado solo con las políticas públicas sostenidas por el peronismo en la educación superior, sino con las distintas posiciones que Buschiazzo asumió al intervenir en instituciones educativas y culturales del contexto nacional e internacional (FIGURA 1).

4 Como el Instituto de Investigaciones Estéticas liderado por Manuel Toussaint en la Universidad Autónoma de México.

Nuestro principal objetivo en este trabajo es dar cuenta, a partir del análisis de fuentes documentales y bibliográficas, de la especificidad de este perfil profesional asumido por Buschiazzo y de las distintas modalidades de intervención que contribuyeron a su definición. Para ello, haremos foco en los siguientes ejes: su participación en las instituciones públicas ligadas a la difusión del patrimonio histórico, el desarrollo del eje docencia-investigación dentro de la Universidad y su injerencia en redes internacionales, en particular con España.

Los pasos iniciales de Buschiazzo en el ámbito historiográfico porteño deben situarse a mediados de la década de 1930, un período muy particular para el desarrollo de instituciones oficiales relacionadas con el conocimiento histórico y con la delineación de una memoria nacional a partir de las políticas de Estado.<sup>5</sup> Precisamente, los intereses oficiales ligados a la difusión del pasado patrio y su acervo material suscitaron un acercamiento de los profesionales de la historia, que volvió permeable la intervención directa de estos en los organismos ligados a la educación y la cultura.<sup>6</sup> En este marco, iniciativas como la creación de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos (CN) resultaron centrales para el resguardo y difusión del patrimonio, espacio donde Buschiazzo intervino en carácter de arquitecto asesor desde sus inicios como Superintendencia (FIGURA 2).<sup>7</sup>

Como se ha señalado,<sup>8</sup> su incorporación en este ámbito estuvo directamente relacionada con los acontecimientos suscitados en el II Congreso Internacional de Historia de América celebrado en Buenos Aires durante julio de 1937, puntualmente en la sección Historia del Arte. Allí tuvo lugar un consenso entre los principales referentes de los estudios coloniales<sup>9</sup> sobre la necesidad de promover instituciones

---

5 Véase Diana Quattrocchi Woisson. *Los males de la memoria. Historia y política en la Argentina*. Buenos Aires, Emecé, 1995.

6 Alejandro Cattaruzza. *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

7 La Superintendencia de Museos y Lugares Históricos fue creada en enero de 1938 bajo la órbita de la Academia Nacional de la Historia y pocos meses después se convirtió en Comisión Nacional como dependencia del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.

8 Carla García. "Contextos locales y vínculos transnacionales en la institucionalización de los estudios sobre arte colonial. Los proyectos de Manuel Toussaint y de Mario Buschiazzo desde México y Buenos Aires", en *XL Coloquio Internacional de Historia del Arte*, IIE-UNAM (en prensa).

9 La sección Historia del Arte estuvo liderada por Manuel Toussaint, José Gabriel Navarro, Martín Noel y José Uriel García.



Figura 2. Fotografía de los miembros de la Comisión de Museos y Monumentos reproducida en el *Boletín* n. 2., 1940.

específicas para el cuidado de los monumentos americanos y de conformar un frente alternativo al de las acciones gubernamentales. Como consecuencia, se creó el Instituto Americano de Arte con principal asiento en Buenos Aires, pero con perspectiva de establecer sedes en distintas ciudades del continente. Aunque este proyecto no llegó a desarrollarse tal como fue planeado, sentó un precedente importante en dos sentidos: permitió un acercamiento profesional entre Buschiazzo y Manuel Toussaint, el director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y figura clave para los estudios americanistas en aquel entonces, e instaló un punto de referencia para acciones sucesivas dentro del ámbito local, como la mencionada CN.<sup>10</sup> Su cercanía a los circuitos intelectuales oficiales, y en particular al II Congreso, le resultó particularmente apropiado a Buschiazzo para comenzar a definir una posición en un ámbito que carecía –desde su perspectiva– de profesionales con conocimientos objetivos sobre arte y arquitectura americanos. Como mencionaba, al respecto, en una carta a Toussaint: “Preferiría hablar de mi patria, pero de todas maneras, me consuela el saber que muy pocos, o tal vez ninguno, conoce Panamá, Colombia y Venezuela tanto como yo, pese a no haberme llegado nunca hasta allí”.<sup>11</sup>

---

10 La resolución sobre protección del patrimonio surgida del Congreso (en el contexto de la cual se creó el Instituto) se incluye como uno de los antecedentes de la Ley 12.665 sobre Museos, Monumentos, Lugares y Documentos Históricos. Véase *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos* 3, 1941, pp. 229-233.

11 En referencia a un proyecto de Martín Noel para reunir en un libro distintos trabajos de los especialistas que participaron en el II Congreso de Historia de América. M. Buschiazzo, carta a Manuel Toussaint, Adrogué, septiembre 12 de 1937, Archivo del Instituto de Investigaciones

En este marco que hemos presentado, Buschiazzo fue convocado para conformar la Superintendencia de Monumentos<sup>12</sup> y desarrollar un catastro del patrimonio artístico nacional, que, en sus palabras, le daba la oportunidad “de recorrer mi patria en todo sentido, y de realizar un tarea estupenda”.<sup>13</sup> Las acciones desarrolladas por el arquitecto en la restauración de monumentos históricos, siendo las más importantes las del Cabildo de Buenos Aires y la Casa Histórica de la Independencia en Tucumán, han sido oportunamente recuperadas en estudios específicos que hicieron foco en distintos aspectos. Entre ellos, se ha subrayado tanto su apego a los documentos históricos y a los relatos orales para proyectar la reconstrucción de los edificios<sup>14</sup>, como su adaptación a factores urbanísticos y simbólicos que envolvían a cada monumento.<sup>15</sup> En el contexto de este escrito quisiéramos apartar la referencia exclusiva a la práctica de la restauración y detenernos en otras cuestiones que nos permitan articular los intereses públicos de la acción patrimonial y los desarrollos de la historiografía artística; más precisamente, la preocupación de Buschiazzo por motivar una especialización frente a disciplinas más generales que nucleaban los estudios sobre patrimonio —en particular, la Historia—. Es entonces en el *Boletín*,<sup>16</sup> publicado por la CN desde 1939, donde encontramos un ámbito muy apropiado para el arquitecto en el desarrollo de dos acciones concretas: por un lado, los numerosos informes sobre los edificios relevados<sup>17</sup> y los artículos monográficos de su autoría, y por otro, sus primeras notas críticas en la sección “Bibliografía” del boletín en cuestión. En ese marco, su participación se desdoblaba entre la tarea del arquitecto profesional que proveía de soluciones técnicas a

---

Estéticas-UNAM, exp. 386, f. 4513.

12 Buschiazzo la menciona como Superintendencia de “Sitios” y Monumentos Históricos.

13 Mario Buschiazzo, carta a M. Toussaint, Buenos Aires, 7 de enero de 1938. Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, exp. 386, f. 4519.

14 Daniel Schávelzon. *El laberinto del patrimonio cultural. Cómo gestionarlo en una gran ciudad*. Buenos Aires, APOC, 2008. Schávelzon realiza un abordaje minucioso de la intervención de Buschiazzo como restaurador en la CN y recorre en detalle los diferentes proyectos en los cuales participó. Véase *Mejor olvidar. La conservación del patrimonio cultural argentino*. Buenos Aires, De Los Cuatro Vientos, 2008.

15 Juan C. Marinsalda. *La casa histórica de la independencia argentina*. Tesis doctoral, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas, Universidad de Sevilla, 2015, inédita.

16 *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos* 1, 1939.

17 El primer informe elaborado por Buschiazzo corresponde a su viaje por el noroeste argentino y Bolivia y a sus gestiones para la conservación del templo de San Pedro Telmo en Buenos Aires. “Informe del arquitecto Mario Buschiazzo, sobre monumentos históricos de Salta y Jujuy”, *op cit.*, pp. 145-155.

las reparticiones estatales<sup>18</sup> y la del historiador motivado a producir conocimientos sobre su área de especialidad.

En el artículo “Arquitectura religiosa popular en la Argentina” (FIGURA 3),<sup>19</sup> Buschiazzo realiza un relevamiento de capillas procedentes de distintas provincias del norte del país, y de sus elementos característicos, basándose en primeras clasificaciones (tipos de fachada, orientación de la torre) sobre un tema poco explorado. Para ello parte de relevamientos *in situ* e incorpora en el texto sus propios dibujos de plantas y fachadas, cuestiones que refuerza en la escritura al señalar, en primera persona, las vicisitudes de su trabajo y el riguroso enfoque adoptado en el análisis de las piezas. En ese sentido, explica sus observaciones del altar de la iglesia de Humahuaca, en Jujuy, al comprobar la autoría “criolla o mestiza” de la pieza:

semiborrada por las capas sucesivas de pintura encontré, escondida en la parte inferior de la mesa de dicho altar, esta inscripción: “DONACIÓN DE DON LORENZO SERPA HIZO ESTE RETABLO DE CRISTO CRUCIFICADO D. COSME DUARTE AÑO DE 1790”. El nombre de su autor, así como el detalle de los materiales invertidos y su costo, se registran minuciosamente en un libro conservado en la capilla, cuyo título es *Libro nuevo de la Cofradía La virgen NSA madre de dios de Copacauana desde Pueblo de S. Antonio de Vmagueaca*, libro que fue detenidamente estudiado por Márquez Miranda.<sup>20</sup>

Así como Buschiazzo exponía su posición metodológica centrada en la observación rigurosa y en el apego a las fuentes documentales mediante este tipo de artículos, algo que como veremos desarrollaba contemporáneamente en otras publicaciones oficiales, la sección dedicada a la bibliografía dentro del mismo *Boletín* le permitía avanzar sobre su consideración crítica del contexto historiográfico. En la publicación oficial de la CN Buschiazzo comparte esta sección con el historiador José Torre Revello, cuyos comentarios adoptan un tono en general descriptivo del material reseñado. En contraste, contamos con distintos ejemplos de intervenciones más reflexivas por parte de Buschiazzo que lo conducen a una toma de posición bien definida. Sobre el artículo “Arquitectura colonial uruguaya” de su colega Juan Giuria, agrega: “el autor de este trabajo ha logrado reunir una abundante documentación [...] excepcional en nuestro medio, donde aún aparecen con demasiada frecuencia los libros donde la cita de fuentes y documentos está omitida o relegada al

---

18 Véase Cecilia Parera. “Arquitectura pública y técnicos estatales: la consolidación de la arquitectura como saber de estado en la Argentina, 1930-1943”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* “Mario J. Buschiazzo” 42, 2012, pp. 139-154.

19 Mario J. Buschiazzo. “Arquitectura religiosa popular en la Argentina”, *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos*, Año IV, N°. 4, 1942, pp. 211-236  
20 *Ibid.*, p. 217. Las mayúsculas y cursivas son del original.

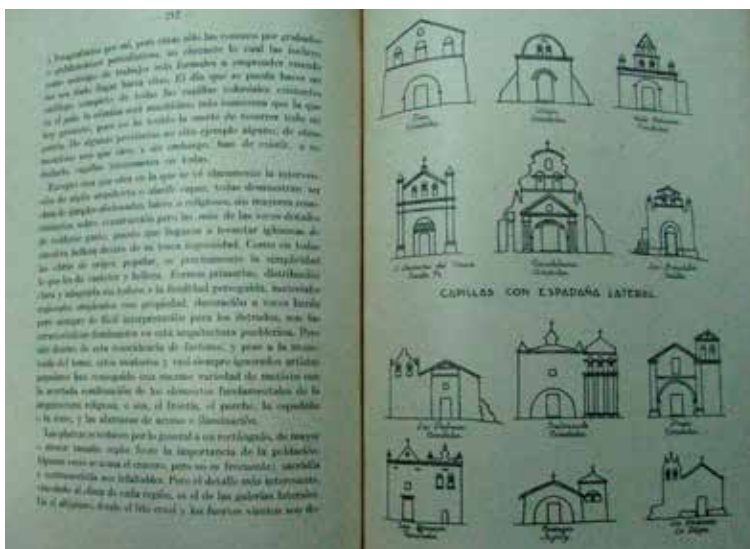


Figura 3. Fragmento del artículo “Arquitectura religiosa popular en la Argentina” de Mario Buschiazzo en *Boletín* 4, 1942, con ilustraciones del autor.

mínimo”.<sup>21</sup> En varias intervenciones informa sobre la aparición de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de México y subraya, junto al valor de la publicación, el carácter pionero del instituto como “el único organismo existente hasta ahora en América, cuyas actividades estén exclusivamente dedicadas al estudio del arte de nuestro continente”.<sup>22</sup> En el contexto que estamos revisando, sus reflexiones funcionan como un balance historiográfico y a la vez como permanentes llamados de atención sobre la necesidad de instituciones concretas para los estudios del área; precisamente la mención del organismo mexicano como lugar “exclusivo” para la historia del arte alude de manera lateral a la independencia que todavía no se había alcanzado en su propio ámbito.

En la vereda de enfrente, Buschiazzo utiliza este espacio del *Boletín* para disparar cuestionamientos contra figuras muy importantes para

21 Mario J. Buschiazzo. “Juan Giuria, *Arquitectura Colonial Uruguaya*; apartado de la Revista Nacional, nro. 10; Montevideo, 1938. 66 pp., con grabados”, *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos*, Año 1, N°. 1, 1939, p. 178.

22 Mario J. Buschiazzo. “Universidad Nacional Autónoma de México, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 3; 78 pp. con un grabado a color y 23 grabados fuera de texto. México, 1939”, *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Histórico*, Año 2, N°. 2, 1940, p. 411.



los desarrollos historiográficos de la época, como Ángel Guido<sup>23</sup> y sus “personalísimas teorías”.<sup>24</sup> Al margen de sus diferencias concretas con el autor y con el catálogo en cuestión que reseña, suma comentarios que se orientan a brindar un diagnóstico sobre ciertos obstáculos para resolver entre los abordajes americanistas:

Antes de lanzarnos a teorizar sobre arte americano, es necesario proceder a una prolija y seria investigación sobre autores, procedencia, cronología, clasificación, etc. de las piezas artísticas, labor que aún no se ha hecho en nuestro país con respecto a la pintura y escultura coloniales.<sup>25</sup>

Este acento polémico –aunque moderado– de sus reseñas alcanza a obras que no siempre responden a sus propios temas de especialidad, como su comentario sobre la monografía de Jorge Romero Brest dedicada a Prilidiano Pueyrredón, un estudio que, en sus palabras, “nada agrega a lo investigado por José León Pagano sobre la vida y obras de Pueyrredón, como acertadamente hizo notar *La Nación* en su reciente comentario bibliográfico”.<sup>26</sup>

En este punto resulta relevante traer a colación la sección “Notas bibliográficas” que comenzó a incluir la revista *Anales* del IAA desde su primer número aparecido en 1948, las cuales constituyeron un espacio privilegiado desde el cual el novel instituto y sus integrantes definieron una posición frente al contexto local en la formulación de críticas y adhesiones a determinados planteos historiográficos.<sup>27</sup> En relación, entonces, con las políticas editoriales de la revista del IAA, leemos el antecedente de sus intervenciones en el *Boletín* de la CN en un sentido más amplio; como acciones que, en el marco de publicaciones distribuidas y leídas por especialistas, le permitan ubicarse como un experto sumamente lúcido y actualizado sobre los estudios contemporáneos. Punto que, por otro lado, parecía animar un contraste con el resto de los

---

23 En particular, su trabajo sobre el acervo de arte colonial del Museo Histórico de la ciudad de Rosario. Véase Pablo Montini. “Coleccionismo e historiografía. Ángel Guido y la colección de arte colonial del Museo Histórico Provincial de Rosario”, *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”*, 2011, pp. 17-76.

24 Mario J. Buschiazzo “Museo Histórico Provincial, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo, Coronación de la Virgen del Rosario*; Rosario de Santa Fe, 1941, 60 pp. de texto + 122 pp. de ilustraciones + (32) pp. de catálogo. Prólogo de Ángel Marc [sic], texto de Ángel Guido”, *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Histórico*, Año IV, N°. 4, 1942, p. 648.

25 Mario J. Buschiazzo. “Museo Histórico Provincial...”, *op. cit.*

26 Mario J. Buschiazzo. “Jorge Romero Brest, Prilidiano Pueyrredón. Monografías de Arte Americano. Serie Argentina., N. 1. Editorial Losada S.A, 1941. 36 + XXII + (2) pp., con 32 láminas en negro y una en color”, *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Histórico*, Año IV, N°. 4, *op. cit.*, p. 650.

27 Véase Carla García. “Los fósiles de la Academia. Martín Noel, Mario Buschiazzo y los itinerarios institucionales de la historiografía artística argentina”, *Caiana* 9, 2016, pp. 54-70.

colaboradores del *Boletín*, entre los cuales nuestro arquitecto ocupaba un lugar destacado por sus conocimientos artísticos.

Otro organismo central para la década de 1930, en sintonía con las prácticas institucionales de preservación del patrimonio impulsadas por la CN, fue la Academia Nacional de Bellas Artes (AN). Su creación en 1936 es anterior a la de la CN, y sus principales objetivos se orientaron, a grandes rasgos, a promover la conservación y la difusión, por parte del Estado, de las “riquezas artísticas” del país.<sup>28</sup> Dos diferencias fundamentales entre la CN y la AN conciernen a la composición de su cuerpo colegiado y al desarrollo de los proyectos editoriales. Mientras la CN se conformaba en su mayoría por historiadores,<sup>29</sup> la AN incluía entre sus miembros a pintores, escultores, arquitectos y coleccionistas, lo que definía, de este modo, una línea de acción patrimonial interesada en las “Bellas Artes”, y en menor medida en los monumentos relacionados, por ejemplo, con la historia patria. A su vez, mientras que la CN limitó sus publicaciones al mencionado *Boletín*, la AN colocó como centro de interés la concreción de una serie de volúmenes denominados *Documentos de Arte Argentino*, aparecidos en un primer tramo entre 1939 y 1947.<sup>30</sup> Desde el punto de vista historiográfico, este proyecto resultaba novedoso por otorgarle visibilidad, desde la esfera oficial, al arte del período colonial en el área rioplatense. Sin embargo, los textos formulaban un planteo ensayístico sin avanzar sobre cuestiones documentales o datos precisos respecto del repertorio analizado, cuestión que materializaba una intención editorial explícita desde el primer cuaderno dedicado a la iglesia de Yavi, en Jujuy, cuyo prólogo firmaba Martín Noel.<sup>31</sup>

Como prologuista,<sup>32</sup> Buschiazzo procuró diferenciarse de aquel modelo general que presentaba, por un lado, el texto del autor invitado, y por otro, la sección de láminas con fotografías de Hans Mann. En primer lugar, el autor evita una mera descripción de los edificios o piezas artísticas para imponer un estado de la cuestión especializado y señalar, por ejemplo,

---

28 *Academia Nacional de Bellas Artes. Decretos y Reglamentos*, Buenos Aires, 1936, p. 13.

29 Su presidente era Ricardo Levene, y entre sus miembros se encontraban Emilio Ravignani, Rómulo Zabala, José Torre Revello y Enrique de Gandía. El arquitecto Martín Noel participó de la Academia desde sus primeros años como Junta de Historia y Numismática Americana. Véase Nora Pagano y Miguel Galante. “La Nueva Escuela Histórica: una aproximación institucional del Centenario a la década de 1940”, en Fernando Devoto (comp.): *La historiografía argentina en el siglo XX*. Buenos Aires, Editores de América Latina, 2006, pp. 65-108.

30 Esta serie se articulaba con el proyecto denominado “Archivo Fotográfico de los Tesoros del arte”, dedicado a reunir documentos gráficos sobre obras arquitectónicas y artísticas de diversas zonas del país, para el que había sido contratado el fotógrafo alemán Hans Mann. Véase Carla García. “Los fósiles...”, *op. cit.*

31 *Documentos de Arte Argentino. La iglesia de Yavi*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, cuaderno I, 1939.

32 Buschiazzo participó de seis estudios preliminares en cuadernos que aparecieron entre 1940 y 1945.

dataciones imprecisas o errores interpretativos. Para esto, y como segundo punto, recurre a las fuentes documentales y las reproduce en párrafos extensos con aclaraciones adicionales que refuerzan su valor. Por ejemplo, sobre la construcción de la bóveda de madera de la iglesia de la Compañía de Córdoba, a cargo del padre Felipe Lemer, Buschiazzo agrega:

Nótese que el documento transcrito dice haber realizado su trabajo sin conocer otro ejemplo, lo que prueba una vez más que el techo de la capilla doméstica es posterior. Además [...] no fue personalmente a las misiones del Paraguay a disponer del corte de la madera, como reiteradamente se ha escrito, sino que la hizo traer...<sup>33</sup>

El tercer aspecto de la participación de Buschiazzo, y el que considera de mayor relevancia, concierne a su voluntad de cuestionar el planteo más importante de la colección, relativo a la presentación de láminas en tamaño completo en una sección separada del ensayo principal. Vale aquí una aclaración: en la documentación relativa a la preparación de varios cuadernos, hemos identificado que existía un proceso previo de evaluación del material fotográfico reunido y que a partir de allí se convocaba a los colaboradores para la elaboración del prólogo.<sup>34</sup> La colección planteaba, de este modo, una disociación entre el material escrito y las imágenes, que al no ser aportadas por los propios autores, no conformaban un punto de partida para que estos piensen sus contribuciones. En efecto, las láminas tampoco eran referidas para completar la explicación del tema del cuaderno.

En algunos de sus prólogos, Buschiazzo muestra una clara intención de desviar este formato: incluye comentarios sobre la ausencia de determinadas imágenes, justifica la inclusión de alguna en particular y busca salvar la fractura entre estas secciones al articularlas dentro del texto. De este modo, parte de ellas para recuperar las obras como objetos de estudio particulares y plantea, aunque de manera aproximada, algunos interrogantes (FIGURA 4):

intrigante problema plantea la pequeña tabla pintada que se conserva en el Museo Arqueológico e Histórico del convento de San Francisco (lámina LXXXIII), donde aparece Cristo rodeado por ángeles y sayones, con inscripciones cúficas en la parte posterior del cuadro. No solo estos detalles son totalmente extraños a nuestro medio, sino la técnica pictórica misma [...]. Aún más, las caras de los personajes y especialmente la de Jesús, son evidentemente reproducción de modelos sirios.<sup>35</sup>

---

33 *Documentos de Arte Argentino. La iglesia de la Compañía de Córdoba*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, cuaderno XII, 1942, p. 14.

34 Acta N°. 86, sesión preparatoria del 16 de mayo de 1944, *Libro de Actas*, Academia Nacional de Bellas Artes, tomo 1, p. 345.

35 *Documentos de Arte Argentino. Por los valles de Catamarca*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, cuaderno VII, 1942, p. 12. El resaltado es nuestro.



Figura 4. Láminas incluidas en el cuaderno *Por los valles de Catamarca* de la serie *Documentos de Arte Argentino*.

A partir de estas observaciones, puede señalarse la adopción de un enfoque crítico que, aunque por momentos se acercaba al tono ligero de la colección,<sup>36</sup> buscaba dotar de mayor rigurosidad a sus propios textos.<sup>37</sup>

36 Con algunas expresiones ligadas a la colonia como un momento heroico donde “el conquistador hispano penetró hasta el corazón de nuestra tierra, para abrir nuevo ciclo a la historia”, *Documentos de Arte Argentino. La iglesia de la Compañía...op. cit.*, p. 7.

37 De hecho, se registran pedidos especiales de su parte, como la reproducción de una

Principalmente, nos interesa subrayar que estas estrategias editoriales coexistieron con las intervenciones que señalamos unas páginas antes, respecto del *Boletín* de la CN (tanto en los artículos como en las críticas bibliográficas) y que prefiguraron el espacio de la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* tanto en la reproducción de fuentes históricas, el uso de la fotografía como evidencia documental (tal como aparece en el párrafo arriba reproducido) y en conjunto, la postulación de un discurso experto. Ciertamente, en esa línea Buschiazzo introduce, también en su colaboración en el cuaderno dedicado al templo cordobés, la siguiente aclaración:

Aun a riesgo de confundir la investigación histórica con un acarreo de ladrillos, como decía [Paul] Groussac, he abundado en la transcripción de datos, cifras y documentos con el propósito de poner en claro [...] el proceso de erección del más grandioso conjunto arquitectónico colonial de la República Argentina...<sup>38</sup>

La oportunidad de marcar una posición metodológica en el interior de una publicación reticente de una renovación historiográfica —y enfocada, por el contrario, a la descripción y difusión del patrimonio desde el material fotográfico provisto por su propio archivo institucional— muestra un interés de Buschiazzo por destacar su conocimiento en torno a los debates sobre la escritura de la historia suscitados durante las primeras décadas del siglo XX.<sup>39</sup> En esa línea, en la recuperación de Groussac podría leerse una crítica en relación con el modo en que la AN “acumulaba” sus documentos gráficos y los presentaba sin asociarlos con enfoques más precisos, aunque no contamos con una fuente directa que confirme esta idea ni la intención del autor. Sin embargo, Buschiazzo recurrió, pocos años después, a la misma cita de Groussac. Lo hizo en el marco de carta dirigida a Martín Noel, en la que lo alertaba sobre los

---

ilustración a color de la bóveda de la iglesia de la Compañía dentro del cuaderno respectivo. Véase *Libro de Actas*, Academia Nacional de Bellas Artes, tomo 2, Acta n. 67, p. 247. La inclusión de una imagen a color se da en otro cuaderno con prólogo de su autoría, el de la iglesia del Pilar, mediante la reproducción desplegable de una pintura colocada detrás del altar de la Virgen Dolorosa. *Documentos de Arte Argentino. La Iglesia del Pilar*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, cuaderno XXI, 1945.

38 *Documentos de Arte Argentino. La iglesia de la Compañía...*, op. cit., p. 23.

39 La cita a la que alude Buschiazzo se inscribe en la contienda entre el historiador y crítico francés Paul Groussac (1848-1929) y los miembros de la Nueva Escuela Histórica (entre ellos, Diego Luis Molinari, Roberto Levillier y Rómulo Carbia). Mediante su obra *Mendoza y Garay*, Groussac cuestionaba el método de una historia científica que este nuevo grupo pretendía normalizar con la “deificación” de reglas sobre la recolección de los documentos y la escritura de textos desprovistos de una orientación estética. Véase Gustavo Prado. “La historiografía argentina del siglo XIX en la mirada de Rómulo Carbia y Ricardo Levene: problemas y circunstancias de la construcción de una tradición. 1907-1948”, en Nora Pagano y Martha Rodríguez (comps.): *La historiografía rioplatense en la posguerra*. Buenos Aires, La Colmena, 2001, pp. 9-37.

errores que presentaban los cuadernos cuyos prólogos firmaba José León Pagano<sup>40</sup> dedicados a arquitectura colonial porteña: “Y ya ve que no tengo miedo de que se me confunda con un apilador de adobes, porque esas palabras de Groussac se dirigen a quienes ignoraban el otro aspecto de la investigación documental: la interpretación de los documentos”.<sup>41</sup> Al margen del partido que haya tomado Buschiazzo en esta contienda histórica (por la posición de Groussac en favor de la crítica documental o la de la Nueva Escuela por la elaboración de un discurso científico), la referencia le resultó efectiva para introducir una lectura personal sobre la manera en que los estudios artísticos se plasmaban en las publicaciones del área y para marcar una posición profesional de cara a la disciplina.

Excede los límites de este escrito el desenlace de las relaciones que mantuvo Buschiazzo con la AN, precisamente porque su crítica a la serie de los *Documentos* ocasionó su enfrentamiento con Noel y, en consecuencia, su alejamiento de las actividades de la institución hasta la muerte de aquel en 1963.<sup>42</sup> Sin embargo, es interesante advertir que nuestro arquitecto hizo públicas sus diferencias metodológicas hacia la AN y sus ediciones una vez que, creado el IAA, conto con su propia bandera historiográfica a través de la revista *Anales*. En otras palabras, cuando logró establecer un lugar propio desde el cual desplegar estrategias hacia otros espacios institucionales,<sup>43</sup> que previamente le habían permitido insertarse dentro de un circuito académico y que luego postuló como antagonicos para definir su propia identidad profesional.

Abonando al planteo anterior, conviene hacer un breve paréntesis para atender a los vínculos de Buschiazzo con el peronismo, sobre todo por su recurrente filiación con una actitud “antiperonista y de derecha conservadora”<sup>44</sup> que a primera vista no encuadra con la circulación dinámica que observamos de su parte en el interior de las instituciones.

---

40 *Documentos de Arte Argentino. El templo de San Ignacio*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, cuaderno XXII, 1947; *Documentos de Arte Argentino. Los templos de San Francisco y Santo Domingo*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, cuaderno XXIII, 1947.

41 Mario Buschiazzo, carta a Martín Noel, Adrogué, mayo 29 de 1948. Reproducido en R. Gutiérrez. “La polémica Noel-Buschiazzo”, en Ramón Gutiérrez et al.: *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1995, p. 242.

42 Ramón Gutiérrez. “La polémica Noel-Buschiazzo”, *op. cit.*, pp. 237-246.

43 En este punto tomamos el concepto de estrategia de Michel de Certeau, pensando en prácticas propias de la racionalidad política, económica o científica y distinta a las tácticas, configuradas desde el “lugar del otro”. En *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana, 2000, p. L.

44 Daniel Schávelzon. “Historias de papel y tinta... Las tapas de *Anales* y los libros del Instituto de Arte Americano”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”* 41, 2011, p. 235. Sin ir más lejos, el mismo IAA ha sido definido como un “refugio de la derecha liberal, democrática y no peronista (antiperonista), burguesa, intelectual”. Véase Daniel Schávelzon. *Mejor olvidar...*, *op. cit.*, p. 275.

Si nos atenemos a los documentos, su renuncia a la CN se encontró vinculada con sus diferencias con el gobierno de Juan Domingo Perón. En ellos se refiere de manera explícita a “los años trágicos de la dictadura” durante la cual los integrantes de la Comisión habían sido, en sus palabras, perseguidos.<sup>45</sup> Aun así, es importante considerar que el acceso a su mayor liderazgo académico dentro de la UBA como director del IAA tuvo lugar durante la gestión del delegado interventor Julio Otaola, también arquitecto y cercano a Buschiazzo a través de los Cursos de Cultura Católica,<sup>46</sup> en el marco de acciones concretas de la universidad orientadas al reconocimiento de las corporaciones de los arquitectos y sus instancias de profesionalización,<sup>47</sup> así como de la necesidad de fomentar un “ámbito de cultura” dentro de los claustros como estrategia de política universitaria.<sup>48</sup>

Por otra parte, no contamos con fuentes sobre su parecer político que sean cercanos a la creación del IAA y que adviertan de manera fehaciente sobre un malestar de Buschiazzo hacia el nuevo gobierno. Precisamente, el documento anteriormente citado debe leerse en paralelo a otros discursos del arquitecto que fueron inmediatos a la Revolución Libertadora, como su famoso prólogo al libro *Cinco proyectos de Amancio Williams*,<sup>49</sup> posiblemente relacionados con su necesidad de adecuarse a cierto *status quo* con otros pronunciamientos institucionales.<sup>50</sup> Frente a estos elementos, y partiendo de enfoques que cuestionan la relación entre intelectuales y peronismo dentro de la universidad como dos polos opuestos carentes de intercambios,<sup>51</sup> creemos conveniente pensar en una posición ideológica flexible por parte de Buschiazzo, al privilegiar la consolidación de su propio espacio profesional en un contexto de

---

45 Mario J. Buschiazzo. “Diez años al servicio de los monumentos históricos de mi patria”, 1956, mimeo, p. 2. Archivo Familia Buschiazzo.

46 Ana Cravino. *Enseñanza de arquitectura. Una aproximación histórica. 1901-1955. La inercia del modelo Beaux arts*. Buenos Aires, Nobuko-Sociedad Central de Arquitectos, 2012.

47 Anahí Ballent. “Los arquitectos y el peronismo. Relaciones entre técnica y política. Buenos Aires, 1946-1955”, *Seminario de Crítica*. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1993.

48 Ana M. Rigotti (ed.). *Ermete de Lorenzi. Ideas, lecturas, obras, inventos*. Rosario, Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, 2003, p. 79.

49 El Director [Mario Buschiazzo]. “Nuestra contribución”, en *Cinco proyectos de Amancio Williams*. Buenos Aires, Cuadernos del Instituto de Arte Americano, 1955, s/n.

50 Véase, por ejemplo, “La Revolución Libertadora”, *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, Año 1, N°. 1, noviembre de 1955; Walter Hylton Scott. “Nunca más”, *Nuestra Arquitectura*, Año 26, N°. 313, agosto 1955.

51 Véase el trabajo de Judith Naidorf y Guido Riccono. “La Universidad de Buenos Aires durante los años peronistas: imágenes, mitos, verdades y posverdades”, *Revista Eletrônica de Educação*, Vol. 11, N°. 3, sept./dic., 2017, pp. 770-788.



transformaciones dentro del cuerpo de profesores y estudiantes.<sup>52</sup> Como veremos a continuación, la adopción que el arquitecto hizo de la universidad como escenario privilegiado favoreció desde el momento previo a la creación de su instituto la producción de contenidos ligados a su área de interés y su expansión como especialista hacia el extranjero.

## II

Buschiazzo se desempeñó como docente en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires desde 1935, cuando ingresó como profesor adjunto.<sup>53</sup> Cinco años más tarde obtuvo el cargo de profesor titular en la materia Historia de la Arquitectura II, en un orden de mérito que compartió con los arquitectos Héctor Greslebin (segundo lugar) y Alejandro Eugenio Moy (tercer lugar). Hasta ese momento contaba con antecedentes sólidos para pugnar por ese espacio: su presencia en la función pública como restaurador, sus publicaciones sobre arte americano y, principalmente, una gran aptitud retórica que, creemos, resultó decisiva para la obtención del cargo frente a los también amplios antecedentes de su colega Greslebin. En palabras del jurado evaluador, Buschiazzo “reveló excelentes condiciones de expositor, gran bagaje cultural, precisión en los términos usados y gran capacidad de síntesis y de análisis que lo definen como un docente de singulares aptitudes”.<sup>54</sup>

Su liderazgo en este espacio, que ocupó desde 1941, no produjo cambios curriculares en lo inmediato,<sup>55</sup> pero avanzada la década comenzaron a alterarse los contenidos. Como se observa en los planes de clase elaborados por Buschiazzo al menos desde 1945,<sup>56</sup> la organización de las unidades temáticas incluía una introducción teórica con cuestiones

---

52 Como señala Pablo Buchbinder, con la transformación de la Universidad durante el peronismo tuvo lugar una política de intervenciones que buscó neutralizar la politización estudiantil e hizo efectiva la cesantía de profesores de filiación opositora, muchos de ellos a través de la renuncia directa. Véase *Historia de las universidades argentinas*. Buenos Aires, Sudamericana, 2005.

53 *Archivos de la Universidad de Buenos Aires*, septiembre-diciembre de 1935, año X, p. 688. Desde 1933 había participado como docente libre y dos años más tarde se incorporó de manera formal.

54 Dictamen del concurso, en Facultad de Ciencias Exactas. Copias duplicadas actas del Consejo Directivo del 18 noviembre de 1940, carpeta N°. 4703, p. 4, Archivo de la Universidad de Buenos Aires.

55 El programa de 1941, por ejemplo, reproducía el del anterior titular, el arquitecto Raúl E. Fitte, que incluía un extenso recorrido por las arquitecturas medievales y renacentistas de Europa y del siglo XVIII francés, soslayando por completo ejemplo alguno del Barroco.

56 No hemos dado con los programas de materias vigentes entre los años 1943-1947, por lo que tomamos como referencia estos documentos.



de Estética y Teoría del arte y ampliaba el enfoque anterior de la materia, centrada en un canon clásico que ubicaba al Renacimiento como momento consagrado de la historia de la arquitectura, para darle lugar al Barroco. En este marco, también incorporó como apartado final la "Arquitectura colonial en Hispanoamérica"<sup>57</sup> de la mano de una breve reflexión historiográfica sobre la "reciente incorporación de América a la historia del arte. Revisión de la 'leyenda negra'"<sup>58</sup> intervenciones resultaron previas a una serie de cambios en los planes de estudios de la carrera de Arquitectura, el primero con la creación de la Facultad en 1947,<sup>59</sup> y el siguiente en 1954, que ocasionó la apertura de la cátedra de Historia III con la inclusión progresiva de temas de arquitectura americana y argentina y el desarrollo de líneas de investigación específicas.<sup>60</sup> En ese sentido, estos contenidos ocuparon una posición, aunque menor frente a temas de la cultura europea, mucho más temprana dentro de la carrera y directamente relacionada con la intención de Buschiazzo de otorgarle visibilidad al objeto de estudio que constituía sus propias investigaciones.

Las referencias a la inclusión de temáticas americanistas en el ámbito de la UBA resultan aisladas. Cabe mencionar al húngaro Juan Kronfuss, quien como docente de la Escuela de Arquitectura a principios de siglo rescató los edificios coloniales del interior el país.<sup>61</sup> Décadas después, y en coincidencia con la actividad de Buschiazzo en Arquitectura, Ángel Guido y Martín Noel participaron durante el período 1941-1946 en la asignatura Historia del Arte, que se dictaba en la Facultad de Filosofía y Letras. Allí sumaron apartados específicos, desligados de los temas dedicados al arte europeo y orientados hacia el arte prehispánico y colonial, con algunas incursiones de Guido en contenidos teóricos de su especialidad.<sup>62</sup> Lo que distingue al caso de Buschiazzo, en relación con las ideas que sostenemos en este artículo, es la necesidad de definir a su cátedra como un reducto para el estudio del arte y la arquitectura colonial a modo de objeto programático que, sostenido desde el enseñanza, se proyectaba hacia el IAA y a la figura de su Director como especialista. En síntesis, comenzaba a formularse dentro de la historiografía artística

---

57 Cuaderno de clases de Mario Buschiazzo, curso de 1945, 46ª clase, s/p. Archivo Familia Buschiazzo.

58 *Ibid.*

59 Hasta ese momento, la Escuela de Arquitectura de la UBA había funcionado dentro de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales. Luego se creó la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, actual FADU.

60 Alberto de Paula. "Mario J. Buschiazzo y el Instituto de Arte Americano", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"* 31-32, 1996-1997, pp. 15-71.

61 Alberto de Paula. "Mario J. Buschiazzo y el Instituto de Arte Americano", *op. cit.*

62 Véase Ana Schwartzman y Carla García. "Historia del arte y universidad, *op. cit.*", p. 53.

local una articulación entre docencia y la investigación que postulaba como centro el espacio universitario.

En paralelo a su debut como profesor titular en 1941, Buschiazzo realizó un viaje a los Estados Unidos becado por la American Federation of Learning Societies en conjunto con el Departamento de Estado. Su visita se encuadraba en una misión cultural que incluía a otros intelectuales, y, en su caso, estaba particularmente orientada al intercambio universitario.<sup>63</sup> Esta experiencia resulta muy rica para comprender los vínculos que el arquitecto procuraba establecer en el ámbito internacional y sobre las modalidades que adaptó al respecto. Las conferencias y las clases fueron muy importantes entre las actividades que protagonizó; estas últimas consistían en introducciones generales sobre un tema de análisis y en la proyección de diapositivas con la exposición de casos concretos. Mientras tanto, el formato de las conferencias le brindaba mayores posibilidades para precisar sus aportes profesionales y su conocimiento experto del contexto historiográfico, por lo que el preámbulo habitual en estas disertaciones residía en acercar un balance del campo: “Los juicios de valor sobre el arte colonial de la América Latina han atravesado en medio siglo por las más variadas apreciaciones, desde el desconocimiento casi total hasta el equilibrio actual, pasando por épocas de exageración superlativa”.<sup>64</sup> En esa línea, y en franca sintonía con el espíritu panamericanista que alojaba su experiencia en el extranjero, adoptaba una voz plural que reunía a los estudiosos del continente en un proyecto cultural común que debía orientarse a revitalizar el estudio del arte americano como enfoque superador de los historiadores europeos, principalmente españoles.<sup>65</sup> Buschiazzo les atribuía una lectura parcial del arte en América hispana como una simple imitación de los estilos de la Península, cuestión que volvió a afirmar pocos años después, en su libro *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana*.<sup>66</sup>

Al colocarse como portavoz de los estudios artísticos desde Sudamérica, el arquitecto expone en sus discursos un reconocimiento del ámbito académico norteamericano y del rol de ciertos colegas, como el caso de George Kubler, colocándolos a la par de estudiosos

---

63 *The Department of State Bulletin*, Government Printing Office, January 18, 1941, Vol. IV, N°. 82.

64 Mario J. Buschiazzo. “Nuevos problemas, nuevas soluciones”, borrador, 1. Archivo Familia Buschiazzo.

65 Mario J. Buschiazzo. “Indian influence in Spanish Colonial Art”, s/f, 1, borrador. Archivo Familia Buschiazzo.

66 Mario J. Buschiazzo. *Estudios de arquitectura colonial hispano americana*. Buenos Aires, Kraft, 1944. En el prólogo de la obra, sin dar nombres concretos, se refiere a los “arquitectos españoles”, que suponemos por la reflexión historiográfica que lo animaba, se aproximaba a figuras como Josep Pijoan.

pioneros de América Latina, como Martín Noel, Manuel Toussaint y José Gabriel Navarro. A su vez, en otros documentos que hemos analizado ligados a este viaje, Buschiazzo hace referencia a sus encuentros personales con Kubler en Yale y con Kenneth Conant<sup>67</sup> en Harvard, con los que solía mantener intercambio por correspondencia, pero que en esta oportunidad podía conocer en sus gabinetes de trabajo y fortalecer vínculos de reciprocidad. En efecto, menciona el futuro envío de 1500 negativos sobre monumentos coloniales sudamericanos provenientes de su propio archivo a las Universidades de Yale y Columbia, y, en paralelo, su acceso a material bibliográfico y fotográfico que le permitiría “incluir en mi cátedra de la Universidad de Buenos Aires el estudio de la arquitectura norteamericana, desde las primeras manifestaciones de la Nueva Inglaterra hasta los rascacielos”.<sup>68</sup>

El intercambio de conocimiento también alcanzó un asesoramiento bibliográfico. Precisamente, durante el viaje había llevado consigo un borrador de *Bibliografía de Arte Colonial Argentino*,<sup>69</sup> que apareció seis años más tarde como el primer libro del IAA, y que sirvió de base para el libro *Guide to the Art of Latin America*,<sup>70</sup> editado en 1948 por Elizabeth Wilder y Robert Smith. Estos gestos académicos promovidos por el país del Norte en el marco de su agenda político-cultural<sup>71</sup> encontraron una alta adhesión por parte de Buschiazzo, quien no dudaba en reconocer a Washington como “lugar de cruce y encuentro de las actividades intelectuales panamericanas”.<sup>72</sup> El protagonismo que supo forjar en el interior de estas redes constituyó un punto de partida singular que se prolongó en las décadas siguientes: tanto mediante sus viajes como

---

67 La relación con Conant en materia de intercambios intelectuales resultó fructífera; en 1947 visitó la Argentina y dictó conferencias en la UBA, que luego fueron publicadas a través del IAA.

68 Carta de Mario Buschiazzo a Charles Thomson, Buenos Aires, abril de 1941, Archivo Familia Buschiazzo, p. 3. Thomson era el entonces jefe de la División de Relaciones Culturales de la Secretaría de Estado. En el plan de clase de Historia de la Arquitectura de 1945 que mencionamos previamente ya aparecía como contenido la arquitectura en Estados Unidos entre los siglos XVII y XIX. Años después introduce, además, “La arquitectura contemporánea: los nuevos materiales...”, *Plan de estudio 1948*, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1948, p. 1.

69 Mario J. Buschiazzo. *Bibliografía de Arte Colonial Argentino*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1947. Véase Carla García. “Estrategias institucionales en torno a *Bibliografía de Arte Colonial Argentino* (Mario Buschiazzo, 1947)”, *Historia da Historiografia* 25, 2017, pp. 10-25.

70 Robert Smith y Elizabeth Wilder. *Guide to the Art of Latin America*. Washington, Hispanic Foundation-The Library of Congress, 1948.

71 Nos referimos, siguiendo a Ricardo Salvatore, al despliegue de una “articulación neocolonial” impulsora de acciones económicas y culturales que incluían un exhaustivo acopio de información social y artística sobre América Latina que fue incorporada de forma paulatina en el ámbito académico. Véase *Imágenes de un imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2006, p. 59.

72 Carta de Mario Buschiazzo a Charles Thomson, *op cit.*, p. 2.

*Visiting Professor* en universidades norteamericanas,<sup>73</sup> como en el diseño de proyectos editoriales. En ese sentido, la posterior publicación en el marco del IAA de los libros de Martín Soria<sup>74</sup> y del matrimonio Mesa Gisbert<sup>75</sup> como becarios de la Fundación Guggenheim, es el ejemplo más contundente del alcance de sus vínculos profesionales con los Estados Unidos y de su concreción en acciones que favorecían el perfil especializado de su Instituto para los temas del área.

En línea con el apartado anterior, debemos considerar otro jalón de su desempeño profesional ligado al ámbito de la universidad, como fue su participación en el proyecto *Historia del arte hispanoamericano*,<sup>76</sup> liderado por Diego Angulo Íñiguez (1901-1986). Angulo encierra una importancia particular para la historiografía artística del siglo XX por su respaldo a los historiadores americanistas y por su firme propósito de establecer puentes entre figuras de distintas latitudes. Dos antecedentes resultan señeros en ese sentido: la incorporación del argentino Martín Noel a la cátedra de Arte Hispanoamericano, establecida por Angulo y Francisco Murillo Herrera en la Universidad de Sevilla a fines de la década de 1920, y, poco después, su vínculo con Manuel Toussaint y el impulso para la creación de un Laboratorio de Arte en la UNAM, que continuaba el modelo español.<sup>77</sup> De cara a estas referencias cercanas, Buschiazzo pudo ubicarse en el momento previo al IAA como un continuador, desde Sudamérica, de los vínculos académicos que comenzaban a establecerse en torno al arte americano con su participación como autor en dos tomos de la colección dirigida por Angulo.

La aparición de *Historia del arte hispanoamericano* puso en el centro de la escena la cuestión disciplinar al poner en valor el papel de los autores como especialistas. Ciertamente, el enfoque que auspicia Angulo en el prólogo al primer tomo de la colección se orienta a la búsqueda de rigor científico como principal desafío metodológico:

---

73 Por ejemplo, la Beca Rockefeller obtenida en 1960 para realizar una estancia de investigación en las universidades de Ann Arbor, Michigan y Austin, Texas. "Bio-bibliografía de Mario Buschiazzo", carpeta Mario Buschiazzo, Academia Nacional de Bellas Artes, p. 10.

74 Martín Soria. *La pintura del siglo XVI en Sud América*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1956.

75 José de Mesa y Teresa Gisbert. *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1962.

76 Diego Angulo Íñiguez y Enrique Marco Dorta. *Historia del arte hispanoamericano*. Barcelona, Salvat, tomo I, 1945.

77 Véase, respectivamente, Ramón Gutiérrez. "La Cátedra de Arte Hispanoamericano creada en Sevilla en 1929", *Atrio* 4, 1992, pp. 147-152, y Clementina Díaz y de Ovando y María E. Barragán Martínez. "Origen y genealogía", en Hugo Arciniega y Arturo Pascual Soto (coords.): *El Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Una memoria de 75 años. 1935-2010*. México, UNAM-IIE, 2010, pp. 39-53.

Buena parte de los capítulos son verdaderos trabajos de investigación y no de simple resumen: pocos son los que, por lo menos, no aportan novedades de cierto interés y no faltan los que dan a conocer por primera vez noticias documentales buscadas con el fin de completarlos.<sup>78</sup>

Por lo tanto, la propuesta resultaba superadora en relación con formatos enciclopédicos conocidos<sup>79</sup> y postulaba como mayor innovación la presentación de contenido exhaustivo elaborado por expertos universitarios.

Al menos desde 1942, Buschiazzo ya había sido convocado para el libro, y en la correspondencia que mantiene con el historiador español deja entrever las primeras preocupaciones en torno a su participación; principalmente, la reunión de bibliografía especializada y el acceso a documentos y fotografías remitidos por diversas fuentes.<sup>80</sup> Efectivamente, como ha confirmado Ramón Gutiérrez en su pesquisa, este proyecto desplegó una verdadera red de circulación de material entre los autores y sus colegas para cada tema abordado en los capítulos,<sup>81</sup> y la primera participación de Buschiazzo en el segundo tomo ilustra tal situación. En dicho tomo, aparecido en 1950,<sup>82</sup> se le había encomendado como tema la arquitectura colonial del Brasil, una región particular, excluida del título de la obra y de su consideración del ámbito “hispano” como marco de lectura propuesto por Angulo.<sup>83</sup> Frente a este reto, basado principalmente en la insuficiente bibliografía en torno al objeto de estudio,

---

78 Diego Angulo Iñiguez. “Prólogo”, en *Historia del arte hispanoamericano*, op. cit., p. VII.

79 Notoriamente, en el prólogo de su libro de 1944 antes señalado, Buschiazzo elaboraba una crítica a las enciclopedias europeas que incluían apenas algunas páginas o excluían por completo el arte americano (Woermann, Pijoan, los tomos de *Historia del arte*, de Labor), y de este modo preparaba las condiciones para la aparición del proyecto de Angulo, del cual participaba desde hacía dos años. Pareciera que, de forma deliberada, Buschiazzo omite en ese marco la obra de Miguel Solá dentro de la “Biblioteca de iniciación general”, de Labor, titulada *Historia del Arte hispano-americano. Arquitectura, escultura, pintura y artes menores en la América española* y publicada en 1935. Véase Mario J. Buschiazzo. *Estudios de arquitectura colonial hispano americana*, op. cit., pp. 23-24.

80 Carta de Mario Buschiazzo a Diego Angulo Iñiguez, Adrogué, 6 de febrero de 1942, reproducida en Carmen Sotos Serrano. “La vocación americanista de Diego Angulo y Enrique Marco Dorta”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 97, 2007, pp. 101-128.

81 Ramón Gutiérrez. “La historia del arte hispanoamericano, la formación de redes y los cambios historiográficos de las décadas del 60 y 70 del siglo XX”, en Ramón Gutiérrez, Wifredo Rincón García y Fernanda Vela Cossío (coords.): *Una empresa memorable de España hacia América. La edición de Angulo Iñiguez, Marco Dorta y Mario Buschiazzo sobre el arte americano (1945-1956)*. Madrid, Rueda, 2015, pp. 165-189.

82 El tercer volumen, en el que también participó Buschiazzo, apareció en 1956 y el cuarto volumen fue proyectado, pero no llegó a publicarse.

83 De hecho, en una carta a Buschiazzo menciona, sobre la planificación del tomo III, la necesidad de tratar “más sumariamente” el arte brasileño en vistas de otorgar más espacio a los países de habla española. Diego Angulo Iñiguez, carta a Mario Buschiazzo, Sevilla, 28 de agosto de 1948, p. 2. Archivo Familia Buschiazzo.

Buschiazzo no dudo en recurrir a la ayuda de Juan Giuria (1880-1957), creador del Instituto de Arqueología Americana de la Universidad de la República (luego convertido en Instituto de Historia de la Arquitectura). Giuria había publicado una década antes un extenso estudio titulado “La riqueza arquitectónica de algunas ciudades de Brasil”,<sup>84</sup> producto de sus viajes por el área y de la obtención de fotografías y la elaboración de plantas arquitectónicas. Este conjunto de materiales, junto a indicaciones precisas de Giuria y referencias a datos personales constituyeron un primer acercamiento para Buschiazzo, tal como se confirma en la correspondencia que existió entre ambos:

Recibí sus dos cartas: la manuscrita y la escrita a máquina y por ellas me enteré de los quebraderos de cabeza que le proporciona el asunto “Historia del Arte en Hispano-América”. Realmente que usted tiene razón: son escasos los datos que se pueden obtener respecto a arquitectura brasilera del siglo XVI [...] muchas de las cosas que usted me solicita podré enviárselas pero quiero también acompañar una larga carta con explicaciones: por eso es que le pido un poco de tiempo para buscar, seleccionar, hacer imprimir y “empacar” todo.<sup>85</sup>

El resultado de su participación en este primer volumen<sup>86</sup> consistió en un capítulo centrado en los siglos XVI y XVII, que introducía aspectos de la colonización de Brasil y de las primeras fundaciones para luego considerar los aportes de las órdenes religiosas más importantes: los edificios jesuíticos y franciscanos, y algunas ciudades como Recife, Bahía, Río de Janeiro y San Pablo. Como corolario, abordaba la arquitectura civil y las construcciones holandesas en el norte del país. El texto tuvo como resultado un carácter descriptivo con énfasis en los elementos arquitectónicos de las construcciones reseñadas, y en él llama la atención la carencia de conclusiones generales, más aún, de reflexiones metodológicas, de gran peso en otras producciones del autor. Es decir que, aunque se trató de un proyecto consagratorio por la particularidad de su formato y objetivos, no propició un desarrollo mayor en el que emergiera, como un discurso historiográfico propio, la voz de Buschiazzo.

Aunque su participación en *Historia del arte hispanoamericano* resultó posterior al período que estamos analizando (como indicamos, el

---

84 Juan Giuria. “La riqueza arquitectónica de algunas ciudades del Brasil”, *Revista de la Sociedad de Amigos de la Arqueología*, tomo VIII, 1934-1937, pp. 5-245.

85 Juan Giuria, carta a Mario Buschiazzo, Montevideo, 8 de junio de 1945. Archivo Familia Buschiazzo.

86 Mario J. Buschiazzo. “La arquitectura de los siglos XVI y XVII en el Brasil”, en Diego Angulo Iñiguez, Enrique Marco Dorta y Mario Buschiazzo: *Historia del arte hispanoamericano*. Barcelona, Salvat, tomo II, 1950, pp. 219-256. En el tercer tomo su participación ocupó once capítulos, los cuales incluían, además de la continuación de la parte de Brasil durante el siglo XVIII, el Perú, Bolivia, Chile, Argentina y Paraguay.

segundo tomo apareció recién en 1950), el que haya sido convocado para un proyecto de tal envergadura como especialista sudamericano a inicios de la década de 1940 nos da la pauta de que, junto a su desempeño individual y varios logros académicos reunidos, existió un contexto académico que decidió reconocerlo como una voz especializada y como continuador de figuras fundadoras. Esta experiencia resulta clave, entonces, para comprender su continuidad en redes de especialistas y la constitución de una plataforma de intercambios que, una vez establecido el IAA, supo expandir en dirección a sus propios intereses historiográficos.

## Conclusión

Este artículo ha sintetizado momentos específicos de la intensa actividad de Mario Buschiazzo antes de la creación del Instituto de Arte Americano, que nos permitieron avanzar sobre la caracterización de su perfil profesional durante el período pautado. Principalmente, encontramos una intención que no estuvo centrada solo en su interés por participar de determinados circuitos académicos, sino en ostentar en el interior de estos una actitud comprometida de cara a la disciplina y construir una voz propia desde la cual diferenciar su posición.

¿En qué consistió, entonces, este perfil propio de Buschiazzo? Como se ha mencionado, la Historia del Arte como una formación universitaria resultó tardía en la Argentina –así como en otros países del continente– y aquellas figuras dedicadas principalmente a la historia, la arquitectura y el coleccionismo fueron las encargadas de divulgar en distintos formatos la producción histórico-artística hasta muy avanzado el siglo XX. La presencia de Buschiazzo en el escenario de la década de 1930, nos introduce en su propia experiencia dentro de las condiciones intelectuales que mencionamos y en su intención de definir una voz de autoridad para los estudios artísticos. Desde su posición, definió la historia del arte y de la arquitectura como un área de especialidad e hizo explícita una posición metodológica, centrada preferentemente en su apego a las fuentes documentales y en la producción de un discurso preciso sobre los objetos estudiados.

La identificación de esta etapa temprana de su formación profesional resulta significativa para comprender la posterior creación del IAA dentro de la Universidad de Buenos Aires. Como mencionamos en la introducción, existió un contexto político que favoreció la concreción de espacios para la investigación y permitió el desarrollo de estudios artísticos en articulación con los espacios de enseñanza. Aun así, la búsqueda de un protagonismo para los estudios americanistas en paralelo a

su crecimiento como especialista ubicó a Buschiazzo como un principal promotor del desarrollo de estas áreas desde las décadas previas. La profesionalización alcanzada una vez establecido el IAA, es decir, cuando se aunaron esfuerzos a través de una institución concreta que codificó la disciplina y sus métodos independientes de investigación y divulgación,<sup>87</sup> habilitó la emergencia de recorridos propios con gran impacto para los estudios de arte en la Argentina.<sup>88</sup> Este aspecto, analizado con detalle en otros trabajos,<sup>89</sup> ha dado cuenta de un momento formativo de la historiografía artística dentro de la universidad y de la necesaria relación entre los recorridos concretos de los actores involucrados y las dinámicas institucionales de las que éstos tomaron parte.

---

87 Aquí tomamos el planteo general sobre la profesionalización de la historia del arte presentado por Elizabeth Mansfield. *Making Art History. A changing discipline and its institutions*. Routledge, New York, 2007. Nos apartamos, entonces, de una comprensión estrictamente económica del término y enfatizamos en la formalización de métodos compartidos entre pares y lazos de pertenencia con instituciones para que los propios historiadores puedan pensarse como especialistas.

88 El caso de Héctor Schenone, secretario del IAA y uno de los especialistas en arte colonial más relevantes de Sudamérica, es un caso modelo.

89 Véase Carla García. *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)*. Tesis doctoral, 2019, inédita.