

TERRA AUSTRALIS INCÓGNITA

La investigación histórico-artística en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires

*José Emilio Burucúa**

La fundación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1895 formó parte de un proyecto político y cultural muy amplio en el que se inscriben otras inauguraciones, como la del Museo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires en 1889, convertido en colección nacional en 1891, y la transformación en sendos organismos “nacionales” del Archivo de Buenos Aires y de la Biblioteca Pública, creada por la junta revolucionaria ya en 1810. Los primeros años de crecimiento y consolidación de todas esas instituciones federales estuvieron invariablemente asociados a la dirección de algún individuo muy dinámico, escritor, intelectual o artista, que conocía el estado de su disciplina y descollaba cultivándola. Cada uno de ellos marcó con su personalidad los horizontes de ideas y programas dentro de los cuales habría de desarrollarse la actividad futura de los repositorios y colecciones donde se pretendía albergar la mayor parte del patrimonio cultural de la República, para construir, a partir de sus materiales, la memoria colectiva de la joven

* Profesor Asociado de Historia Moderna, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

comunidad social y política de los argentinos. Así, la existencia inicial del Archivo estuvo muy ligada a la figura de Juan José Biedma, la de la Biblioteca al enorme Paul Groussac, la del Museo Histórico Nacional a Adolfo Carranza, y la de nuestro museo de arte al pintor y primer historiador del arte nacional, Eduardo Schiaffino. Era éste no sólo un pintor bastante sutil, formado en París durante los años de las querellas entre los académicos y los impresionistas y muy atento a aquellas polémicas de estilo, sino un crítico sagaz, que había demostrado sus dotes para la literatura sobre las artes plásticas escribiendo comentarios de exposiciones en la prensa porteña y realizando un primer esbozo de historia del arte argentino, un texto que se convertiría, al cabo de varias décadas y merced a numerosas *addenda* y correcciones, en un libro canónico de nuestra historiografía artística .

Estas habilidades de Schiaffino hicieron de él, al mismo tiempo, el primer investigador científico que estudió las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes, ayudado en esta tarea por el trabajo de selección y documentación de las obras de su propiedad que ya habían realizado los propios coleccionistas con cuyas donaciones y legados se formaba precisamente el núcleo inicial del Museo. Las exhaustivas investigaciones que realiza en estos días y que ya ha comenzado a publicar Lucrecia Oliveira César están demostrando la vasta cultura histórico-crítica que poseyeron los primeros *amateurs* importantes de nuestro país, por ejemplo los Guerrico y sobre todo Aristóbulo del Valle, amigo de Schiaffino y entusiasta colaborador suyo en la organización del Museo. Sobre tales bases y hasta 1911, el año en el cual, tras su colaboración en el armado de la exposición artística del Centenario, Schiaffino renunció a su cargo oficial, el director del repositorio pudo realizar las primeras atribuciones de obras sobre bases metodológicas actualizadas y trazar al mismo tiempo las historias particulares de muchos objetos del patrimonio público. Si, por un lado, este último aspecto de sus trabajos se volcó en las dos versiones finales de su panorama histórico del arte nacional, la primera publicada por el diario *La Nación* en 1910 y la segunda editada por el autor en 1933, las investigaciones de Schiaffino acerca de autorías y procedencias se centraron más que nada en el estudio de los dibujos de la colección Bayley, que él mismo adquirió en Europa en 1907, pero han permanecido manuscritas, en borrador, sobre los márgenes del catálogo de venta del conjunto de dibujos atribuidos a grandes maestros (Ese ejemplar anotado y un segundo sin inscripciones se conservan todavía en el Museo).

A decir verdad, la investigación histórica y científica parece haberse eclipsado y no haber ocupado lugar alguno entre las actividades del Museo hasta después de 1955. El golpe militar que derrocó a Perón designó a Jorge

Romero Brest en la dirección del organismo, y éste, un original historiador y crítico de arte, miembro conspicuo de aquella generación de intelectuales argentinos que reorganizó la vida cultural y universitaria del país entre las dos crisis institucionales de 1955 y 1966, programó una política de investigación seria, apoyada en los estudios sistemáticos de Juan Corradini, restaurador en jefe del Museo, y en las búsquedas histórico-estilísticas de Celia Alégret. El trabajo científico de estos dos colaboradores de Romero Brest y del director siguiente, el arquitecto Samuel Oliver, permitió reclasificar, reatribuir y catalogar las obras del patrimonio con criterios modernos. El Museo se colocó de esta suerte a la par de sus equivalentes europeos y norteamericanos e incluso pudo establecer un flujo de intercomunicación científica con los centros mundiales de la investigación en historia del arte, merced a la correspondencia tenaz que mantuvieron Alégret, Corradini y sus colegas extranjeros. Dos exposiciones relevantes en los años '60, la de la pintura barroca europea *De El Greco a Tiepolo* (1964) y la del arte español *De los primitivos a Goya* (1966), exhibieron de manera espectacular los resultados de la nueva política de investigación en el Museo, la cual también hizo posible una reorganización de las salas dedicadas a la pintura italiana entre el Trecento y el Settecento y a las artes plásticas en Francia en los siglos XIX y XX. No olvidemos, de paso, que entre 1955 y 1975 se produjeron las donaciones tal vez más importantes en toda la historia del Museo: la colección de Torcuato Di Tella, rica en obras del Renacimiento y del Barroco italianos y del arte del siglo XX, las colecciones de Antonio y Mercedes Santamarina, excepcionales en pintura impresionista y en esculturas de Rodin (El legado de los Hirsch, ingresado después de este período áureo de la investigación, amplió sobre todo el panorama de la pintura flamenca y holandesa de los siglos XVI y XVII).

Si bien la dedicación de Celia Alégret, continuada incluso después de su viaje y establecimiento definitivo en París, fue un factor decisivo para el conocimiento del *corpus* decimonónico, impresionista y post-impresionista del Museo, comenzó a destacarse al mismo tiempo, desde fines de los '60, la actividad de dos jóvenes investigadoras: Marta Gil Solá (lamentablemente fallecida al cabo de pocos años) y Marta Dujovne. La primera organizó el Gabinete de Estampas, tomando como base principal el lote de la colección Bayley, y renovó todo el sistema de inventario, fichado y confección de legajos de las obras en exposición o en la reserva del Museo. Marta Dujovne, por su parte, abordó los primeros capítulos de la catalogación integral y razonada del patrimonio, un trabajo que pudo realizar sólo parcialmente pero que llevó a cabo con una pulcritud y una minuciosidad desacostumbradas. Ambas Martas

completaron el análisis de la obra pictórica de Cándido López y de los dibujos preparatorios de los cuadros de ese artista sobre la Guerra del Paraguay; Marta Dujovne hizo el estudio, el más completo que existe hasta el presente, de los *enconchados* sobre la Conquista de México, pintados y ensamblados por Miguel Gonzáles a finales del siglo XVII. Ambas empresas dieron lugar a insólitas y bellas exposiciones con sendos catálogos, cuya calidad y erudición no llegaron a repetirse ni siquiera en el caso de la gran exposición de obras francesas y argentinas del Museo, enviada al Japón en 1990, y sobre la cual enseguida hablaremos.

Si bien entre 1978 y 1985 el Museo estuvo dirigido por dos profesores universitarios, Adolfo Ribera y Guillermo Whitelow, investigadores prestigiosos en sus campos respectivos de la historia del arte argentino del siglo XIX y de la estética contemporánea, los avatares de la política nacional habían alejado a personas muy capaces de los equipos del Museo y no hubo tiempo de reorganizar la investigación sistemática para continuar el proyecto de catalogación encarado a fines de los '60. Cuando, a partir del robo perpetrado en la Navidad de 1980, la tragedia del Proceso se mostró con su faz más brutal de tortura y sospecha en el propio interior del Museo, apenas si la tarea de Marta Nanni alcanzó a perfilarse como un renacimiento posible de la indagación científica, más que nada en la muestra gigante consagrada a Antonio Berni (Pero adviértase, de todos modos, que esta exposición pudo verse sólo en 1984, en tiempos del gobierno constitucional del Dr. Alfonsín).

La administración radical, representada en el Museo por el director Daniel Martínez, se ocupó de establecer una organización nueva de los museos nacionales dando un lugar inédito al área de las investigaciones, la cual pasó a formar un departamento autónomo en los organigramas. En el caso del Museo de Bellas Artes, el cargo de director de esa unidad se cubrió por concurso y ello provocó que se abriera una época de interés renovado por la investigación. La muestra retrospectiva de Antonio Seguí, en la que trabajaron María Teresa Constantin, Patricia Giunta y María José Herrera, bajo la supervisión de Jorge López Anaya, la exhibición de obras principales del arte francés y de la plástica argentina, enviada al Japón entre 1990 y 1991, y la gran exposición de la pintura española del siglo XIX, preparada de cabo a rabo por el Dr. José Cruz Valdovinos, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid (1991), fueron los programas que demandaron los mayores esfuerzos. Celia Alégret colaboró para la segunda exposición desde Francia mientras que Ana Canakis, Ana María Rosso y las investigadoras ya mencionadas de la muestra Seguí coordinaban las búsquedas de datos y la

redacción de comentarios en Buenos Aires; el resultado fue un muy decoroso catálogo con información amplia y actualizada, pero que no exhibió lamentablemente la exactitud ni la erudición de los catálogos sobre Cándido López y sobre los enconchados de la Conquista, confeccionados a principios de los '70.

Como quiera que sea, entre 1989 y 1991, volvió a percibirse la necesidad de reiniciar la catalogación general razonada y sistemática de todo el patrimonio del Museo y se presentaron tres proyectos en ese sentido. Quien esto escribe incursionó entonces en la colección Bayley de dibujos y se apasionó con la idea de iniciar investigaciones iconográficas con vistas a modificar la forma de exhibición en varias salas del Museo. La necesidad de contar con el famoso y controvertido catálogo, que algunos funcionarios y *marchands* llegaron a confundir con el inventario "al día" de la colección del Museo, fue claramente percibida por los investigadores del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio Payró", dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras, en la Universidad de Buenos Aires. Desde su director, el profesor Héctor Schenone, hasta sus miembros más *juniors* captaron el interés que la cuestión tenía para poner en conocimiento de los medios académicos de nuestro país y del extranjero las obras que posee el mayor museo de arte de la República, con sus apasionantes problemas de atribución, estilo e iconografía, en cuya elucidación podrían colaborar los *scholars* del mundo entero (El tema hasta puede tener su miga para ciertos funcionarios del Estado, algo petrocéfalos en materia cultural, porque la atribución correcta de una obra de arte y la determinación de sus relaciones históricas inciden cada día más en la apreciación de su valor monetario; *ergo* catalogar es precisar en divisas el valor del patrimonio real y común del pueblo argentino. Pero quizás sea mucho pretender el que la burocracia estatal de una república que se desvanece para transformarse en *res privata* comprenda los alcances de este negocio público). Claro está, para ello, la catalogación minuciosa, lenta y pormenorizada de los materiales es una *conditio sine qua non*. Por lo tanto, Schenone y sus colaboradores (el arquitecto Angel Navarro, las historiadoras del arte Teresa Espantoso y Cristina Serventi) decidieron acercarse al Museo y ofrecer los servicios del Instituto Payró para llevar a buen puerto el trabajo. Merced a un subsidio que solicitaron y obtuvieron de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, han podido adelantar en el examen de las pinturas flamencas y holandesas de los siglos XVI al XVIII y de las pinturas españolas anteriores al Ochocientos. La acción del equipo del profesor Schenone parece haber entusiasmado a las autoridades actuales del Museo que finalmente resolvieron, junto con la Asociación de Amigos, hacer suyo el proyecto de catálogo razonado de todo el patrimonio albergado allí.

Es posible entonces que, en los próximos quince años, las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes dejen de ser la *terra australis incognita* cuya riqueza muchos de nosotros barruntamos. Y hasta podría ocurrir que el conocimiento de tantas *mirabilia* nos decida a convertirlo en el museo del siglo XIX que está ya mismo en condiciones de ser. Porque es difícil encontrar en otras colecciones del mundo una selección más completa de la pintura del Ochocientos en sus diferentes vertientes europeas. ¿Qué museo francés dedicado al siglo XIX posee buenas obras del realismo y del verismo italianos o del historicismo y del pintoresquismo españoles? ¿Qué repositorio equivalente de Italia tiene piezas tan conspicuas del impresionismo francés o esculturas de Rodin y de Bourdelle como las que nosotros conservamos? En qué museo español hay pintura francesa o italiana del *Ottocento*? Y no hablamos de bellos ejemplares de la pintura alemana y centroeuropea de la segunda mitad del siglo XIX, que se encuentran en nuestra reserva. No tengo dudas de que, si una empresa como la descrita se cumpliera, los argentinos podríamos interrogarnos mejor sobre la conflictiva modernidad en la que nació nuestra sociedad y de la que se han desprendido los logros, los anhelos, los sueños y la frustración de nuestras generaciones. Pues el arte es uno de los caminos reales del autoconocimiento, del programa socrático por el que vivimos los hombres de Occidente.

APÉNDICE I: LA COLECCIÓN BAYLEY

La colección de marras es un *corpus* muy poco estudiado de dibujos de maestros renacentistas y barrocos, que el *squire* John Bayley reunió en los años '40 del siglo XIX, expurgando en los restos de las colecciones Walpole y Reynolds en Londres o bien en las colecciones italianas que se malvendían en aquella época de viajes de los *dandys* victorianos por la Italia romántica. Rematado en Roma en 1907, Schiaffino compró el conjunto con fondos del Estado argentino. Muy pronto, la adquisición levantó críticas acerbas en Buenos Aires. Se dijo que toda la colección era "apócrifa", un absurdo que el mismo Schiaffino se encargó de refutar en una carta al diario *La Razón*, nunca publicada pero cuyo manuscrito ha sido hallado por Ana María Telesca en el Archivo Schiaffino que hizo comprar Daniel Martínez, director del Museo Nacional de Bellas Artes, en 1988. Quizás existió una relación entre las apelaciones que Malharro hacía por esos años en su libro sobre la enseñanza del dibujo y los argumentos esgrimidos por Schiaffino acerca de la importancia que tendría la colección Bayley para el enriquecimiento de la técnica y la

práctica del diseño entre los artistas argentinos. Lo cierto es que aquel desgraciado asunto hubo de influir en la renuncia de Schiaffino al cargo de director del Museo, hecho que se produjo en 1911.

Buena parte del *corpus* Bayley está formado por copias de modelos clásicos de la época renacentista, realizadas a partir de la segunda mitad del siglo XVIII (según lo que revela el análisis de la mayoría de los papeles utilizados y de las marcas de agua), sobre todo réplicas de artistas toscanos y venecianos del Cinquecento. Por ejemplo, las piezas catalogadas bajo los números 5113 y 655 son respectivamente una copia del *Mercurio y las Tres Gracias*, primer cuadro de una serie que Tintoretto pintó para el *Anticollegio* en el Palacio Ducal (1576), y una copia incompleta de la *Ultima Cena* que se encuentra en la iglesia de San Polo, en Venecia (1568- 69). Entretanto, el dibujo n. 651, atribuido por Bayley y Schiaffino al Veronese bajo el título de *La Danza de la Magdalena*, es una copia del *Cántico de Miriam*, pintado por Luca Giordano y que hoy se halla en el Alcázar de Toledo. La pieza n. 492 es una copia de *El rapto de Europa* por el Veronese, cuyos contornos aparecen picados para el estarcido o para el pasaje de la imagen a la cerámica. El dibujo n. 173, originalmente adjudicado a Palma Giovane es, en cambio, una copia y hasta probablemente un bello boceto para la *Visión de San Jerónimo* del Parmigianino (1527, Londres, National Gallery).

Sin embargo, algunos ejemplares son francamente magníficos. El n.3, una Apoteosis de la *Virgen del Rosario*, atribuida por Bayley y Schiaffino al Veronese, podría ser un dibujo de Sebastiano Ricci, esbozo de una *pala* de altar pensada para un ambiente dominico, en franca polémica con la orden franciscana. Pues un retrato de la Virgen, sostenido por los ángeles, es adorado por Santa Catalina de Siena (la santa dominica que compite con San Francisco exhibiendo sus estigmas), por Santo Domingo empuñando el Rosario sobre un trono de nubes, por las santas Lucía y Catalina de Alejandría, y por el propio San Francisco, arrodillado ante Santo Domingo. O bien los números 103, 712 y 713, una *Sagrada Familia*, una alegoría de la *Caridad* y otra *Sagrada Familia*, que han sido acertadamente atribuidos a Luca Cambiaso: se trata de dibujos salidos de la mano directa del artista, que presentan la geometrización esperada en obras de quien llegó a ser llamado un "precursor" lejano del cubismo. O, por fin, el espléndido dibujo n. 234, una *Virgen con el Niño* cuya atribución a Giulio Campi parece correcta y que presenta en el reverso el texto parcial de una carta en la cual el artista reprocha retóricamente a un amigo los excesivos elogios y alabanzas destinados a su persona.

APÉNDICE II: UNA “CLAVE” GALILEANA PARA *EL GEÓMETRA* EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE BUENOS AIRES

El cuadro *El geómetra* (inv. 8649), atribuido a Josef de Ribera, ingresó en el Museo de Bellas Artes en 1978, donado por la señora Shaw de Critto quien lo había heredado de su abuelo Alejandro Shaw, célebre *connoisseur* y coleccionista argentino. Por lo que sabemos, el señor Shaw compró el cuadro en el castillo de Villandry-sur-Loire, alrededor de 1925 , pero no poseemos más datos acerca del origen de la pintura. En diciembre de 1973, el perito tasador de la sucesión Shaw, Francisco Vicente Lameiro, modificó la atribución y asignó la tela a Luca Giordano, emparentándola con los “retratos de filósofos” del Napolitano, pintados entre 1650 y 1653, cuyos ejemplares más célebres se encuentran hoy en los museos de Viena y Braunschweig. A la luz del nuevo catálogo general de la obra de Ribera que Nicola Spinosa preparó para la casa Rizzoli en 1978, parece recomendable volver a la atribución primitiva. La firmeza del dibujo y la nitidez del trazo que se advierten en los rasgos faciales y en los pulgares con uñas largas y sucias de nuestro personaje remiten más bien a Ribera que al *Fa presto*.

La postura del sabio mendigo -de espaldas al contemplador, gira su cabeza como para observarlo mientras sostiene en alto, con ambas manos, los folios dibujados- recuerda inmediatamente la del *Filósofo frente al espejo* (Sócrates?) que perteneció a la colección de los condes Matarazzo de Licosa en Nápoles, vendida en parte el 17 de noviembre de 1972 en la casa Christie's de Londres. La serie de pensadores antiguos de esa colección fue aparentemente copiada de su equivalente, autógrafa de Ribera, pintada para el duque de Alcalá, culto y humanista virrey de Nápoles, entre 1630 y 1632 . Las dimensiones de las telas procedentes del *corpus* Matarazzo coinciden con las de nuestro cuadro (121 x 93 cm), pero no lo hace tanto la calidad de la factura que parece francamente superior en nuestra obra. La serie original, perteneciente al de Alcalá, viajó a España y allí se le perdió el rastro, aunque es posible que una parte de ella fuera el conjunto visto y descrito por Antonio Ponz y por Ceán Bermúdez a finales del siglo XVIII en el monasterio de El Escorial:

“[...] Euclides, Arquímedes, un ciego tentando la cabeza de una estatua, Hisopo y Crisipo considerando la naturaleza del fuego [...]”

El *Arquímedes* es el cuadro homónimo actualmente en el Prado ; el “ciego” es *El Tacto*, llamado *Retrato del escultor ciego Gambazo* , también en

el Prado y, en cuanto al “Euclides” citado por Ceán tal vez sea el que figura como *Esopo* en el Prado (así lo sugieren las inscripciones matemáticas en las hojas que exhibe el personaje) . Los dos últimos tienen casi las mismas dimensiones que los cuadros de la ex-serie Matarazzo y que nuestra pieza. Los harapos del *Esopo-Euclides*, una suerte de *patchwork*, remedan los de nuestro *Geómetra* pero, en realidad, la obra más cercana a ésta de Buenos Aires es el *Filósofo con libro* que adquirió Felipe V, fue expuesta en el Alcázar de Madrid hasta el año del incendio del palacio (1734), luego pasó al Prado y hoy se encuentra en el Museo Provincial de Zaragoza: factura, iluminación, pose, pañería y dimensiones de ambas obras son sugestivamente coincidentes. Quizás las dos hayan pertenecido a la serie del duque de Alcalá o bien sean copias del taller de Ribera, muy próximas a los años 1630-1632 de ejecución de los originales.

Pasemos ahora a intentar una identificación aproximada del personaje representado en nuestro lienzo. Concentrémonos en los dibujos esbozados sobre la hoja que él examina. En la parte inferior, se ve un círculo del que parten tres triángulos isósceles alargados, como si se tratase de las proyecciones de sombras posibles para tres focos distintos que iluminan un cuerpo esférico. Leonardo dibujó figuras muy parecidas en los capítulos de su *Tratado de la pintura* dedicados a la cuestión de las luces y las sombras (Ashburnham I 21 b - 22 a; *Codex Atlanticus*, 187 II a) En el medio de la hoja, un círculo más grande, imagen de un cuerpo esférico, proyecta dos conos de sombra bastante próximos entre sí. En la zona opuesta del círculo, hay una extraña figura, un arco del que salen rayos y unos trazos regulares en el área así delimitada dentro del círculo grande.

Este esquema puede ser interpretado como la explicación gráfica del método para medir la distancia Tierra-Luna, que Ptolomeo expuso en el libro V del *Almagesto* y que, por la vía de su antecesor Hiparco, se remonta hasta Aristarco, autor del *De los tamaños y distancias del Sol y de la Luna*. El procedimiento consistía en aprovechar un eclipse de Luna para medir el ancho de la sombra de la Tierra a la distancia de la Luna; esa magnitud permitía calcular la paralaje de la Luna y de allí deducir su distancia a la Tierra. En nuestro dibujo, se vería a la Tierra proyectando dos conos correspondientes a los dos momentos en los que la Luna entra y sale de la zona de sombra de la Tierra, colocada en un mismo plano entre la Luna y el Sol (aludido por el pequeño arco radiante y los trazos mediante los cuales se suele representar las facciones de la “cara” del Sol, justo en las antípodas de las sombras). Por lo tanto, nuestro *Geómetra* sería más bien un astrónomo y nos

toca aventurar de cuál de los tres, Ptolomeo, Hiparco o Aristarco, se trataría. Hiparco y sobre todo Ptolomeo fueron los teorizadores del sistema geocéntrico; a pesar de que más de tres siglos los separan, ambos compartieron el respeto de los poderosos de sus tiempos, los monarcas helenísticos el primero, los emperadores de Roma el segundo. Aristarco, en cambio, sostuvo la verdad del sistema heliocéntrico, lo cual le valió una acusación de impiedad del estoico Cleantes por haber perturbado el reposo de Hestia, la inmovilidad de la morada terrestre del fuego. Es sencillo plantear a partir de ello la hipótesis de un Aristarco perseguido y transformado en un mendigo, en un hombre como el que retrata nuestro cuadro, un sabio inspirado o un loco marginal a fuer de incomprendido.

Desde el famoso trabajo de Pintard acerca del libertinaje en el *Seicento*, enriquecido más tarde por los aportes de Spini y los estudios de Haskell y Salerno en el campo específico de la historia del arte, conocemos el papel que desempeñó, en el pensamiento y en el arte del siglo XVII, la resurrección de los filósofos “menores”, de los magos y científicos de la Grecia clásica y helenística: Pitágoras, Demócrito, Arquímedes, los estoicos, figuras a las que, en nuestro siglo, Rodolfo Mondolfo involucraría bajo la denominación de pensadores “proletarios” de la Antigüedad. Esta corriente intelectual del período barroco expresaba una actitud de inconformismo, de disentimiento hacia la propia época, hacia los dogmas o la autoridad; era la manifestación de un anhelo de libertad de pensamiento y a ella nos parece razonable adscribir la obra que estamos analizando amén de toda su espléndida parentela. Este Aristarco presunto tendría un significado doblemente revulsivo, si leemos en él una alusión en clave al heliocentrismo y asociamos la fecha probable de su ejecución (c. 1632) con la salida a la luz del *Diálogo* galileano sobre “los dos máximos sistemas del mundo” (1632).

Es posible que el cultísimo duque de Alcalá fuera partidario del copernicanismo. No olvidemos su prosapia asombrosa que lo hacía bisnieto de Hernán Cortés y descendiente de Perafán de Ribera, primer duque de Alcalá, muerto en 1571 siendo él también virrey de Nápoles, quien se había negado a implantar el tribunal de la Inquisición en los territorios italianos bajo su mando, a pesar de las órdenes expresas de Felipe II. Por otra parte, la política profrancesa de Urbano VIII en el conflicto paneuropeo de la Guerra de los 30 Años coadyuvaba a que un representante del poder español tomase posición en apoyo de un sabio, Galileo, y de una “filosofía” que habían encolerizado al papa.

Volviendo al estudio de Salerno, ser filoespañol podía significar, en cierta Italia del *Seicento*, adherir a un realismo “pauperista” o a una tendencia místico-quietista. El vestir “a la española” era entonces la moda de los disidentes. Quizás deberíamos de agregar que paradójicamente la simpatía por España encubría, en Italia, opiniones a favor de la ciencia copernicana y moderna. Recordemos a propósito los vínculos de Galileo con la monarquía hispana: su participación en el concurso de la Casa de Contratación para obtener un método práctico de medición de la longitud geográfica; su entusiasmo, como académico linceo, por la publicación del *Thesaurus mexicanus*, compendio de la labor del doctor Hernández en la Nueva España; su cálculo de las cargas para la estatua ecuestre de Felipe IV, fundida por Pietro Tacca, que fue la primera realmente llevada a cabo de un caballo en el acto de brincar, apoyado sólo sobre las patas traseras (Digamos al pasar que, de este modo, el proceso de Galileo se inscribiría también en el gran conflicto político-religioso de la Guerra de los 30 Años, pero con un sesgo distinto al que propuso Pietro Redondi en su *Galileo herético* . El juicio contra el sabio no habría sido una concesión del papa al partido pro-español en la Curia sino más bien un nuevo instrumento en la lucha del pontífice contra esa facción).

Desde esta perspectiva, nuestro *Geómetra* debería de ser llamado tal vez *Aristarco* y habría sido una pieza emblemática del gran debate epistemológico-cultural del siglo XVII.

Nuestro Museo posee asimismo una tela claramente emparentada con el Ribera. Nos referimos al *Matemático* (inv. 2858) que ingresó al Museo antes de 1910 como obra de Ribera. En 1959, Juan Corradini lo atribuyó acertadamente al período riberesco de Luca Giordano (c. 1650-1653) y, posteriormente, Celia Alégret confirmó con antecedentes muy sólidos esta atribución. Es indudable que la iconografía de la obra la inserta de lleno en la corriente intelectual y artística de que venimos tratando. Por los signos en el infolio que el personaje exhibe, se ha pensado que él podría ser un astrólogo o un cabalista hermético, transido por una alucinada inspiración, fronteriza de la locura.

Si al presunto *Aristarco* de Ribera y al *Matemático* del *Fa Presto* sumamos otros cuadros vinculados al tema de la inspiración, como el *San Agustín meditando sobre el misterio de la Trinidad* por Giuseppe Antonio Petrini (inv. 2411) y el *Franciscano* por Zurbarán (inv. 8617), podemos afirmar que el Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires posee testimonios excepcionales de una línea cultural importantísima de la Europa

de los siglos XVII y XVIII, que hoy parecería renacer anunciando nuestro ingreso en la *rara temporum felicitate quibus ambitionum pauperi rerum et sapientiae divites vivemus*.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegret, Celda 1989. "La pintura francesa en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires", *Exposición del Museo Nacional de Bellas Artes de la República Argentina. Arte francés y argentino en el siglo XIX* : 26-27. Versión española de una separata publicada en 1989 por el *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, París.
- Balza, María Cecilia y Ana Eugenia Canakis 1990-91. "Historia y actividades del Museo Nacional de Bellas Artes", *Exposición del Museo Nacional de Bellas Artes de la República Argentina. Arte francés y argentino en el siglo XIX* : 20:23, Japón.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* , Madrid.
- de Oliveira Cezar, Lucrecia 1993. *Coleccionistas argentinos. Aristóbulo del Valle* , Gaglianone, Buenos Aires.
- de Oliveira Cezar, Lucrecia 1988. *Los Guerrico: coleccionistas argentinos* , Buenos Aires, Instituto de Numismática y Antigüedades.
- Dujovne, Marta 1971. *Cándido López*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Haskell, Francis 1963. *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque* , Chatto and Windus, Londres.
- Malharro, Martín A. 1911. *El dibujo en la escuela primaria. Pedagogía-Metodología* , Cabaut y cía, Buenos Aires.
- Mondolfo, Rodolfo 1960. *En los orígenes de la filosofía de la cultura* , Hachette, Buenos Aires.
- Museo Nacional de Bellas Artes 1964. *De El Greco a Tiepolo* , Buenos Aires.
- Museo Nacional de Bellas Artes 1966. *De los primitivos a Goya* , Buenos Aires.
- Museo Nacional de Bellas Artes 1972. *La conquista de México por Miguel González*, Buenos Aires.

- Pintard, René 1943. *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVIII ème siecle*, París (reimpresión 1983).
- Redondi, Pietro 1990. *Galileo herético*, Alianza, Madrid.
- Richter, Jean Paul 1970. *The notebooks of Leonardo da Vinci*, Dover, Nueva York.
- Salerno, Luigi 1970. "Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvator Rosa e altri", *Storia dell'arte*.
- Schiaffino, Eduardo 1910. "La evolución del gusto artístico en Buenos Aires, 1810-1910", *La Nación, Suplemento del Centenario* : 187-203, 25/5/1910.
- Schiaffino, Eduardo 1993. *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, edición del autor, Buenos Aires.
- Spini, G. 1950. *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni nell'600 italiano*, Roma.
- Telesca, Ana María y José Emilio Burucúa 1989. "El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y crítica", *Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, 3: 67-112.
- Telesca, Ana María y José Emilio Burucúa 1989-91. "Schiaffino, corresponsal de "El Diario" en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo*, nº 27-28.
- Telesca, Ana María y José Emilio Burucúa, en preparación. Capítulo sobre El arte y los historiadores, *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia.