

EL PULSO DE LA TRADICIÓN Y LAS FORMAS DE LA DIPLOMACIA. LA ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES DE ARGENTINA Y LA COLECCIÓN DOCUMENTOS DE ARTE COLONIAL SUDAMERICANO¹

Carla Guillermina García*
Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Resumen: Este trabajo se detiene en la colección Documentos de Arte Colonial Sudamericano, publicada por la Academia Nacional de Bellas de Argentina entre los años 1943 y 1960. Se afirma la especificidad de esta colección respecto a otros proyectos editoriales impulsados por la institución, a partir del reconocimiento de aspectos puntuales que marcaron su producción y desarrollo: por un lado, la consolidación de un perfil diplomático que procuró construir intercambios con países de la región, como Bolivia, a partir de la difusión del patrimonio colonial; por otro, la postulación de una tradición cultural compartida que permitía reubicar la valoración del arte y la arquitectura nacional en la irradiación de las formas artísticas de los Andes sur-centrales.

Palabras clave: arte colonial, arquitectura, academias, patrimonio, Argentina, Bolivia.

Cómo citar este artículo: García, Carla Guillermina. «El pulso de la tradición y las formas de la diplomacia. La Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina y la colección Documentos de Arte Colonial Sudamericano». *Boletín Americanista*, LXXIV. 1, 88, 2024, págs. 231-256, <https://doi.org/10.1344/BA2024.88.1054>.

* cgarcia@unsam.edu.ar | <https://orcid.org/0000-0002-1908-2064>

1. Esta investigación fue financiada por una beca posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con sede en Argentina, en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP/UNSAM-CONICET). Agradezco a Marta Penhos y a Juan Cruz Pedroni su colaboración en aspectos puntuales del desarrollo de este trabajo.

1. Introducción

Desde su creación en 1936, la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA), con sede en Buenos Aires, inició un programa editorial dedicado a la difusión del patrimonio arquitectónico y artístico que estuvo concentrado en dos colecciones: Documentos de Arte Argentino (DAA) y Documentos de Arte Colonial Sudamericano (DACS).

La primera se inició en el año 1939, al poco de haberse creado el organismo, y se mantuvo hasta 1947, constituyendo una primera etapa.² Se trató de una serie de veinticinco cuadernos dedicados a la recuperación del repertorio artístico de las provincias argentinas desde el extremo norte hasta el área rioplatense, con especial foco en el período virreinal. Dicha colección fue el proyecto más importante de la ANBA, porque resultó paralela a la conformación de un archivo institucional orientado a reunir los registros gráficos de esos monumentos, y también porque definió un marco de acción específico que enfatizaba su papel como proveedora de un inventario del patrimonio artístico nacional.³ Por su parte, los DACS se publicaron desde 1943 hasta 1951, con siete cuadernos dedicados a Bolivia y, posteriormente, cinco sobre Perú, que aparecieron entre 1952 y 1960 (tabla 1). Esta colección suele homologarse con la de DAA por las similitudes que mantuvieron los proyectos en el planteamiento editorial; esto es, la presentación de un texto introductorio sobre la zona geográfica o el edificio estudiado, y una sección de láminas con fotografías y otros recursos gráficos (como mapas, planos y otros tipos de ilustraciones).

A pesar de los puntos de contacto, cada una de estas series surgió de motivaciones diferentes, y la producción de los cuadernos en cuestión encauzó otras decisiones editoriales. Precisamente en la posibilidad de definir la especificidad de los DACS reside el objetivo de este artículo, al cual se suma el propósito secundario de profundizar las relaciones de continuidad con los DAA. La hipótesis que guía su abordaje entiende los DACS como una empresa institucional especialmente orientada a establecer lazos con organismos en el extranjero, como es el caso de Bolivia, y como una operación historiográfica capaz de fortalecer la vinculación del patrimonio local con la tradición artística andina. Este último aspecto, apuntado por otros autores,⁴ resulta clave para comprender la apreciación que la ANBA tenía sobre el arte nacional y la que quería transmitir en su proyecto de patrimonialización.

Este artículo se enmarca entre los estudios de historiografía artística y se centra en la relevancia que la dimensión institucional y el examen editorial adquieren en el análisis de los discursos sobre el arte y el patrimonio americanos desde mediados del siglo xx. Por eso, la metodología propuesta consiste en observar documentación del organismo sobre la planificación y ejecución de los DACS y en analizar aspectos específicos del formato de algunos de los cuadernos

2. Una segunda etapa de los DAA comenzó en 1965 y culminó en 1969, dando lugar a otras colecciones.

3. García, 2022.

4. Véase: Fasce, 2019: 42-43.

Tabla 1. Cuadro informativo sobre la colección Documentos de Arte Colonial Sudamericano.

Cuaderno	Prólogo	Láminas
BOLIVIA		
1943. Cuaderno I <i>La Villa Imperial de Potosí</i>	Martín Noel	Fotografías de Pedro Juan Vignale, grabado de Ernesto Lanziutto, planos del Museo Etnográfico (Universidad de Buenos Aires), reproducción de pintura de Gaspar Miguel de Berrio
1944. Cuaderno II <i>Chuquisaca</i>	Pedro Juan Vignale	Fotografías de Pedro Juan Vignale
1945. Cuaderno III <i>Las iglesias de Potosí</i>	Martín Noel	Fotografías de Pedro Juan Vignale e Irene Brann
1948. Cuaderno IV <i>El arte religioso y el santuario de Chuquisaca</i>	Martín Noel	Fotografías de Pedro Juan Vignale
1948. Cuaderno V <i>Rutas históricas de la arquitectura virreinal altopereña</i>	Martín Noel	Fotografías de Pedro Juan Vignale, Irene Brann y Hans Mann, mapa de Martín Noel
1949. Cuaderno VI <i>San Francisco de La Paz</i>	Mario Buschiazzo	Fotografías de Hans Mann
1950. Cuaderno VII <i>El santuario de Copacabana. De La Paz a Tiahuanaco</i>	Martín Noel	Fotografías de Hans Mann
PERÚ		
1952. Cuaderno VIII <i>La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaca (primera parte)</i>	Martín Noel	Fotografías de Hans Mann
1956. Cuaderno IX <i>La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaca (segunda parte)</i>	Ángel Guido	Fotografías de Hans Mann
1957. Cuaderno X <i>Arequipa</i>	Martín Noel	Fotografías de Hans Mann
1959. Cuaderno XI <i>El Cuzco prehispánico</i>	Martín Noel	Fotografías de Eulogio Nishiyama, Martín Chambi y Víctor Chambi
1960. Cuaderno XII <i>El Cuzco virreinal</i>	Martín Noel	Fotografías de Martín Chambi y Víctor Chambi

Fuente: Elaboración propia.

publicados. Se mantendrá una lectura comparativa, en la medida en que se percibe que los DAA fueron un proyecto modelo, pero también se pondrá especial énfasis en las particularidades de la serie iniciada en 1943 y en la relevancia que esta tuvo dentro de la ANBA.

2. Génesis de un proyecto

El punto de partida de los DACS surgió del ofrecimiento del escritor y periodista Pedro Juan Vignale de remitir a la ANBA fotografías de monumentos coloniales en Bolivia, con motivo de un próximo viaje que realizaría a dicho país como becario de la Comisión Nacional de Cultura.⁵ Una vez en su destino, y en paralelo a su registro fotográfico, Vignale gestionó en los archivos bolivianos las autorizaciones necesarias para dar inicio a las publicaciones específicas sobre aquel repertorio artístico.⁶ El proyecto comenzó a complejizarse cuando entró en escena el arquitecto Martín Noel, quien actuaba como principal conductor de las ediciones de la ANBA y fue autor de varios cuadernos de ambas colecciones. Noel fue, además, vicepresidente (1938-1943) y luego presidente (1944-1963) del organismo, por lo que su gestión se encuentra íntimamente relacionada con las políticas de difusión instrumentadas por aquellos años.

A su regreso de Bolivia, donde fungió como delegado oficial de la ANBA a raíz de este proyecto, Noel expuso ante el cuerpo los vínculos establecidos con instituciones y referentes intelectuales, y esclareció el papel decisivo de la Embajada argentina en La Paz para concretar el siguiente protocolo:

El Ministerio de Educación, Bellas Artes y Asuntos Indígenales autoriza a la Academia Nacional de Bellas Artes a:

- 1) Editar todo el acervo artístico de este país según el plan estudiado por la Academia.
- 2) Disponer de todo el material inventariado por la Dirección de Bellas Artes a los fines de dichas publicaciones, o a objeto de formar un archivo boliviano en Buenos Aires.
- 3) Reclamar para los delegados que acudan al país a cumplir tareas inherentes al cumplimiento de este programa, todas aquellas facilidades que se ofrecen a un funcionario oficial en las mismas circunstancias.

Por su parte la Academia Nacional de Bellas Artes ha de colaborar con el Ministerio de Educación y Bellas Artes:

- 1) Enviando a la Dirección de Bellas Artes copias fotográficas de todo el material que inventarían sus delegados, a objeto de la formación de su fichero.
- 2) Un número determinado de ejemplares de todo cuaderno editado, para su distribución en bibliotecas públicas, universidades, etc.⁷

5. Acta n.º 66, 16/9/1941 (ANBA, Actas, pág. 244).

6. Acta n.º 78, 24/6/1942 (ANBA, Actas, pág. 277).

7. Acta n.º 79, 9/10/1942 (ANBA, Actas, págs. 297-299). En todos los colofones de la colección, se indica que cada volumen fue publicado por la ANBA con la autorización del Ministerio de Educación y Bellas Artes de Bolivia.

Hasta ese momento, no se trataba todavía de la colección de los DACS, sino de cuadernos dedicados a Bolivia, que quizá se pensaban como un desprendimiento de los DAA, un repertorio en pleno desarrollo por aquellos años.

Meses después, la propuesta del protocolo fue aceptada oficialmente por el Gobierno boliviano y se estableció que Vignale actuase como representante de la ANBA en aquel país. En paralelo, se organizó una recepción oficial en Buenos Aires para el embajador del país limítrofe, Adolfo Costa du Rels, el compositor tarijeño Mario Estenssoro y el pintor potosino Cecilio Guzmán de Rojas, quienes fueron agasajados con una cena de camaradería en el palacio del Jockey Club.⁸ Este detalle no es menor, si se consideran los círculos de prestigio social y el carácter oficial que adquirirían los proyectos artísticos del organismo, especialmente en torno al protagonismo de Noel como «gestor cultural».⁹ En ese sentido, la ANBA constituía un espacio desde el cual la élite cultural porteña seleccionaba y legitimaba determinados repertorios del pasado, en un contexto en el que los organismos públicos relacionados con la historia y el patrimonio adquirirían funciones específicas para conducir determinadas lecturas oficiales del pasado.¹⁰

Las afinidades políticas entre Argentina y Bolivia han sido analizadas a partir de los vínculos entre el golpe de Estado que derrocó a Ramón Castillo, en junio de 1943, y la Junta Militar de Gobierno presidida por Gualberto Villaroel, seis meses más tarde.¹¹ Estas coincidencias entre los escenarios políticos regionales tuvieron una derivación en las relaciones diplomático-culturales más allá del protocolo de intercambio pautado en torno a los DACS. Un ejemplo concreto es la invitación, por parte del Gobierno boliviano, para que la Cámara Argentina del Libro realizara una exposición de ejemplares, que finalmente recibió el nombre de Exposición del Libro Argentino en Bolivia y se inauguró en el año 1944. La exhibición fue posible gracias a un subsidio de la Secretaría de Información y Prensa para la adquisición de libros de editoriales nacionales que, concluido el evento, fueron donados a la biblioteca Mariscal Andrés de Santa Cruz, de la Alcaldía paceña.¹² Este proyecto, reconocido por su pertinencia para la política exterior argentina y patrocinado por la propia embajada, también resultaba muy significativo para las autoridades del país vecino, dentro de un proceso de promoción de la cultura popular y del sentimiento nacional que había comenzado a desarrollarse desde la posguerra del Chaco.¹³ En ese escenario, el alcalde Juan Luis Gutiérrez Granier, quien comenzaba una nueva etapa de gestión municipal en la ciudad de La Paz, expresaba con ahínco que el intercambio dado con la exhibición «revalida el temple de los vínculos que la cultura hace un siglo y medio tendió entre el espíritu de los pueblos del altiplano y de la pampa».¹⁴

8. Acta n.º 81, 15/6/1943 (ANBA, Actas, págs. 313-315).

9. Berjman y Wechsler, 1995.

10. Véase: Cattaruzza, 2001: 442-451.

11. Véanse: Figallo, 1998; Zanatta y Aguas, 2005.

12. Giuliani, 2018.

13. Rossells, 2015: 264-265.

14. «El acto inaugural», *Biblos. Órgano Oficial de la Cámara Argentina del libro*, tercer trimestre 1944, pág. 15.

Este antecedente tan inmediato, aunque no suma detalles directos sobre la circulación de los DACS en la exhibición en cuestión, ofrece información sobre otros dos aspectos. Primero, confirma que las publicaciones de la ANBA formaron parte de los aproximadamente tres mil volúmenes enviados como parte de las entidades oficiales argentinas:¹⁵ por las fechas de impresión, posiblemente se incluyeran el tomo I de los DACS (dado que el tomo II, dedicado a Chuquisaca, se imprimió en noviembre de 1944) y ejemplares de la colección DAA, que ya había publicado varios números hasta ese momento. Segundo, la noticia de la exhibición evoca un panorama interesado en los libros como medios para promover intercambios culturales, donde los proyectos editoriales de la ANBA encuentran un contexto muy específico de referencia en la identificación de sus vínculos con el extranjero. En ese marco, la presencia del escritor Fernán Félix de Amador, académico de número en la ANBA invitado al evento, da cuenta también de una presencia firme de la institución.

El primer cuaderno de los DACS, dedicado a Potosí, se publicó a finales de noviembre de 1943. La idea de comenzar por la Villa Imperial, así como la necesidad de incluir un preámbulo del presidente de la ANBA que «expusiera el significado y valor de las publicaciones»,¹⁶ fueron propuestas tempranas de Noel Eduardo Bullrich, el entonces presidente, firmó un prólogo general que mantiene el carácter programático sugerido por el arquitecto y subraya el ánimo de cooperación cultural entre gobiernos e instituciones especializadas que materializaba esta nueva colección. A su vez, este acontecimiento se enlaza con la estimación de un patrimonio espiritual compartido entre países hermanos y con la concepción de la nacionalidad argentina en relación con su origen surandino:

Aquello que hizo en América la ruta de los Incas primero, la ruta española después, lo hará nuestro país ahora buscando los antecedentes del arte común como para demostrar cada vez más la continuidad que nos une y la reciedumbre de la tradición y de la cultura que nos formó.¹⁷

Fue durante una celebración en homenaje a Bullrich, quien había cesado recientemente sus funciones como presidente, cuando se expresó con claridad la necesidad de reafirmar la aparición de la colección como un hito en la historia institucional de la ANBA. El evento coincidió con la visita del historiador Armando Alba, presidente de la Sociedad Geográfica y de Historia de Potosí y quien poco después fue nombrado académico correspondiente por Bolivia. En esa oportunidad, Noel encabezó un discurso orientado a reconocer la importancia que Bullrich le había otorgado al intercambio recíproco con los países vecinos en el área de publicaciones, así como el apoyo dado por Alba, figura de referencia en el ámbito intelectual de su país, para el desarrollo de dicho proyecto.¹⁸ La línea editorial, sobre la cual la ANBA depositaba todos sus esfuerzos y expectativas, constituía el punto de contacto más valioso con otros espacios a partir

15. *Idem*.

16. Acta n.º 79, 9/10/1942 (ANBA, Actas, pág. 298).

17. Bullrich, 1943: VIII.

18. Acta n.º 91, 23/8/1944 (ANBA, Actas, págs. 368-372).

de la puesta en circulación de una tarea pionera en la recuperación y divulgación del patrimonio.¹⁹ Pero, además, el caso boliviano condensaba la posibilidad de revalorizar el acervo nacional a partir de su puesta en relación con tradiciones reconocibles del ámbito sudamericano.

3. Rutas culturales

La constitución de un patrimonio común entre Argentina y Bolivia como diseño institucional no se inauguró con la colección de los DACS, sino que se manifestó en los cuadernos iniciales dedicados al noroeste dentro de la colección DAA. En el primero, dedicado a la iglesia de Yavi, en la provincia de Jujuy, Noel enfatizaba la irradiación de las corrientes artísticas del Alto Perú hacia el territorio argentino y ubicaba en el interior de las modestas iglesias norteñas una riqueza ornamental reveladora «del prestigio de aquella estilística “ibero-andina” que fue estético crisol de nuestro mundo criollo».²⁰

Estas intervenciones de Noel dentro de los DAA deben comprenderse dentro de un proceso de recuperación del arte y la arquitectura coloniales en la Argentina avanzada la década de 1930, y de la necesaria puesta en relación del patrimonio nacional con las tradiciones artísticas de los Andes sur-centrales. Este enfoque, en la medida en que manifestaba su pertenencia a una tradición artística cuyos aportes eran indiscutibles (como es el caso del Virreinato del Perú y la Audiencia de Charcas), activaba la valoración de un escenario cultural considerado «pobre» desde la historiografía artística tardodecimonónica. En el propio Noel encontramos las huellas de esas interpretaciones, cuando se refiere a «nuestro paupérrimo escenario colonial»²¹ como producto de la tardía fundación del Virreinato del Río de la Plata.

En su texto aparecido en el primer cuaderno, Noel ubica la ciudad de Potosí como un hito supremo «en el histórico itinerario del Río de la Plata que a modo de atalaya señala el entronque del Tucumán con la corriente altopoperuana»,²² y relaciona directamente este proyecto con la colección de los DAA, al recordar las trayectorias que conectan «la influencia potosina» con la puna jujeña. Aunque resulta evidente la presencia de un ideario continuado entre ambas colecciones, es preciso observar que es con los DACS donde se consolida la apreciación del arte nacional a partir del reconocimiento de aquellos monumentos del pasado que dejaron una huella en la conformación de la identidad cultural del territorio argentino. Esta perspectiva condujo a que la ANBA, en paralelo, concretara el interés por ampliar su horizonte regional de injerencia en la difusión del patrimonio artístico al reunir esas imágenes y monumentos que tampoco contaban, en su país de origen, con ediciones ilustradas impulsadas desde instituciones ofi-

19. García, 2022.

20. Noel, 1939: 10.

21. *Ibidem*: 9.

22. *Ibidem*: xv. En referencia a la Gobernación del Tucumán, conformada por provincias del noroeste y centro de la Argentina.

ciales. Cabe señalar que la aparición de publicaciones dedicadas a monumentos artísticos de la colonia por parte de organismos públicos en Bolivia no se inició de manera exhaustiva hasta la segunda mitad del siglo xx, sobre todo a partir de las investigaciones desarrolladas por José de Mesa y Teresa Gisbert.²³ De las etapas previas, prevalecen los estudios dedicados a ciudades y zonas específicas, nutridos en gran parte de registros de crónicas coloniales y de descripciones arquitectónicas muy generales desprovistas de registros gráficos.²⁴ Aquí es donde el proyecto de la ANBA cobra una mayor dimensión, porque suministra un catálogo e inaugura una puesta en imágenes sobre edificios y piezas artísticas que no habían contado, en muchos casos, con estudios anteriores.

De acuerdo con esto, uno de los cuadernos más significativos de la colección de los DACS es *Rutas históricas de la arquitectura virreinal altoperuana*, con prólogo de Noel. Allí se reúne «un conjunto de monumentos no divulgados, a cuyo propio mérito suman el de conectar la trayectoria artística de las ciudades cumbres del Alto Perú con el norte argentino».²⁵ Se trata de la presentación de tres circuitos que, dentro del departamento de Potosí, permiten explicar modelos arquitectónicos conectados con distintas rutas; entre ellas, Perú, Chile, el norte de Bolivia y el Río de La Plata. Los argumentos de esta clasificación, expresados en el prólogo, parten de una identificación estilística que se detiene en la función religiosa de cada edificio y en la tipificación de un «arte indo-hispánico de honda raíz autóctona y viva significación popular».²⁶ Cada uno de estos núcleos (Potosí, Porco y Nor Lípez) se caracteriza por la decoración exterior e interior de sus iglesias y oratorios (retablos, púlpitos y pinturas), la utilización de atrios porticados y galerías que enmarcan los conjuntos arquitectónicos, torres laterales o espadañas, y estructuras para la catequesis, como las capillas posas. Aun así, la división planteada tiende más a una orientación geográfica que permita exhibir la presencia de estos edificios que a una postulación de modelos que resulte de una clasificación rigurosa de sus elementos. Sin duda, la zona en cuestión resultaba ejemplar por los materiales locales utilizados y el carácter «rústico-popular» de varios de los casos escogidos, para reafirmar «los hitos de nuestra más antigua arquitectura norteña y su nexo vernáculo con el Virreinato de Buenos Aires».²⁷

Un recurso contundente, utilizado por primera vez dentro de los DACS, pero ya presente en los DAA, es un mapa desplegable de importante tamaño²⁸ anexo al cuaderno en cuestión (figura 1). Este mapa temático elaborado por Noel se conecta, por su estilo y tipografía, con los aparecidos en los DAA años antes, y con una propuesta muy concreta que consiste en agrupar en un espacio común varias iglesias representadas mediante un alzado de los edificios y la indicación de aquellas rutas que expresan conexiones y el alcance de tradiciones

23. Véanse: Mesa y Gisbert 1961, 1962a, 1962b.

24. Como la reedición de: Cañete y Domínguez, 1939.

25. Noel, 1948: xiii.

26. *Ibidem*: xvi.

27. *Ibidem*: xxix.

28. Las medidas del mapa son 96 x 66 cm.

constructivas más allá de la zona en cuestión. Los tres circuitos presentados en el prólogo se indican en círculos con las letras A, B y C, respectivamente, mediante un trazo punteado poco nítido, mientras que las rutas que se expanden en distintas direcciones, y que corresponden a las diez indicadas en el recuadro superior, constituyen las líneas que marcan el centro de interés del mapa. Junto con el planteamiento visual de las rutas culturales, se expone una conexión entre arquitectura y territorio, no solo a través del mapa en sí mismo como referencia de un espacio geográfico, sino también por el emplazamiento en el paisaje andino que acompaña, con distintas variaciones, la ilustración de cada iglesia.

Esta cuestión, tan viva en el discurso de Noel cuando se refiere a las relaciones entre arte y naturaleza como aspecto sustancial de la «morfología plástica» americana,²⁹ se traslada a las fotografías de los edificios, y desde ellas hacia las ilustraciones contenidas en el mapa; cada una de las iglesias, señaladas con pequeñas flechas rojas, reproduce por medio del dibujo algunos de los registros fotográficos incluidos en la sección de láminas (figura 2a).

Al margen de su estilo pictórico, el principio de mimesis dado por su relación ficcional con un referente empírico y su «carácter de verdad»³⁰ definen este mapa como un instrumento que otorga certezas en un momento de exploración y clasificación de un repertorio alejado de los centros religiosos virreinales. Aunque prescinde de un uso estricto de la codificación cartográfica (visible en la proporción imprecisa de las distancias y de la escala), su aspecto general de mapa produce un efecto de realidad, enfatizado por el recurso de las cartelas (características de los mapas antiguos) y las inserciones figurativas. Ante las distancias que separaban cada edificio, sus pueblos y habitantes, el mapa suministra una lectura persuasiva que simplifica los intercambios históricos que envuelven la vida social de la arquitectura, y resuelve el interés de la ANBA por exponer el pulso de una tradición que confluía en el escenario rioplatense.

La prosa tan característica de Noel y su permanente declamación de los vínculos regionales son aspectos relevantes en el marco de este proyecto editorial. El prólogo de cada cuaderno constituía un espacio privilegiado para elaborar una selección de determinados monumentos desde la perspectiva de la cooperación cultural; y Noel, pionero en el estudio del arte hispanoamericano, era la voz calificada para hacerlo. La tribuna política en la que participaba asiduamente en su rol de diputado nacional³¹ permeaba su producción historiográfica y marcaba un influjo en las instituciones en las que actuaba como figura de autoridad. Por tal motivo, la tradición anhelada por la ANBA en el momento de alinear su proyecto patrimonial no podría separarse de su propia producción teórica en torno al arte sudamericano. Como han señalado estudios puntuales,³² la invención de *lo propio* en la literatura artística desde las primeras décadas del siglo XX excedió, por razones lógicas, las fronteras nacionales, y los puntos de

29. Noel, 1948.

30. Lois, 2015: 6.

31. Fue diputado por la Unión Cívica Radical entre 1938 y 1942, y desde ese cargo se dedicó a la legislación de obras públicas y a proyectos de urbanismo.

32. Malosetti Costa, *et al.*, 1999: 399.

Figura 2a. Detalle de la iglesia de Asiento en el mapa anterior.



Figura 2b. Imagen de la iglesia de Asiento.



Fuente: Colección Documentos de Arte Colonial Sudamericano
(ANBA, número V, 1948, lámina 101).

referencia para construir una tradición estética indígena en Sudamérica fueron Perú y Bolivia. La supuesta *pobreza* del repertorio artístico argentino durante la colonia reclamaba en la producción historiográfica de Noel, Ricardo Rojas y Ángel Guido la recuperación de una pertenencia tanto al ámbito español como al latinoamericano,³³ lo que forjó, en palabras de Ramón Gutiérrez, un regionalismo continental en lugar de un nacionalismo de nación.³⁴ En la acción renovadora que la ANBA comenzó a desarrollar en la recuperación del patrimonio virreinal, este ideario se institucionalizó y se plasmó en sus discursos y proyectos editoriales.

4. Documentos de lo autóctono

Llorenç Prats desarrolla el concepto de «activación patrimonial» bajo la idea de que en ella intervienen versiones de la identidad relacionadas con construcciones políticas básicas; esto es: locales, regionales y nacionales.³⁵ La cuestión de la identidad y el poder político (en el sentido que Prats les otorga a los organismos del Estado) adquiere un relieve particular en el caso de la ANBA, y puede ser leída en un doble sentido. Por un lado, se trata de la especificidad burocrática de una institución formal³⁶ comprometida en promover una recuperación del pasado y sus monumentos artísticos a partir de un resultado material inmediato: una colección de libros inédita hasta entonces dentro de la región. Por otro lado, se produce la valorización de un patrimonio reunido que convoca, como se ha mencionado, una mirada integradora del mundo andino como matriz cultural propia. Sobre la idea de una tradición selectiva³⁷ que modeló el perfil del organismo, así como sus deseos de trascendencia pública, se entiende que el interés de renovar el campo historiográfico convivió con la necesidad de volver sobre un pasado con ciertos sentidos asociados a lo autóctono.

Para avanzar sobre este último punto, es necesario hacer un balance sobre las condiciones que establecía esta novel colección respecto a los DAA, iniciada cuatro años antes, y detenerse en el papel de las fotografías. En aquel caso, el registro fotográfico a lo largo del país estuvo a cargo del emigrado alemán Hans Mann, contratado como profesional oficial desde septiembre de 1939. Su tarea sentó las bases para un tipo de registro del patrimonio que la ANBA persiguió en sus cuadernos y que continuó, en proyectos posteriores, durante las décadas de 1970 y 1980.³⁸ Se trataba de imágenes del entorno circundante, del conjunto edilicio, los interiores, los detalles ornamentales y las piezas artísticas. En muchos casos, el registro del estado de conservación y del repertorio litúrgi-

33. *Idem.*

34. Gutiérrez, 1995: 26.

35. Prats, 2000: 121.

36. En el sentido en que Williams, 1980: 139-140 se refiere a las «instituciones identificables», distintas de las formaciones como movimientos y tendencias de la vida intelectual y artística.

37. Williams, 1988: 137.

38. En las colecciones Patrimonio Artístico Nacional e Historia General del Arte en la Argentina.

co y decorativo prevalece como dato relevante en las fotografías, y aporta una información valiosa incluso para investigaciones ligadas al patrimonio hispanoamericano en el presente. También surge la incorporación de individuos como escala de las arquitecturas o acompañando los encuadres del paisaje, algo propio de la postal del norte argentino que se consolidó en distintos registros (pintura, fotografía, literatura) durante la primera mitad del siglo, donde la naturaleza en un sentido sublime se representa con «una población nativa tan silenciosa y aunada con la tierra como se espera de toda tierra fundamental».³⁹ Este ideario dialogaba plenamente con el pensamiento de Noel y su concepción de un autoctonismo indígena perdurable en las «vidas sonámbulas» errabundas en el paisaje del altiplano,⁴⁰ constituyendo una imagen telurista y neorromántica del noroeste palpable en las ideas de Joaquín V. González,⁴¹ de las cuales abrevaba de manera directa en sus propios escritos.⁴²

El esquema mencionado se mantuvo, con pocas excepciones, en el desarrollo de la colección DAA. La coordinación implementada por una comisión *ad hoc* planificaba las zonas y edificios que debía registrar Mann, que luego se organizaban en la sección de láminas y se asignaban a un prologuista para el texto de presentación. Los DACS alteraron este planeamiento, dado que en ellos participaron otros colaboradores. Los primeros cuatro cuadernos incluyeron imágenes obtenidas por Vignale, y en el quinto se incorporaron algunas de Irene Brann, fotógrafa alemana residente en Bolivia, así como de su compatriota Mann. El enviado oficial de la ANBA se encargó de cuatro cuadernos consecutivos (dos dedicados a Bolivia, otros dos, a Perú), mientras que el cierre de la colección con los tomos sobre Cuzco incluyó a fotógrafos de dicha ciudad, como Martín Chambi, Víctor Chambi y Eulogio Nishiyama.

La organización de las láminas en esta colección estaba arraigada en el modelo provisto por los DAA, lo que también se evidencia en la inclusión de documentación complementaria, como mapas, planos y otras ilustraciones, que ampliaban el material gráfico relacionado con el tema de cada volumen. Pero algunos cuadernos de los DACS integraban asimismo en su repertorio de imágenes una mirada más detenida en los tipos sociales y en determinadas actividades desarrolladas por las comunidades locales. Mientras que en los primeros cuadernos dedicados al noroeste dentro de la colección DAA la inclusión de los individuos proviene de una asimilación pasiva con la arquitectura en cuanto que «reliquias vivientes»,⁴³ en los DACS estos adquieren centralidad en varias de las láminas y protagonizan distintas escenas, algo que no anula completamente la insistencia en presentarlos como «adosados» al patrimonio,⁴⁴ pero suma elementos diferentes en la producción de cada imagen y en su disposición editorial. Esto puede observarse, sobre todo, en fotografías específicas incluidas en

39. Silvestri, 1999: 124.

40. Noel, 1945: 253.

41. Mailhe, 2020: 15.

42. Noel, 1945: 254.

43. Giordano, 2016: 8.

44. *Ibidem*: 9.

los cuadernos V (Bolivia), VIII (Perú) y IV (Perú), sobre las que vale la pena detenerse.

El ya mencionado cuaderno V, *Rutas históricas de la arquitectura virreinal altopereana*, es el más interesante de la colección en cuanto a la selección de las imágenes. *Indios portando la Virgen* (figura 3) y *Danza indígena* (figura 4)⁴⁵ aparecen intercaladas entre fotografías dedicadas a los templos seleccionados, sus espacios exteriores y, especialmente, los interiores, con abundantes reproducciones de pinturas y del mobiliario litúrgico. La primera presenta a cuatro individuos de San Miguel de Carma (Potosí) detenidos durante el traslado en andas de una imagen de la Virgen con el Niño. La ubicación diagonal del grupo permite ver el rostro de dos de ellos, mientras que un tercero se mantiene oculto y el cuarto está parcialmente cubierto por parte de la plataforma. La composición centralizada y vertical que marca la figura de la Virgen y la posición de pie de los acólitos se acompaña de una disposición oblicua que muestra el recinto que los contiene (el patio de la iglesia) y marca el inicio de la procesión desde el interior del templo hacia el exterior. Es importante aquí la relevancia de la figura humana como elemento que busca acentuarse, observable en los rostros de los

Figura 3. Indios portando la Virgen.



Fuente: Colección Documentos de Arte Colonial Sudamericano (ANBA, número V, 1948, lámina 30).

45. Al igual que los textos centrales de cada cuaderno, todas las imágenes incluidas en la sección de láminas contaban con epígrafes traducidos al inglés y al francés. Cada fotografía ocupaba una lámina en papel ilustración.

dos sujetos, como principales puntos de interés, y en la vestimenta que los identifica como partícipes en la escenificación de este culto. En ese mismo sentido, la riqueza de esta imagen es comentada por Noel en el prólogo: «Los indios portando la Virgen —de la lámina 30— hablánnos de las costumbres en los milagros de los Santos. Agua del cielo que fecundaba las opimas cosechas de aquellos vergeles, huertas providenciales de la ciudad poderosa y absorbente».⁴⁶

La segunda imagen seleccionada adopta un formato apaisado en cuyo centro se ubica un bailarín con máscara y traje.⁴⁷ Esta figura se destaca entre los grupos que ocupan un espacio a su derecha (una fila que parece moverse danzando en dirección al centro de la imagen) y a su izquierda (un grupo de figuras dispersas y otras dos que participan del primer plano, también enmascaradas), mientras que como fondo se despliega una arquitectura en sentido horizontal que muestra, en una perspectiva acelerada, personajes que disminuyen considerablemente de tamaño respecto a la figura principal. La fotografía se conecta con su lámina vecina dentro del cuaderno, que continúa las arquitecturas de casas bajas y cubierta de paja y muestra el movimiento circular de grupos reunidos como parte de una celebración. También para este caso, Noel se ocupa de

Figura 4. Danza indígena.



Fuente: Colección Documentos de Arte Colonial Sudamericano
(ANBA, número v, 1948, lámina 94).

46. Noel, 1948: xviii.

47. La escena transcurre en los alrededores de la iglesia de Tomave. En el prólogo Noel sitúa a estos bailarines como parte de los sicuris, grupos de música y danza donde se representaban animales.

señalar la pertinencia de esta fotografía y el «elemento vital» que aporta la mascarada indígena, «hermanando lo mitológico al tinglado litúrgico catolicista».⁴⁸ El gesto del bailarín que avanza hacia delante con su máscara animal subraya, al igual que la imagen San Miguel de Carma, la presencia humana y expresa una elección por destacar, en el interior de los cuadernos, escenas típicas que incluyen la participación de los individuos.

Es pertinente señalar que no se ha comprobado la autoría de cada una de estas imágenes, dado que en los créditos se indica que fueron realizadas por Vignale, Brann y Mann, sin establecer distinciones. Del mismo modo se encuentran organizadas en el archivo de la ANBA, en referencia al cuaderno v. La inclinación más lógica es postular la autoría de las imágenes aquí mencionadas a Mann por dos motivos: porque en el cuaderno III (con láminas de Vignale y Brann) no se encuentran registros de este tipo y porque aquel dedicó especial atención, a lo largo de su carrera, a la fotografía antropológica, en paralelo al registro de monumentos artísticos.⁴⁹

Los volúmenes dedicados al área del lago Titicaca incluyen solo fotografías de Mann. En el cuaderno VIII, el repertorio de láminas parece particularmente orientado al registro de paisajes, fauna autóctona y vistas de algunas construcciones y ruinas incaicas en torno a los edificios. En este conjunto se intercalan imágenes que recuperan actividades vinculadas a la agricultura, la danza y la música y, al igual que las dedicadas a Bolivia, contienen en sus propios títulos a los protagonistas o las acciones que realizan. Una de ellas, incluida en el cuaderno siguiente, el IX, es *Una procesión entrando en la catedral* (figura 5). La imagen presenta a un grupo de personas desde una vista trasera y un plano abierto, que ubica al fotógrafo como partícipe de ese trayecto hacia el interior de la catedral de Puno. Se observan las palmas que porta el conjunto más lejano, conducido por el sacerdote que marca el centro de la composición, así como el resto de los feligreses, lo que hace suponer que se trata de una celebración pascual. También integran este encuadre elementos de la ornamentación característica del exterior del templo: la pilastra con flores que flanquea la portada principal y una de las columnas con ornamentación vegetal que recorre el frontispicio de manera vertical. La procesión antecede, junto con otras dos fotografías, a la vista general del edificio y a la secuencia de detalles que completan las láminas sobre esta iglesia. Parece atinado observar que las imágenes relacionadas con las prácticas religiosas de la zona del lago están ubicadas antes de la presentación detallada del edificio; lo anticipan, crean un entorno para escenificar su funcionamiento dentro del contexto doctrinal. Por eso, resulta significativo el aporte temprano de estas fotografías en relación con interpretaciones más tardías sobre esta área en particular, si se considera el espesor que adquirieron el ambiente natural y las prácticas de exteriorización del culto para el estudio de la arquitectura andina,⁵⁰ así como la permanencia de estas relaciones en el siglo XX.

48. Noel, 1948: XXIV.

49. Giordano y Méndez, 2004.

50. Tomando como referencia los trabajos de Mesa y Gisbert, 1974 y de Gutiérrez *et al.*, 1978.

Figura 5. Una procesión entrando en la catedral.



Fuente: Colección Documentos de Arte Colonial Sudamericano (ANBA, número IX, 1956, lámina 69).

Aunque no se halló información específica sobre la intención de la comisión de publicaciones de sumar este tipo de registros, es conveniente señalar este aspecto como propio de los DACS y relacionarlo con una marcada caracterización del área andina vinculada a la exaltación de lo autóctono. Es importante centrarse, entonces, en Hans Mann, dado que sus imágenes son las que en mayor medida incorporan este patrón. Su afición por el registro etnográfico desde la década de 1930 expresa una búsqueda documental que, en el retrato, logró construir una singularidad apartándose de la frontalidad de la antropometría científica, pero mantuvo una conexión con modelos de exhibición tipológica de las comunidades originarias de Sudamérica.⁵¹ Gracias a su experiencia como fotógrafo viajero, Mann ocupaba una posición privilegiada dentro de la ANBA como el principal intermediario entre la institución y los monumentos que constituían las colecciones, y, con el correr de los años, los límites entre el trabajo que se le encomendaba y sus propios intereses artísticos se volvieron cada vez menos claros. De hecho, poco antes de su renuncia definitiva al organismo, en 1956, solicitó un permiso para incluir, en un libro que planeaba publicar en Alemania y Suiza, fotografías de su autoría aparecidas en los cuadernos VII (1950) y VIII (1952).⁵²

51. Pestarino y Winckler, 2022.

52. Acta n.º 144, 2/11/1951 (ANBA, Actas, pág. 258). Mann publicó el libro *South America* en Londres en 1957 y luego en Nueva York y Múnich. Fue reeditado en Barcelona una década más tarde. Agradezco a Julieta Pestarino por su ayuda para esclarecer esta información.

Es clave reconocer, en el corpus señalado, el interés de la ANBA por reponer a las comunidades locales en las fotografías y enfatizar una relación más activa con el entorno arquitectónico. Este interés viene de la mano de ciertos elementos ya existentes en otras épocas y soportes para la representación del área y sus habitantes: el legado de las escenas étnicas distribuidas en grabados y fotografías de estudio durante el siglo XIX, y de las misiones científicas que, a partir del siglo siguiente, procuraron un registro objetivo que incluía el «dato pintoresco» en textos e imágenes.⁵³ La documentación de lo autóctono, a partir de los tipos sociales del mundo andino y la recreación de las actividades culturales de la región, particularmente las del ámbito religioso y festivo, despunta como explicación del patrimonio en los cuadernos señalados, y plantea, al mismo tiempo, una relación desprovista de conflictos entre la cultura material y los habitantes. En esa línea, la cuestión temporal que aportan las imágenes deviene un elemento clave. Se trata de figuras en actividad (danzando, en procesión) que ligan el pasado con el presente y dan continuidad y actualidad a esas tradiciones. No son figuras sin tiempo: indican un aquí y ahora; por lo tanto, los espacios y construcciones registrados deben leerse en clave identitaria, y es la fotografía el medio privilegiado para apropiarse de las prácticas locales e incorporarlas a una tradición regional y nacional.

La intervención de Bullrich en el prólogo del primer cuaderno de los DACS acentúa este enfoque. Allí recurre al tópico del mestizaje indohispano para ubicar el patrimonio cultural dentro de una tradición precisa, aquella en la que el espíritu de los artífices americanos se expresa sobre la matriz artística europea: «A ello ha sido llevada [la ANBA] por el nexo de las culturas latinohispana y autóctona que hace de los tesoros artísticos nacionales el patrimonio espiritual común de estos felices pueblos de América».⁵⁴

Resulta complejo acercar conclusiones definitivas sobre la existencia de esta colección y su articulación con intereses políticos nacionales, más allá de la lectura centrada en el proyecto de la ANBA, que aquí se ofrece. La falta de documentación más específica obliga, de momento, a mantener en suspenso ciertas aseveraciones. Sin embargo, este énfasis sobre «lo auténtico», que idealiza el pasado y lo propone como paradigma sociocultural del presente,⁵⁵ resulta sugestivo para el caso boliviano. En esa línea, podría pensarse que el interés por apoyar el proyecto de los DACS a partir del intercambio con Argentina respondía a una gestión estatal de la cultura que priorizaba, desde el primer gobierno del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR),⁵⁶ proyectos orientados a la expresión de lo «auténticamente boliviano»⁵⁷ que lograron afianzarse a partir de la Revolución Nacional de 1952, en particular, desde las actividades de difusión editorial.

53. Maturana, 2015.

54. Bullrich, 1943: xviii.

55. García Canclini, 1999: 32.

56. El MNR fue fundado en 1942 y lideró la Revolución de 1952 con la figura de Víctor Paz Estenssoro. Previamente, durante el gobierno de Gualberto Villarroel, sus dirigentes habían participado en el gabinete ministerial.

57. Rossells, 2005: 265.

5. El estilo mestizo

A partir de 1952, la continuación de la colección DACS corrió a cargo de Noel con los cuadernos dedicados a Perú. En el ya mencionado cuaderno VIII, el arquitecto recoge la intención de Bullrich de continuar la colección al incluir otros países y expresa su agradecimiento hacia José Quesada Larrea, embajador de Perú en Argentina, por la colaboración prestada durante la estadía de Hans Mann en aquel país. Aunque en menor medida respecto al caso boliviano, esta nueva etapa expresa el interés de la ANBA por mantener una colaboración con los gobiernos regionales.

El lapso de cuatro años transcurrido entre la publicación del número VIII y la del IX se enmarca en un contexto institucional signado por dos escenarios políticos: el primero, relativo a la tensión entre el Estado y las academias nacionales, intensificada durante el segundo mandato del peronismo⁵⁸ y surgida a raíz de las reglamentaciones diseñadas por el Gobierno sobre los espacios del patrimonio social. La injerencia directa que el Poder Ejecutivo Nacional pasaría a ejercer sobre las academias provocó un rechazo mancomunado por gran parte de ellas, el cese de sus actividades e incluso la renuncia de algunos de sus directivos.⁵⁹ El segundo momento corresponde al derrocamiento del presidente Perón y a la reanudación de las actividades de la ANBA a finales de 1955. Desde ese momento, y junto con la implementación del Decreto-Ley número 4362 relativo a la recuperación de la autonomía de las academias,⁶⁰ siguieron su curso los proyectos preexistentes.

Cuando la ANBA comenzó a planificar estos nuevos cuadernos, una de las primeras aspiraciones era contar con la participación como prologuista de Emilio Harth Terré (1899-1983), arquitecto y académico correspondiente por Perú. Ante su evasiva, que consistió en una demora de dos años en dar una respuesta, Noel decidió hacerse cargo del texto en cuestión dándole mayor extensión a lo que en principio iban a ser solo palabras introductorias, e invitó al especialista rosarino Ángel Guido para que redactase el prólogo correspondiente a la segunda parte de los números dedicados al área del Titicaca. El reconocimiento de Noel a Guido, como «uno de los sostenedores de mayor prestigio del arte mestizo según lo acreditan varias obras suyas»,⁶¹ y las características que asumió su prólogo motivan una lectura más específica acerca de la orientación que tomaron los volúmenes sobre Perú, más precisamente la cuestión del estilo mestizo como principal marco de lectura.

La existencia de un arte mestizo como vía para comprender el arte y la arquitectura colonial de Sudamérica se expresa en diferentes momentos de la colección. En el cuaderno dedicado al santuario de Copacabana, por ejemplo, Noel

58. El primer gobierno de Juan Domingo Perón tuvo lugar entre 1946 y 1951, y el segundo, iniciado en 1952, fue interrumpido por el golpe de Estado conocido como Revolución Libertadora tres años más tarde.

59. Fiorucci, 2011: 40-42.

60. Acta n.º 151, 6/12/1955 y 12/12/1955 (ANBA, Actas, págs. 282-284).

61. Acta n.º 142, 18/4/1951 (ANBA, Actas, pág. 248).

ubica en la zona del lago sagrado «los gérmenes más auténticos de esa voluntad estética que estructuró en esta parte sud del continente el nacer del arte mestizo»,⁶² y, en su prólogo al templo de San Francisco de La Paz, Mario Buschiazzo se refería a aquel como «uno de los más notables ejemplos de ese arte mestizo, fusión entre lo español y lo americano, cuya valoración, antes desconocida, se persigue cada día con más ahínco».⁶³

Aunque constituía una formulación ideológica de larga data, surgida a principios de siglo para explicar la particularidad de la cultura latinoamericana y la tesis fusionista sobre su identidad, el mestizaje se mantuvo como marco de referencia para los arquitectos e historiadores que exponían nuevas aproximaciones y teorías sobre el patrimonio virreinal.⁶⁴ Entre las décadas de 1950 y 1960, en la medida en que el uso del término «mestizo» se consolidaba y adaptaba a nuevos objetos de estudio, su pertinencia comenzó a ser cuestionada y, en consecuencia, defendida. Un caso contundente es la «Carta mestiza» de Harth-Terré,⁶⁵ publicada a instancias de Graziano Gasparini en 1962. El estudioso peruano plantea allí una reivindicación del término frente a las objeciones de George Kubler, quien entendía que la expresión «mestizo» asociada a la arquitectura contenía un sentido racial de orden biológico que no aportaba en lo absoluto al estudio de los edificios.⁶⁶

Fue también a partir de las décadas mencionadas cuando un grupo de textos sobre el mestizaje cultural se ubicaron como referencias de autoridad dentro del campo cultural. En el caso de Argentina, la ensayística de Ricardo Rojas, y más precisamente *Eurindia*,⁶⁷ estableció un texto fundante por la postulación de una estética que otorgaba a la arquitectura la expresión más sintética del carácter de una civilización. En paralelo, los aportes tempranos de Noel y la incorporación del concepto de «fusión» habían pautado la relevancia de una «estética ornamental»⁶⁸ que convivía con los elementos estructurales de los modelos arquitectónicos españoles. Sin embargo, fue con Ángel Guido que la existencia de un arte mestizo logró imponerse de manera definitiva al incorporar la palabra «estilo» y ubicarse dentro de las coordenadas evolutivas de la historia del arte occidental. Esta dirección, plasmada en sus escritos más célebres de la década de 1930,⁶⁹ reaparece como corolario de su pensamiento en el prólogo que escribe para la ANBA, donde expresa: «El barroco mestizo constituye un *estilo* cabal, histórica y estéticamente definido con su proceso de gestación, desarro-

62. Noel, 1950: xxxii.

63. Buschiazzo, 1949: xiii.

64. Véase: García y Penhos, 2017.

65. «Carta Mestiza», *Punto*, 6, marzo de 1962, s/p.

66. Kubler señala: «“Mestizo” architecture is a regrettable intrusion from racial diction, and it says nothing about architectural form. It is misleading in suggesting that architecture is subject to biological “laws”», en «Encuesta sobre la significación de la arquitectura hispanoamericana», AA.VV., 1964: 30.

67. Rojas, 1924.

68. Noel, 1915.

69. Guido 1930: 19.

llo y apogeo».⁷⁰ Otra característica de su enfoque tan particular concierne a que estas ideas se valieron de recursos analíticos de teorías formalistas de origen europeo, sobre los cuales se adaptaron los ejemplos de la arquitectura de la colonia. De ese modo, las ideas contemporáneas de Heinrich Wölfflin y Wilhem Worringer fueron una base firme que Guido utilizó para analizar las formas decorativas americanas, sobre todo el concepto de «voluntad de forma» desarrollado por Worringer, efectivo para explicar los límites entre el barroco europeo y el mestizo.⁷¹

En su prólogo al cuaderno IX, Guido coopera directamente con el interés de la ANBA de reafirmar el tópico del arte mestizo, y sus palabras parecen reconocer un espacio para la institucionalización del concepto. Explica, entonces, dos motivos precisos por los cuales la publicación de los primeros volúmenes dedicados a las costas del Titicaca resultaba tan relevante: el primero, «señalar la singularidad del arte mestizo americano, reafirmando su trascendencia dentro del cuadro de las artes hispanoamericanas»; el segundo, «consagrar la prioridad que han tenido los estudios histórico-estéticos argentinos, en el hallazgo y el esclarecimiento de este arte extraordinario».⁷² A continuación, Guido reconstruye un estado de la cuestión que incluye abordajes significativos sobre este tema de estudio, para volver a afirmar, con foco en la figura de Noel como precursor incuestionable, «la contribución excepcional de las publicaciones argentinas en el estudio de este admirable arte».⁷³ Como espacio de producción teórica, este prólogo ocupa un lugar particular dentro de la colección. Guido se concentra en temáticas concretas que organiza con distintos subtítulos («Escalas de adaptabilidad del barroco en América»,⁷⁴ «Los tres estilos del barroco en Hispanoamérica»⁷⁵ y «Arqueología del barroco mestizo»,⁷⁶ entre otros), y mantiene una relación acotada pero precisa con algunas láminas seleccionadas en el cuaderno en cuestión y en el anterior, aparecido en 1952. Su apología del estilo mestizo, además de legitimar la conceptualización de la ANBA sobre este repertorio artístico, parece orientada a zanjar una discusión latente sobre la pertinencia del término y reafirmar de este modo su presencia irrefutable en las regiones mencionadas, a modo de epicentros.

Aquí el papel de las fotografías resulta fundamental, ya que se concentran en los detalles ornamentales donde el autor identifica los elementos míticos y naturales del universo indígena. Lo mismo sucede en el cuaderno dedicado a Arequipa, que incluye las últimas fotografías que Mann aportó a la colección antes de su partida (figura 6).⁷⁷ En dicho prólogo, redactado por Noel, se ubica la Ciudad Blanca como otro foco de la «estilística indohispánica»,⁷⁸ lo que enlaza directamente con los planteamientos de Guido en el cuaderno anterior, al introducirse

70. Guido, 1956: xxviii. Cursiva del original.

71. Montini, 2017.

72. Guido, 1956: ix.

73. *Ibidem*: xii.

74. *Idem*.

75. *Ibidem*: xiv.

76. *Ibidem*: xix.

77. Acta n.º 169, 23/7/1957 (ANBA, Actas, pág. 13).

78. Noel, 1957: xi.

también una mención de los monumentos altoperuanos que habían protagonizado la etapa previa de los DACS. La relación entre los prólogos y las láminas se mantiene, aunque distinta, en el volumen dedicado al Cuzco virreinal,⁷⁹ ya desprovisto de las imágenes de Mann y ocupado ahora por las de Martín y Víctor Chambi sobre monumentos de la antigua ciudad inca, unas imágenes que se tomaron pocos años antes de la impresión del volumen en cuestión.⁸⁰

Figura 6. Tambores de las columnas y archivolta de la Iglesia de San Miguel.



Fuente: Colección Documentos de Arte Colonial Sudamericano (ANBA, número x, 1957, lámina 7).

79. La intención de dedicar un tomo al Cuzco prehispánico tuvo su origen en una intervención del académico (y arqueólogo) Francisco de Aparicio, quien propuso editar monografías ilustradas sobre arquitectura precolonial, comenzando por la incaica. Acta n.º 100, 3/8/1945 (ANBA, Actas, pág. 56).

80. Acta n.º 178, 18/7/1958 (ANBA, Actas, pág. 55).

6. Comentarios finales

El análisis de un proyecto editorial sostenido en el tiempo y conformado por doce volúmenes como es el de los DACS no se agota en los límites de este escrito ni abarca la totalidad de sus problemáticas, aunque es preciso subrayar algunos argumentos que avanzaron en el estudio de esta colección. Este artículo se detuvo en los ánimos de reciprocidad cultural que la academia porteña ubicó en la base de su plan editorial y en la intención de asimilar el patrimonio artístico nacional con una tradición cultural reconocida y valiosa para el arte virreinal hispanoamericano. El intercambio con Bolivia profundizó el perfil diplomático de la institución y su rol clave como espacio de producción y reunión de documentos gráficos del pasado artístico. Del mismo modo, definió con mayor claridad un lugar para el arte y la arquitectura argentinas de la colonia a partir de su postulación como heredera de la trayectoria cultural boliviana y peruana.

Aunque los DAA y los DACS resultaron colecciones complementarias, se demostró que los DACS mantuvieron intereses concretos que encontraron su correlato editorial. Principalmente, en la selección y disposición de las fotografías de algunos cuadernos aquí referidos, y en el interés por destacar a Noel como principal portavoz de los estudios de arte en Sudamérica. Este punto es importante porque suma otra diferencia respecto a los DAA, que incluyeron una mayor variación de prologuistas de acuerdo con las zonas y los monumentos estudiados.⁸¹ Finalmente, detenerse en la cuestión del arte mestizo aportó otra cuestión importante, relativa a la legitimación de un concepto que englobaba una tradición de escritura y que hacía comprensible, particularmente en el ámbito sudamericano, un pasado material ligado a determinadas geografías, arquitecturas y espacios de culto.

Bibliografía

- AA.VV. (1964). «Encuesta sobre la significación de la arquitectura hispanoamericana». *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, 1, págs. 9-42.
- BERJMAN, Sonia; WECHSLER, Diana (1995). «Martín Noel en las instituciones de Bellas Artes». En: GUTIÉRREZ, Ramón, et al. *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Sevilla: Junta de Andalucía, págs. 223-253.
- BULLRICH, Eduardo (1943). «Prólogo general para los Documentos de Arte Colonial Sudamericano». En: *Documentos de arte colonial sudamericano. La Villa Imperial de Potosí*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, págs. XVIII-XIV.
- BUSCHIAZZO, Mario (1949). «El templo de San Francisco de La Paz». En: *Documentos de arte colonial sudamericano. El templo de San Francisco de La Paz*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, págs. XIII-XX.
- CATTARUZZA, Alejandro (2001). «Descifrando pasados: debates y representaciones en la historia nacional». En: CATTARUZZA, Alejandro (dir.). *Nueva historia argentina*. Tomo VII,

81. García, 2022.

- Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política*. Buenos Aires: Sudamericana, págs. 429-476.
- CAÑETE Y RODRÍGUEZ, Pedro Vicente (1939). *Potosí colonial. Guía histórica, geográfica, política, civil y legal del Gobierno e Intendencia de la Provincia de Potosí*. La Paz: Ministerio de Educación, Bellas Artes y Asunto Indígenas.
- FASCE, Pablo (2019). *Del taller al altiplano. Museos y academias artísticas en el noroeste argentino*. San Martín: UNSAM EDITA.
- FIGALLO, Beatriz (1998). «El Cono Sur entre la Revolución argentina y la Revolución boliviana, 1943». *Res Gesta*, 37, págs. 77-104.
- FIORUCCI, Flavia (2011). *Intelectuales y peronismo. 1945-1955*. Buenos Aires: Biblos.
- GARCÍA, Carla (2022). «El imperio de los documentos. Patrimonio, historiografía y política en la Academia Nacional de Bellas Artes (1936-1947)». *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, 22, págs. 218-252.
- GARCÍA, Carla; PENHOS, Marta (2015). «Mestizo... ¿hasta dónde y desde cuándo? Los sentidos del término y su uso en la historia del arte». En: *VIII Encuentro Internacional sobre Barroco: «Mestizajes en diálogo»*. La Paz: Visión Cultural, págs. 315-324.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1999). «Los usos sociales del patrimonio cultural». En: AGUILAR CRIADO, Encarnación (ed.). *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Sevilla: Junta de Andalucía, págs. 16-33.
- GIORDANO, Mariana (2016). «Performatividad, reliquia y visibilidad. Apariciones de “lo andino” en la fotografía indígena argentina». *Diálogo Andino. Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*, 50, págs. 7-19.
- GIORDANO, Mariana; MÉNDEZ, Patricia (2004). «La fotografía de Hans Mann, pionera en el patrimonio cultural». En: GUTIÉRREZ, Ramón; MÉNDEZ, Patricia (eds.). *Hans Mann. Miradas sobre el patrimonio cultural*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, págs. 11-19.
- GIULIANI, Alejandra (2018). *Editores y política: entre el mercado latinoamericano de libros y el primer peronismo, 1938-1955*. Temperley: Tren en Movimiento.
- GUIDO, Ángel (1930). *Eurindia en la arquitectura americana*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- GUIDO, Ángel (1938). «El estilo mestizo o criollo en el arte de la colonia». En: *II Congreso Internacional de Historia de América*. Tomo III. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, págs. 474-494.
- GUIDO, Ángel (1956). «La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaka». En: *Documentos de arte colonial sudamericano*. Tomo IX. *La arquitectura mestiza en las riberas del Titicaca*, segunda parte. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, págs. IX-XXIX.
- GUTIÉRREZ, Ramón (1995). «Martín Noel en el contexto iberoamericano. La lucidez de un precursor». En: GUTIÉRREZ, Ramón, et al. *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Sevilla: Junta de Andalucía, págs. 17-39.
- GUTIÉRREZ, Ramón, et al. (1978). *Arquitectura del altiplano peruano*. Resistencia: UNNE.
- LOIS, Carla (2015). «El mapa como metáfora o la espacialización del pensamiento». *Terra Brasilis (Nova Série)*, 6, págs. 1-26.
- MAILHE, Alejandra (2020). «¿Legados prestigiosos? La revalorización del sustrato cultural indígena en la construcción identitaria argentina, entre fines del siglo XIX y los años treinta del siglo XX». *Estudios Sociales del NOA*, 23, págs. 9-28.
- MALOSETTI COSTA, Laura, et al. (1999). «Impacto de la “moderna” historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino». En: *In (disciplinas). XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, págs. 395-425.

- MANN, Hans (1957). *South America*. Londres: Thames & Hudson.
- MATURANA, Felipe (2015). «Imagen y conocimiento. Reflexiones sobre la representación visual de los pueblos indígenas en el altiplano andino (siglos XIX y principios del XX)». En: BAJAS, María Paz; ALVARADO, Margarita (eds.). *Dentro y fuera de cuadro*. Santiago de Chile: Pehuén, págs. 53-86.
- MESA, José de; GISBERT, Teresa (1961). *Iglesias con atrio y posas en Bolivia*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias.
- MESA, José de; GISBERT, Teresa (1962a). *Biblioteca de Arte y Cultura Boliviana. Serie Monumentos. San Francisco de La Paz*. La Paz: Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República.
- MESA, José de; GISBERT, Teresa (1962b). *Biblioteca de Arte y Cultura Boliviana. Serie Monumentos. Iglesias de Oruro*. La Paz: Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República.
- MESA, José de; GISBERT, Teresa (1974). «La exteriorización del culto. Capillas abiertas y atrios en el Perú». *Anuario de Estudios Americanos*, 31, págs. 973-1003.
- MONTINI, Pablo (2017). «Ángel Guido». En: SZIR, Sandra; GARCÍA, María A. (eds.). *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina, siglo XX*. Buenos Aires: EDUNTREF, págs. 171-191.
- NOEL, Martín (1915). «Comentarios sobre el nacimiento de la arquitectura hispanoamericana». *Revista de Arquitectura, Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, 1, págs. 8-13.
- NOEL, Martín (1939). «La iglesia de Yavi». En: *Documentos de arte argentino: la iglesia de Yavi*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, págs. 7-13.
- NOEL, Martín (1945). «En defensa de nuestro patrimonio artístico». En: NOEL, Martín. *Palabras en acción. Apologías y temas de historia, arte y urbanismo*. Buenos Aires: Peuser, págs. 245-254.
- NOEL, Martín (1948). «Rutas históricas de la arquitectura virreinal altooperuana». En: *Documentos de arte colonial sudamericano*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, págs. XIII-XXVIII.
- NOEL, Martín (1950). «El santuario de Copacabana de La Paz a Tiahuanaco». En: *Documentos de arte colonial sudamericano*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, págs. XIII-XXXII.
- NOEL, Martín (1957). «En la Arequipa indohispánica». En: *Documentos de arte colonial sudamericano*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, págs. XI-XVII.
- PESTARINO, Julieta; WINCKLER, Greta (2022). «Derivas fotográficas. Retratos de Hans Mann en el Gran Chaco». *Campos. Revista de Antropología*, 23 (1), págs. 19-46.
- PRATS, Llorenç (2000). «El concepto de patrimonio cultural». *Cuadernos de Antropología Social*, 11, págs. 115-136.
- ROJAS, Ricardo (1924). *Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. Buenos Aires: La Facultad.
- ROSSELLS, Beatriz (2015). «Cambio de paradigmas en las políticas culturales en Bolivia (siglo XX al XXI)». En: Cajías, Magdalena (coord.): *Bolivia en su historia*. Tomo VI: Constitución, desarrollo y crisis del Estado de 1952. La Paz: Coordinadora de Historia, págs. 263-299.
- SILVESTRI, Graciela (1999). «Postales argentinas». En: ALTAMIRANO, Carlos (ed.). *La Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires: Ariel, págs. 111-135.
- WILLIAMS, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- ZANATTA, Loris; AGUAS, Mariano (2005). «Auge y declinación de la tercera posición. Bolivia, Perú y la Guerra Fría, 1943-1954». *Desarrollo Económico*, 117 (45), págs. 25-53.

El pols de la tradició i les formes de la diplomàcia. L'Acadèmia Nacional de Belles Arts de l'Argentina i la col·lecció Documentos de Arte Colonial Sudamericano

Resum: Aquest treball estudia la col·lecció Documentos de Arte Colonial Sudamericano, publicada per l'Acadèmia Nacional de Belles Arts de l'Argentina entre els anys 1943 i 1960. Es demostra l'especificitat d'aquesta col·lecció respecte d'altres projectes editorials impulsats per la institució a partir del reconeixement d'aspectes puntuals que en van marcar la producció i el desenvolupament. D'una banda, la consolidació d'un perfil diplomàtic que va procurar construir intercanvis amb països de la regió, com Bolívia, a partir de la difusió del patrimoni colonial; de l'altra banda, la postulació d'una tradició cultural compartida que permetia reubicar la valoració de l'art i l'arquitectura nacional en la irradiació de les formes artístiques dels Andes sud-centrals.

Paraules claus: art colonial, arquitectura, acadèmies, patrimoni, Argentina, Bolívia.

The pulse of tradition and forms of diplomacy. The National Academy of Fine Arts (Argentina) and the Documentos de Arte Colonial Sudamericano collection

Abstract: This article focuses on the Documentos de Arte Colonial Sudamericano collection, published by the Academia Nacional de Bellas Artes of Argentina in the period 1943–1960. The specificity of this collection with regard to other editorial projects promoted by the institution is sustained, based on the recognition of specific aspects that marked its production and development. On the one hand, the consolidation of a diplomatic profile that sought to build exchanges with countries in the region, such as Bolivia, based on the dissemination of colonial heritage; on the other, the postulation of a shared cultural tradition that allowed relocating the appreciation of national art and architecture from the irradiation of artistic forms from the South-Central Andes.

Key words: Spanish colonial art, architecture, academies, cultural heritage, Argentina, Bolivia.

Fecha de recepció: 2 de junio de 2023

Fecha de aceptació: 30 de octubre de 2023

Fecha de publicació: 20 de junio de 2024

© Del texto, Carla Guillermina García. © De esta edición, *Boletín Americanista*.



Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.