

Grabados europeos en la Galería Müller. Una iniciativa programática en la década de 1940  
Alejo Gabriel Lo Russo  
Boletín de Arte (N.º 26), e69, 2024. ISSN 23142502  
<https://doi.org/10.24215/23142502e069>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata. Buenos Aires. Argentina

# GRABADOS EUROPEOS EN LA GALERÍA MÜLLER

## UNA INICIATIVA PROGRAMÁTICA EN LA DÉCADA DE 1940

UROPEAN ENGRAVINGS AT THE MÜLLER GALLERY  
A PROGRAMMATIC INITIATIVE IN THE 1940S

Alejo Gabriel Lo Russo | [gabrielalejo@yahoo.com](mailto:gabrielalejo@yahoo.com) | <https://orcid.org/0000-0001-9736-2435>

Universidad de Buenos Aires

Recibido: 6 de mayo de 2024 | Aceptado: 17 de julio de 2024

### RESUMEN

Hacia la década de 1940, el Gabinete de Estampas de la Galería Müller se presentó en Buenos Aires como un caso excepcional de planificación expositiva. En el contexto de grandes exhibiciones temporarias de obras europeas de diversas épocas, que se inaugurarían hacia esos años en la ciudad, el proyecto de Müller se caracterizó por la especificidad del grabado europeo en perspectiva histórica. A lo largo de doce años, el público local tuvo la oportunidad de ver en este espacio producciones gráficas de los siglos XV al XX. A partir del estudio de este plan expositivo, nos propusimos analizar la construcción discursiva de la institución y su relación con las nociones contemporáneas sobre la historia del arte.

### PALABRAS CLAVE

arte; exposiciones de arte; historia del arte

### ABSTRACT

In the 1940s, the Print Cabinet of the Müller Gallery was an exceptional case in Buenos Aires of art exhibition planning. On the subject of large temporary exhibitions of European art works from various periods inaugurated in the city around that time, Müller's project was characterized by the specificity of European engraving in historical perspective. Over the course of twelve years, the local public had the opportunity to see graphic productions from the 15th to the 20th centuries in this space. Based on the study of this exhibition plan, we set out to analyze the discursive construction of the institution and its relationship with contemporary History of Art notions.

### KEYWORDS

art; art exhibitions; art history



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribucion-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Internacional

Los veinte años transcurridos entre 1934 y 1964 fueron excepcionales en Buenos Aires por la sucesión de grandes exposiciones de piezas artísticas y decorativas europeas de los siglos XII al XIX.<sup>1</sup> El auge de este tipo de eventos temporarios hacia las décadas centrales del siglo XX, permitió al público porteño un mayor acceso a piezas de la tradición y a discursos sobre su devenir en la historia del arte. El ciclo se inició en 1934 con «Exposición de arte religioso retrospectivo», organizada por una comisión presidida por Enrique Udaondo y llevada a cabo en la residencia de la familia Bemberg.<sup>2</sup> En 1939 Amigos del Arte presentó «Pintura española. De los primitivos a Rosales». Dos años después, el Museo Nacional de Arte Decorativo organizaría «Cinco siglos de historia a través del arte de Francia», y en 1944 la «Exposición de arte Gótico y Renacimiento». En 1945 el Museo Nacional de Bellas Artes ofreció sus salas a la *marchand* alemana radicada en el país, Paula Koenigsberg, para la exhibición de su colección, así surgió la «Exposición de obras maestras. Colección Paula Koenigsberg». La comerciante y coleccionista volvería a exhibir piezas de su propiedad en 1951 en el Museo Municipal de Arte Hispanoamericano en la «Exposición de obras maestras: siglos XII al XVII. Colección Paula Koenigsberg». El mismo año el Museo Nacional de Bellas Artes presentaba la «Primera exposición de dibujos antiguos», y en 1964, con obras propias y de colecciones privadas, «De El Greco a Tiepolo».<sup>3</sup>

Estos casos no surgieron en el contexto de planes expositivos proyectados en el tiempo, sino como eventos aislados, producto de decisiones coyunturales. En este sentido, resulta excepcional la inauguración en, 1940, del Gabinete de Estampas de la Galería Müller, iniciativa de carácter programático, dedicada a la realización de sucesivas exposiciones de grabados europeos de los siglos XV al XX.

A partir del análisis de la sucesión de eventos concretados y de los catálogos publicados por la galería, nos interesa indagar en cómo la institución instauró un discurso expositivo, y cómo este se podría relacionar con determinadas narrativas de la historia del arte. En relación con el abordaje del problema de la configuración de un discurso sobre la tradición artística en un ámbito expositivo, consideramos pertinente el enfoque de la historia cultural en cuanto a las posibilidades que ofrece para el estudio de los modos en que las realidades se construyen y se prestan a la lectura. En este sentido, de acuerdo con Roger Chartier, consideramos al abordaje de los acontecimientos del pasado como el estudio de la construcción de sentido y a las prácticas discursivas como productoras de un orden, de clasificaciones (Chartier, 1990, p. 48).

### APERTURA DEL GABINETE DE ESTAMPAS EN LA GALERÍA MÜLLER

Durante las primeras décadas del siglo XX el *marchand* alemán Federico Müller ocupó un lugar destacado en el medio artístico local. Luego de haber residido en París, Madrid y Londres, se radicó en la Argentina en 1905, y en 1909 abrió su propio negocio de importación y venta de objetos decorativos de porcelana en un bazar ubicado en la porteña calle Florida, donde se podían adquirir pinturas europeas antiguas y de artistas contemporáneos, expuestas sin un orden evidente en el subsuelo del local (Rodríguez Viñuales, 1999). En 1910 Müller fue nombrado comisario de la sección de Alemania en la «Exposición Internacional del Centenario», dedicándose en los años sucesivos a la organización de exhibiciones de arte germano en el Club Alemán de Buenos Aires. El 20 de julio de 1915 el *marchand* inauguró el Salón Müller en el 935 de la calle Florida (Salón Müller, 1915, p. 12), donde se realizarían exposicio-

1 Como antecedente de este tipo de grandes exposiciones temporarias de arte europeo en la ciudad se podría referir la organizada en 1893 por Eduardo Schiaffino en el Palacio Hume. Schiaffino logró reunir un conjunto de piezas europeas de los siglos XV al XIX consistente en ciento veinticinco pinturas, sesenta y ocho muebles y trescientas sesenta y siete piezas artísticas de otras diversas técnicas (esculturas, pequeños bronce, tallas de marfil y tapices), para ser distribuidas en cuatro salas del palacio porteño de la familia Hume.

2 La exposición se llevó a cabo en el contexto del XXII Congreso Eucarístico Internacional de ese año.

3 El fenómeno de las grandes exposiciones temporarias de antiguos maestros se instaló en la agenda artística europea desde la segunda mitad del siglo XIX (Haskell, 2002).

nes de pintura de artistas locales y europeos antiguos y contemporáneos. Más tarde ocuparía otros locales de dicha calle porteña, manteniendo su actividad hasta 1955 (Dolinko, 2016).

1940 fue un año significativo en la historia de la galería de Müller. El 14 de mayo de ese año fue inaugurado el Gabinete de Estampas, abarcando las salas IV, V y VI del local (Müller, 1940a, s. p.). La exposición de grabados de antiguos maestros<sup>4</sup> no era una novedad en el establecimiento, en 1920 un anuncio en la prensa informaba sobre la exposición en sus salas de: «[...] una interesante colección de dibujos y grabados de autores europeos, antiguos y modernos. Entre los dibujos los hay de Corot, Harpignies, Raffaëlli, Redon y Troyon. Entre los grabados figuran dos xilografías del gran Alberto Dürer [...]» (Dibujos y grabados, 1920, p. 10). Sin embargo, desde 1940 la exhibición de grabados europeos antiguos tomó en la galería la forma de un plan sostenido en el tiempo, evidenciado en la continuidad de las inauguraciones, y en la edición de catálogos ilustrados con un marcado perfil didáctico.

### LOS GRANDES NOMBRES DE LA TRADICIÓN. REMBRANDT Y DURERO EN EL ORIGEN DEL GABINETE DE ESTAMPAS

Entre el 14 de mayo y el 8 de junio de 1940 tuvo lugar en la galería la «Exposición de aguafuertes de Rembrandt», primera en la historia del Gabinete de Estampas. Así como la exposición exaltaba la individualidad del artista, análogamente la portada del catálogo reproducía en gran tamaño su firma.



Figura 1. Portada del catálogo de «Exposición de aguafuertes de Rembrandt» Müller, F. (1940a) Exposición de aguafuertes de Rembrandt. [Catálogo]. Galería Müller

El catálogo incluía el texto titulado «Pro domo», firmado por Müller, que definía y destacaba la importancia del nuevo espacio de la galería:

En ninguno de los grandes Museo del mundo falta un Gabinete de Estampas, bajo cuya designación genérica quedan comprendidas las colecciones de grabados sobre metal, xilografías, aguafuertes, dibujos, litografías, en fin las múltiples expresiones del arte gráfico (Müller, 1940a, s. p.).

Más adelante, el galerista se refería al rol que el Gabinete de Estampas cumpliría en el país, no sólo ampliando la posibilidad al público en general de contemplar obras gráficas, sino acercando a los artistas locales el modelo de la tradición europea:

A pesar de que el arte se cultiva también en el círculo de nuestros artistas, que han producido obras muy interesantes y meritorias, hasta la fecha no se han dado a conocer en Buenos Aires, de un modo amplio, la obra de los grandes grabadores europeos (Müller, 1940, s. p.).

<sup>4</sup> El concepto de «maestro antiguo», aunque no el término en sí se remonta a finales del siglo XVI cuando en Italia surge la idea del final de una época dorada con la muerte de Rafael, Leonardo y Miguel Ángel, representantes de la *terza maniera* de Vasari, siendo hacia el siglo XIX cuando el concepto de «antiguo maestro» se estabiliza como relativo a los artistas de la era moderna, previos a la Revolución Francesa (Haskell, 2002, pp. 20-21).

Finalmente, se informaba sobre el plan de realizar veinticuatro exposiciones en los siguientes tres años, en las cuales se presentarían obras de grabadores del siglo XV al XX.

La exposición inaugural de 1940 presentaba un amplio rango temporal en la producción de Rembrandt, comprendido entre 1630 y 1659. Otro texto del catálogo dedicado al artista de Leiden se ocupaba de presentar datos biográficos y de interpretar el devenir de su producción: «Ha de llamar la atención del buen observador el hecho de que la pintura de Rembrandt, luego de haber adquirido un máximo de colorido en La Ronda, se caracteriza por una simplificación paulatina de la paleta» (Müller, 1940a, s. p.).

La perspectiva enunciativa del texto proponía una narrativa histórica jalonada por grandes personalidades, al presentar a Rembrandt como «El aguafortista más grande de todas las épocas» (Müller, 1940a, s. p.).

La noción de un relato articulado por nombres destacados de la tradición se manifestó también en «Exposición de grabados de Dürer», segunda del Gabinete de Estampas. El catálogo editado para el evento contaba con una portada donde se leía el nombre del artista de Núremberg en grandes letras góticas, acompañado por los años de nacimiento y fallecimiento, 1471-1528. Como en el caso anterior, la portada incluía asimismo su rúbrica personal, monograma AD.



Figura 2. Portada del catálogo de *Exposición de grabados de Dürer*. Müller, F. (1940b) *Exposición de grabados de Dürer*. [Catálogo]. Galería Müller

En un primer apartado bajo el título «El grabado original», el galerista se proponía despejar las dudas sobre la entidad de los grabados. En relación con esto, el autor se dirigía a un público amplio, no necesariamente al tanto de los pormenores de los lenguajes artísticos: «El grabado no es una especie de reproducción de un cuadro, sino una obra original» (1940b, s. p.).

Otro de los tópicos abordados en el texto era la oposición entre «autenticidad» y «reproducción», observando que el «artista» era el que plasmaba sobre la superficie sus ideas y «sensibilidad», a diferencia de las reproducciones grabadas de obras de colecciones reales o «de grandes señores» realizadas por artesanos. Así, establecía una clara distinción entre

el trabajo del artista, creador de «arte puro» y el grabado hecho por artesanos, cuyo único valor, según el autor, era la calidad técnica y decorativa (Müller, 1940b, s. p.). En este sentido resulta significativa la tensión que desde el siglo XIX, a partir del impulso en la reproducción de imágenes, se produjo entre las técnicas tradicionales de grabado y la invención de nuevas como la litografía o la fotografía. Como ha observado Robert Verhoogt (2007), esta situación llevó a la valorización del grabado como creación original por encima de las copias industrializadas. Así, surgieron denominaciones como «l'estampe original» para referirse a aquellas producciones en las que el artista grabador creaba y estampaba su propia obra. Estos grabadores de «estampas originales» eran así contrapuestos a los productores de reproducciones anónimas en masa (Verhoogt, 2007, pp.14-18).

El pasaje del catálogo continuaba con una breve referencia al devenir del grabado, desde sus orígenes hasta su resurgir en el siglo XIX, señalando a los artistas que, a entender del autor, habían marcado hitos en el empleo de la técnica eran Durero y Rembrandt, justamente los protagonistas de los dos eventos expositivos presentados hasta entonces.

A continuación, otro texto que en el catálogo también se presentaba en clave didáctica, explicaba las particularidades de cuatro técnicas de grabado: el aguafuerte, la punta seca, la litografía y la xilografía.

Finalmente, el último escrito introductorio, denominado «Albrecht Dürer (Durero) 1471-1528», comenzaba cotejando la contemporaneidad de la Segunda Guerra Mundial con una época de análoga crisis europea en vida del artista alemán. Más adelante el texto se planteaba interrogantes respecto a cómo la historia del arte podía presentar el devenir de su obra:

Se ha pretendido reconocer tres etapas en la obra de Dürer: la juventud bajo la influencia del Gótico alemán, la edad adulta bajo la influencia del arte renacentista italiano, y la madurez influida por la reposada y luminosa gloria de los maestros holandeses. [...] Dürer vivía en un mundo de transición, y en ese mundo hubo de afirmarse. Sólo pudo hacerlo evolucionando él mismo –y eso en el espacio de su corta existencia, en treinta y dos años de labor (1940b, s. p.).

Estas líneas resultan clave para comprender la perspectiva historiográfica del texto, que plantea el devenir de la producción de Durero como una evolución. Esta concepción lineal de la historia del arte es así entendida como un recorrido progresivo. Olga Hasan ha interpretado que estos relatos articulados mediante apogeos y decadencias se sustentan en criterios miméticos del arte, y que apelan a lo que define como «el mito del progreso», configurado entre los siglos XV y XVI, y con un auge en el XIX. Así, el arte era asociado simbólicamente con la idea del progreso de las sociedades a lo largo de la historia (Hasan, 2010, pp. 15-50).

Respecto a la forma de referenciar las obras, el catálogo seguía los estándares museales de la época, al recurrir a criterios clasificatorios establecidos internacionalmente entonces por *Le peintre graveur* de Bartsch,<sup>5</sup> y por Campbell Dodgson.<sup>6</sup> En cuanto a las entradas del catálogo, en todos los casos se hacía referencia a la iconografía, a aspectos formales, y eventualmente se volcaron consideraciones valorativas. Estos criterios se mantuvieron en los siguientes catálogos editados.

---

5 Johann Adam Bernhard von Bartsch (1757-1821) fue un escritor, impresor y grabador austríaco. *Le peintre graveur* es su obra más conocida. A través de diferentes volúmenes recorre la obra de grabadores de los siglos XV al XIX. La enumeración que estableció para las estampas continúa siendo de referencia.

6 Campbell Dodgson (1867-1948) fue coleccionista e historiador del arte inglés, especializado en el dibujo alemán y flamenco. Ocupó el cargo de curador del Departamento de Grabado y Dibujo en el Museo Británico. La catalogación que realizó de xilografías alemanas y flamencas se convertiría en libros de referencia a nivel mundial.

## AMPLIACIÓN DEL CORPUS DE ANTIGUOS MAESTROS EN EL PROGRAMA EXPOSITIVO DE LA GALERÍA MÜLLER

La exposición «El grabado en madera. Los maestros alemanes del siglo XVI», tuvo lugar en la galería en junio de 1942. En las salas III-IV-V-VI del Gabinete de Estampas se expusieron cincuenta y tres obras de Albercht Altdorfer (1480-1538), Hans Sebald Beham (1500-1550), Hans Burgkmair (1473-1531), Lucas Cranach (1472-1553), Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien (1484-1545), Wolf Huber (1485-1553), Hans Schäufelein (1480-1540), Hans Weiditz (1495-1537).

El texto introductorio «Los maestros del grabado en madera» señalaba que Durero y sus contemporáneos habían sido considerados por la historia del arte como la expresión paradigmática del arte alemán. También se indicaba que la técnica privilegiada por los artistas alemanes de la época había sido la xilografía, consecuencia directa de la invención de la imprenta y de la Reforma protestante, exaltando dicho movimiento religioso como genuinamente alemán. En este sentido, si bien el texto vinculaba elementos contextuales como los procedimientos técnicos y la religión con la producción artística, no se apartaba de la perspectiva individualista ya manifestada en los anteriores catálogos, y se volvía a poner el foco en el pináculo que representaba la figura de Durero en su época: «Dürer y su tiempo han sido lo más pura y enraizadamente alemán que se haya producido» (1942a, s. p.).

Desde mediados del siglo XIX, la profesionalización de la historia del arte propició el desarrollo de una perspectiva sustentada en la hipótesis de la obra de arte como reflejo o representación de la época y circunstancias de su origen (Preziosi, 2009, pp.7-10). En el caso de la narrativa de la galería, advertimos un solapamiento de esta concepción contextual con un criterio basado en la exaltación de las individualidades artísticas que, en el caso de Durero, era considerado el mejor representante de «su tiempo». En este sentido, como ha observado Hasan, la historia del arte, desde sus orígenes renacentistas, estableció narrativas organizadas en épocas-regiones —entendidas con un cierto grado de homogeneidad—, seleccionó a ciertos artistas y omitió a otros. La justificación de estas elecciones se basó habitualmente en la idea del talento de los artistas o en el hecho de ser considerados los mejores representantes de la época (2010, pp. 51-52).

A continuación de la exposición de xilografías alemanas del siglo XVI, la galería presentaba el mismo año «El aguafuerte. Los maestros holandeses del siglo XVII». En la contratapa del catálogo se reafirmaba la relación de continuidad de los sucesivos eventos: «El Gabinete de Estampas de la Galería continúa con esta nueva exposición su programa, de hacer conocer las obras de los Grandes Grabadores Europeos de todas las épocas» (1942b, s. p.). El catálogo ofrecía también breves textos explicativos relativos a las técnicas del aguafuerte y de la punta seca. Asimismo, incluía una sintética historia de las técnicas que exaltaba nuevamente a Rembrandt, al considerarlo «el aguafuertista más grande de todos los tiempos» (1942b, s. p.).

Las exposiciones dedicadas a diversos grabadores de la tradición europea organizadas por Müller se sucedieron por más de una década. El mismo año de 1942 se presentó «Grabados ingleses siglo XVIII», siguiendo luego «El grabado francés del siglo XVII» y «Canaletto y los Tiépolo a través de sus grabados» en 1943, «Maestros Antiguos de los siglos XVI, XVII y XVIII» y «Exposición del Grabado Universal» en 1944, «Mezzotints ingleses: siglo XVIII» y «El grabado francés: su evolución en los siglos XVII, XVIII, XIX» en 1946 y «Exposición de Maestros Antiguos siglos XV-XIX» en 1947.

Respecto a las exposiciones individuales, se sucedieron en estos años las relativas a Durero y a Rembrandt: «Los cien más famosos grabados originales de Albrecht Dürer» y «Segunda Exposición de Aguafuertes de Rembrandt» en 1943, «Cien Aguafuertes Originales de Rembrandt (1606-1669)» en 1944, «La obra grabada de Rembrandt a través de sus 50 mejores aguafuertes» en 1946, «Los 50 más famosos grabados originales de Albrecht Dürer,

1471-1528» en 1949, y «La obra grabada de Rembrandt a través de 32 de sus mejores aguafuertes» en 1952.

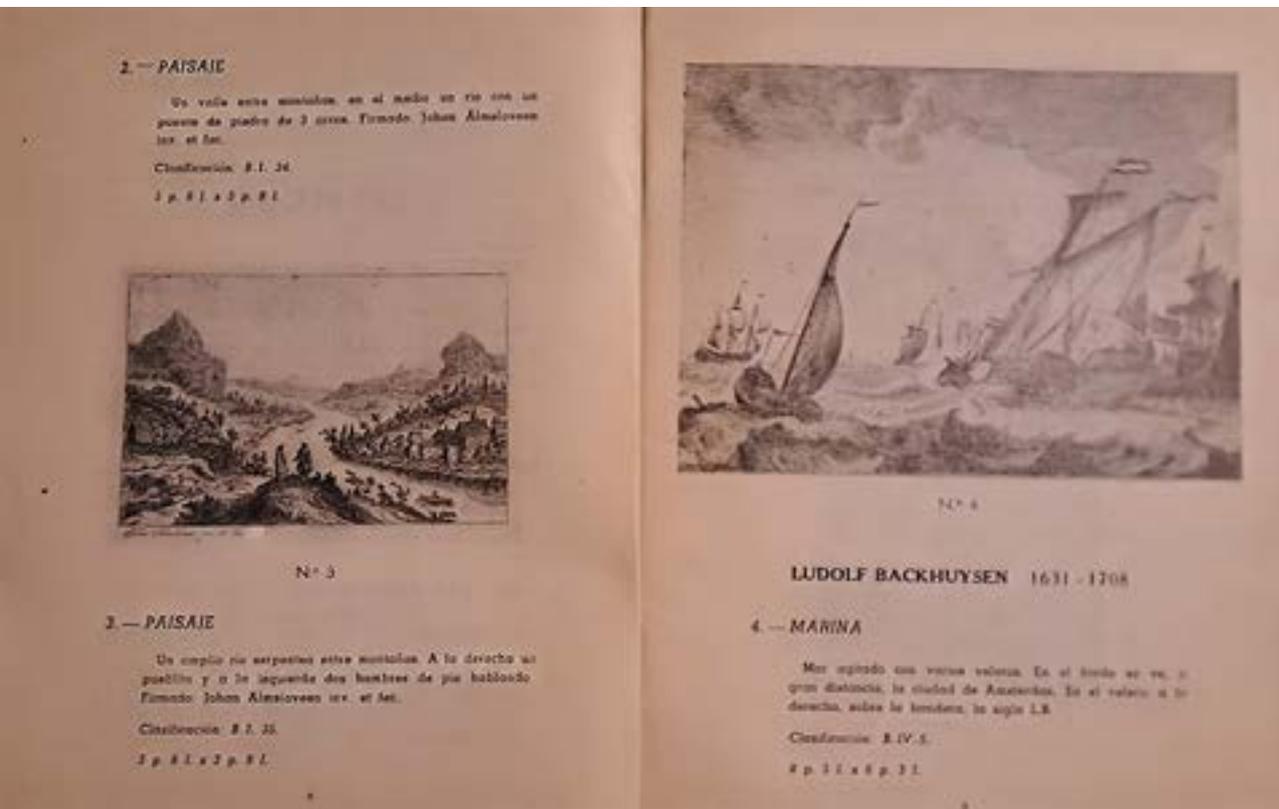


Figura 3. Portada del catálogo de la exposición «El aguafuerte. Los maestros holandeses del siglo XVII». *El aguafuerte. Los maestros holandeses del siglo XVII*. (1942b) [Catálogo]. Galería Müller

Asimismo, resulta significativa la intención de expandir el programa expositivo a otras ciudades del país. En 1941 Müller inauguró en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario la «Exposición de Grabados de los maestros Durero, Rembrandt, MacNeil-Whistler y Zor». Tres años después, bajo el enciclopédico título de «Exposición del Grabado Universal», presentó doscientos cuarenta y cinco grabados en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, en Santa Fe.

### CONCLUSIONES

La sucesión de exposiciones de grabados europeos de los siglos XV al XX organizadas por la Galería Müller a lo largo de la década de 1940 e inicios de la siguiente se podría enmarcar en el auge de eventos temporarios dedicados a la exhibición de arte europeo de antiguos maestros en Buenos Aires. Sin embargo, por su carácter programático y didáctico, esta iniciativa resultó excepcional, no sólo entre las instituciones privadas con fines comerciales, sino también entre las públicas.

Respecto al discurso pergeñado por la galería mediante la selección de obras y los textos en los catálogos, uno de los contenidos significativos fue el énfasis en los grandes nombres del relato canónico de la historia del arte occidental. Rembrandt y Durero fueron en estos años los únicos artistas que merecieron en la galería exposiciones individuales y elogiosos comentarios en los catálogos. Este culto al artista que dio forma a la historia del arte canónica desde el Renacimiento se manifestó también hacia esos años en un proyecto de la editorial argentina Poseidón, titulado Biblioteca Argentina de Arte. Contemporáneamente a la existencia del Gabinete de Estampas de Müller, Poseidón editó una serie de estudios

monográficos sobre artistas antiguos y modernos. Entre los dedicados a autores anteriores al siglo XIX figuran: *Bruegel el Viejo* de Ana M. Berry y *Tintoretto* de Julio E. Payró, en 1942; *Don Diego Velázquez* de Gómez de la Serna en 1943; *Grünewald* de Juan Zocchi, *Giorgione*, *el pintor misterio* de Margarita de Sarafatti y *Pedro Pablo Rubens* de Antonio R. Romera en 1944; y *Rembrandt*, también de Romera y *Murillo*, de Lorenzo Varela en 1946. Proyectos expositivos y editoriales hacia las décadas centrales del siglo configuran así un entramado de sentidos en el medio local que daba cuenta de la vigencia de una historia del arte entendida en función del accionar de grandes personalidades.

Otro aspecto relacionado con el relato de la historia del arte vigente en el siglo XX que advertimos en el proyecto de Müller es la concepción eurocéntrica, que pregona en el escenario de la producción artística argentina la necesidad del modelo europeo. Estudios de las últimas décadas han abordado los modos en que esta tradición canónica eurocéntrica fue construida en base a selecciones y exclusiones, y han analizado los modos en que se institucionalizó en las academias, los museos y otros espacios expositivos desde el siglo XVIII (Edwards, 1999). En este sentido, Carmen Gracia ha definido al canon en la historia del arte como un «patrón de valores y preconcepciones subyacentes» en las narrativas sobre el arte, que dependen de tradiciones intelectuales y marcos ideológicos determinados. Según la autora, las normas sobre el gusto que manifestó inicialmente el canon occidental se basaron en las nociones europeas de la tradición clásica (Gracia, 2005, pp. 256-257).

Finalmente, resulta significativo el énfasis puesto por Müller en el señalamiento de la originalidad de los grabados antiguos. En este sentido, las nuevas inquietudes respecto a la autenticidad de las piezas y la necesidad de avalar las adquisiciones se podrían comprender en relación con las nuevas miradas sobre las obras de antiguos maestros en un escenario artístico europeo que desde las últimas décadas del siglo XIX daba cuenta del avanzado proceso de profesionalización de la historia del arte (Preziosi, 2009, p. 7).<sup>7</sup>

## REFERENCIAS

- Chartier, R. (1990). La historia cultural redefinida: práctica, representaciones, apropiaciones. *Punto de vista*. (39), 43-48.
- Dibujos y grabados. (16 de mayo de 1920). *La Nación*.
- Dolinko, S. (2016). Lecturas sobre el grabado en la Argentina a mediados del siglo XX. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* (60), 31-48.
- Edwards, S. (1999). *Art and its Histories* [El arte y sus historias]. Yale University Press.
- El aguafuerte. Los maestros holandeses del siglo XVII*. (1942b) [Catálogo]. Galería Müller.
- El grabado en madera. Los maestros alemanes del siglo XVI*. (1942a) [Catálogo]. Galería Müller.
- Gracia, C. (2005). El mito de la historia del arte. *Ars longa: cuadernos de arte*. (14-15), 255-264.
- Hasan, O. (2010). El mito del progreso artístico. Estudio crítico de un concepto fundador del discurso sobre el arte en desde el Renacimiento. Akal.
- Haskell, F. (2002). *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Crítica.
- Müller, F. (1940a). Pro Domo. En *Exposición de aguafuertes de Rembrandt*. [Catálogo] Galería Müller.
- Müller, F. (1940b). El grabado original. En *Exposición de grabados de Dürer*. [Catálogo] Galería Müller.

---

<sup>7</sup> Donald Preziosi señala que desde la década de 1840 la historia del arte se incorporó en los planes de estudio de las universidades alemanas y que hacia finales del siglo ya estaban consolidados los estudios académicos en Europa y Estados Unidos. Esta institucionalización de los estudios artísticos asimiló métodos de disciplinas como la filosofía, la filología, la arqueología, etcétera. (2009, pp. 7-10).

- Preziosi, D. (2009). *The Art of Art History: A Critical Anthology* [El arte de la historia del arte: una antología crítica]. Oxford University Press.
- Rodríguez Viñuales, R. (1999). Salones y marchantes de arte en la Argentina. *Archivo Español de Arte*, 72 (286), 159-170.
- Salón Müller. (16 de julio de 1915). *La Nación*.
- Verhoogt, R. (2007). *Art in Reproduction. Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Joseph Israels and Ary Scheffer* [Arte en reproducción. Grabados del siglo XIX según Lawrence Alma-Tadema, Joseph Israels y Ary Scheffer]. Amsterdam University Press.