

Contribución documental al Tema Central[1]
Curaduría Experiencias de investigación y modos de
mirar el patrimonio artístico nacional: el caso de
la exposición *Imaginar la colonia*. Buenos Aires,
1810-1960

Scocchera, Vanina

Vanina Scocchera

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y
Técnicas de Argentina Universidad Nacional de Tres
de Febrero, Argentina

Claves. Revista de Historia

Universidad de la República, Uruguay
ISSN-e: 2393-6584
Periodicidad: Semestral
vol. 8, núm. 14, 2022
revistaclaves@fhuce.edu.uy

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/241/2413261012/>

Imaginar la colonia. Buenos Aires, 1810-1960 es una exposición que puede visitarse entre el 16 de diciembre de 2021 y el 5 de junio de 2022 en el Museo Histórico Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo. Ella propone recuperar los sentidos construidos en torno del pasado colonial durante los festejos del 150.º aniversario de la Revolución de Mayo, más específicamente, aquellos que fueron creados en la *Exposición histórica* alusiva inaugurada el 22 de mayo de 1960 en el edificio donde antiguamente funcionaba el Cabildo de Buenos Aires y, desde 1939, el Museo Histórico Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo.[2]



Fig. 1. Vista de sala *Imaginar la colonia. Buenos Aires 1810-1960*, Museo Histórico Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo, 12/2021 - 06/2022. @mariana.poggio

Aquella exposición se enmarcó en los programas de festejos, actos y exhibiciones que, en la Semana de Mayo, el gobierno del presidente Arturo Frondizi (1958-1962) desarrolló para poner de relieve los avances de un país que se mostraba en pleno crecimiento y que buscaba acallar el descontento social producto de la crisis política e institucional que caracterizó al período. Recordemos que desde 1955 —cuando la autodenominada «Revolución Libertadora» derrocó el gobierno constitucional del presidente Juan Domingo Perón— el Partido Justicialista se encontraba proscrito; también que, debido a la situación de inestabilidad política y social, el por entonces presidente electo Arturo Frondizi declaró, poco tiempo después de haber iniciado su mandato, el estado de sitio y el consiguiente Plan Conintes —que suprimió parte de las garantías constitucionales—; y que las huelgas, represión de trabajadores y derrota del oficialismo en las elecciones legislativas de marzo de 1960 eran algunos de los acontecimientos del pasado inmediato que el gobierno intentaba silenciar (Paredes 2010; Spinelli 2010). En este contexto, y de cara a los festejos patrios que se avecinaban, la exaltación de consignas como identidad nacional, libertad emancipadora latinoamericana, industrialización y bienestar económico fueron algunas de las premisas que actualizaban los ideales revolucionarios de 1810 en clave de una modernidad desarrollista.

En el marco de estos discursos e imaginarios modelados por algunos sectores de las elites políticas y culturales de la época, la sociedad colonial se presentaba como la encarnación de una tradición a la que, desde la segunda mitad del siglo XIX, la nación le había dado la espalda y que, por entonces, se proponía visitar y recuperar para identificar sus rasgos heroicos toda vez que desviara la mirada de los acontecimientos políticos recientes. Ciento cincuenta años después de aclamada la Revolución, aquellas imágenes y objetos que en período colonial habían sido instrumentos eficaces para afianzar una identidad religiosa y exhibir la condición social de sus poseedores, fueron resignificados como testigos supervivientes de un tiempo pretérito que, sucesivamente, fue reinterpretado.

Las derivas que me llevaron a realizar una curaduría sobre este tema son tan erráticas como concordantes con los mundos insospechados a los que nos puede llevar pensar con imágenes, cuya autoría, atribución y procedencia han sido borradas con el paso del tiempo. La intención de reponer, en las próximas

páginas, parte de esta experiencia de investigación y curaduría tiene por objeto compartir algunas de las preguntas y resultados a los que la vinculación entre instituciones académicas y de gestión cultural puede arribar como parte de un trabajo de exploración conjunta. Para ello, y a riesgo de sonar autorreferencial, comentaré, brevemente, las trayectorias que precedieron a los núcleos temáticos de esta exposición y que se caracterizaron por una investigación interdisciplinaria entre la historia del arte, la museología y la conservación.

2. Antecedentes

Desde el inicio de mi investigación doctoral, financiada con una beca del Conicet y radicada en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura[3] de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, mi trabajo se centró en indagar las prácticas culturales y religiosas en las que, cotidianamente, imágenes y objetos de culto y devoción estuvieron inmersas (Scocchera 2019). Consecuencia de su formato reducido, de su uso piadoso y de su condición material, estos objetos fueron requeridos entre los siglos XVII y XIX por diversos actores sociales rioplatenses entre los que se contaban personajes de primera distinción — como cabildantes, gobernadores, funcionarios reales y obispos — así como también monjas, religiosos y laicos que completaban la feligresía urbana y rural. Valorados como signos de distinción, obsequiados y utilizados en espacios asociados al culto y la exhibición de la religiosidad, estos objetos fueron eficaces, además, para sellar vínculos sociales en relaciones de intercambio y reciprocidad.

A pesar de su asiduo uso durante el período colonial y buena parte del siglo XIX, las investigaciones que reponen las trayectorias, prácticas y usos en los que estos objetos participaron, resultan aún escasas e incipientes. Este hecho evidencia un claro desequilibrio entre la numerosa cantidad de piezas de estas características que conforman los acervos nacionales — como museos, iglesias y monasterios — y su información disponible. En parte, esta ausencia u obliteración sobre su conocimiento involucra a la propia historia del arte y a la museografía, en la medida en que las referencias sobre estos objetos habitualmente repararon en sus caracterizaciones estilísticas, o bien, en su incorporación a relatos museográficos que buscaban ilustrar la vida cotidiana y no avanzaban en respuestas respecto de sus procesos de creación, sus características estéticas y materiales, así como sus diversas instancias de consumo y recepción.

Esta vacancia fue, justamente, la razón que me motivó a iniciar un Proyecto de Investigación Aplicada, Desarrollo y Transferencia (PIADT) financiado por la Universidad Nacional de Tres de Febrero con el objeto de reponer los antiguos sentidos culturales, religiosos y estéticos de imágenes y objetos de culto con la meta última de contribuir a su revalorización patrimonial.[4] A diferencia de otros proyectos de investigación — cuyos resultados son compartidos por la comunidad académica — esta línea de proyectos tiene por objeto consolidar vínculos académicos e institucionales entre docentes e investigadores con sectores asociados (ya sea una institución pública o privada) para promover la difusión del conocimiento, la optimización de recursos y la implementación de técnicas cuyo alcance, de otro modo, sería restringido.

En nuestro caso, la necesidad planteada por museos nacionales y provinciales sobre la actualización de la catalogación y la toma de decisiones para garantizar

la conservación preventiva de objetos de culto y devoción que resultaban peculiares — tanto por su formato como por sus interacciones materiales — nos llevó a iniciar un proyecto de investigación aplicada, desarrollo y transferencia interdisciplinario integrado por conservadoras, historiadoras del arte y museólogas para contribuir con su conocimiento específico.[5] El PIADT titulado *Análisis visual y material de objetos de culto y devoción para la puesta en valor del patrimonio artístico nacional de los acervos de museos de Córdoba y Buenos Aires* fue desarrollado entre 2019 y 2021 y llevó a cabo un análisis de casi un centenar de obras conformado por las colecciones de tres museos cuyos resultados fueron compartidos con dichas instituciones para contribuir a su revalorización patrimonial. Uno de los museos involucrados en el proyecto fue el Museo Histórico Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo, con el cual comenzó un fructífero trabajo colaborativo.[6]

3. La colección y sus indicios

Una vez finalizado el PIADT-Untref, los intercambios con el equipo del Museo Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo continuaron de manera intermitente en la forma de colaboraciones y asesorías respecto del conocimiento de otras piezas de período tardocolonial que, por sus características, no habían formado parte del *corpus* de obras incluidas en nuestro proyecto. Tiempo después, fui convocada por la Dirección Nacional de Museos dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación para proponer una curaduría que pudiera dar cuenta de los orígenes de la conformación de su colección permanente de arte colonial y reponer algunos de los sentidos asociados a su incorporación como parte del patrimonio artístico colonial.[7]

Para ello, retomé parte de las investigaciones realizadas con mis colegas de la Untref e identifiqué que los registros de ingreso de estas piezas insistían recurrentemente en un período temporal definido. Al parecer, entre 1960 y 1966 el Museo del Cabildo había incorporado a su acervo patrimonial al menos el 80 % de las piezas de arte colonial datadas entre fines del siglo XVII y comienzos del siglo XIX. Este dato, que *a priori* podría explicarse tan solo por su coincidencia con la fecha de creación administrativa —por ley— del Museo, cobraba mayor relevancia al reconocer que la mayoría de estos ingresos correspondían a dos naturalezas: por un lado, adquisiciones realizadas por la Comisión Nacional de los Festejos del Sesquicentenario —muchas de las cuales habían sido compradas a prestigiosos anticuarios de la Ciudad de Buenos Aires, entre los que destacaba especialmente la Casa Pardo, Jónico Antigüedades, etc. —; por otro lado, donaciones de particulares cuyos apellidos distinguidos parecerían señalar que estas piezas habían permanecido en el círculo familiar durante varias generaciones.[8] A estas condiciones de procedencia se sumaban algunos pocos préstamos de obras de importantes coleccionistas particulares e instituciones culturales, como el Museo Municipal Brigadier General Cornelio de Saavedra, el Museo Municipal de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, el Museo Histórico y Colonial de la Provincia de Buenos Aires, con sede en Luján y el Museo Histórico Nacional.

A partir de aquí una primera pregunta orientó mi camino. ¿De qué modo las intenciones de esta Comisión del Sesquicentenario habrían coincidido con

las de quienes decidían donar piezas de arte colonial al nuevo Museo Histórico Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo?; ¿qué representaban, 150 años después de proclamada la Revolución, estos objetos para estas personas?

Antes de avanzar en posibles respuestas es preciso señalar que dicha colección de arte colonial se compone mayoritariamente de pinturas sobre lienzo de temática religiosa y monárquica del siglo XVIII y XIX, tallas de esculturas, columnas y mobiliario procedentes de las misiones franciscanas y jesuítico-guaraní, esculturas de pequeño y mediano formato de diversa procedencia, retablos portátiles altoperuanos datados entre fines del siglo XVIII y mediados del siglo XIX, láminas de metal pintadas al óleo de principios del siglo XIX, así como también cerámica española, textiles y platería litúrgica americana. Dichas incorporaciones al museo fueron, por supuesto, complementadas con numismática, documentos, armas y mobiliario datado entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX.

A primera vista, pareciera que la selección de estas piezas habría tenido por objeto componer en el museo una imagen idealizada de la vida cotidiana en la sociedad colonial, tal como era frecuente en otros museos históricos de la Argentina organizados en la primera mitad del siglo XX, que explicaban el pasado virreinal en clave de mestizaje entre lo indígena y lo hispánico (Montini 2009). Para ello, no podían faltar objetos de diversa procedencia — las misiones jesuítico-guaraníes, el Alto-Perú, Potosí, la antigua metrópolis y las manufacturas de porcelana inglesas y francesas — que, esquemáticamente, caracterizaban los diversos centros de producción conectados con el Río de la Plata entre fines del siglo XVIII y el siglo XIX, y que, ya sea mediante el comercio legítimo como el contrabando, abastecieron las casas de las principales familias criollas de la sociedad colonial porteña.

Sin embargo, una mirada más detenida sobre algunos de estos objetos me indujo a considerar su valoración no solo en función de su procedencia, sino de una carga de sentido acorde a su carácter testimonial, es decir, de su importancia como reliquias cívicas de un pasado que era necesario conmemorar y exaltar. Señalemos, por ejemplo, que dentro del fondo de la Exposición de 1960 identifiqué un ladrillo con la imagen pintada del antiguo convento de La Merced, donado por el reconocido historiador y mercedario José Brunet con el argumento de que procedía del convento «que vio partir la tarde del 25 de mayo de 1810 a los primeros frailes que fueron a apoyar la revolución». Que identifiqué un sillón preservado por haber pertenecido a la familia de Martín de Álzaga (1755-1812), un comerciante y político de destacada actuación en el Virreinato del Río de la Plata, recordado sobre todo como «héroe de la Reconquista» durante las Invasiones inglesas de 1806 y 1807. Así como también, una mesa que ingresó y fue conservada por «haber sido utilizada en los festejos que se celebraron en honor a Manuel Belgrano en la ciudad de Salta».

Estas no son las únicas construcciones de reliquias históricas con las que nos topamos al comenzar el trabajo de curaduría de la exposición. Sin ir más lejos, el lugar donde se instala la exposición *Imaginar la colonia* es una sala del edificio capitular construida especialmente en el marco de la conmemoración del Sesquicentenario. Para 1960 el edificio del Cabildo se exhibía como la mayor reliquia histórica que la ciudad conservaba de su gloriosa gesta patriótica, a pesar de que su arquitectura había sido profundamente transformada en el siglo

XIX, reconstruida en 1940 por el reconocido arquitecto Mario Buschiazzo (cfr. Schavelzon 2008; García 2020) y modificada y ampliada veinte años después para su adecuación como sede del nuevo museo. Así, entonces, en 1960 el emblemático Cabildo fue el telón de fondo de discursos oficiales, desfiles militares y tradicionales, recepción de comitivas extranjeras y múltiples festejos que se prolongaron por toda la Semana de Mayo y que habían sido preludiadas desde comienzos de año en la prensa periódica con gran entusiasmo.



Fig. 2. Discurso del presidente Arturo Frondizi en los festejos del 150.º aniversario de la Revolución de Mayo, 22 de mayo de 1960, fotografía, Acervo Gráfico, Audiovisual y Sonoro, AGN, inv. 270966.

4. Los festejos de mayo de 1960

Uno de los primeros desafíos que me demandó la investigación de esta curaduría fue reunir los materiales documentales dispersos en diferentes archivos, bibliotecas, hemerotecas y repositorios para situar la *Exposición histórica* desarrollada en el Museo del Cabildo en el marco más amplio de los Festejos del Sesquicentenario. En efecto, los documentos relevados dieron cuenta que los programas culturales excedieron por mucho a la exposición desarrollada en este museo, así como también a las celebraciones en la Plaza de Mayo. Más aún, la Comisión Nacional del Sesquicentenario pretendió que sus actividades tuviesen un alcance nacional — con exposiciones en los principales museos históricos de Rosario, Córdoba y Salta, así como muestras itinerantes, disertaciones históricas y literarias— y que sus programas perduraran en la memoria mediante la publicación de series documentales, biografías de personajes ilustres y guías bibliográficas editadas entre 1958 y 1961.[9] Dichos festejos —organizados desde marzo del año anterior— incluyeron una numerosa cantidad de eventos sociales y culturales: disertaciones de exponentes culturales en universidades, academias y renombradas instituciones, concursos de prosa y poesía, ensayos históricos y literarios, exposiciones históricas, fastuosas recepciones de comitivas extranjeras, desfiles de escolares y hasta las cuestionadas marchas militares y exhibiciones navales y aéreas tuvieron lugar en un incansable programa cultural.

A partir de entonces, una serie de preguntas desbordaron inevitablemente mi camino de investigación: ¿qué imaginario respecto del pasado colonial y

del proceso emancipatorio nacional iniciado en 1810 pretendía promover la Comisión Nacional del Sesquicentenario?; ¿quiénes eran sus integrantes y de qué modo llevaron a cabo sus programas en un contexto social tan complejo?; ¿qué lugar ocupaban, dentro de estos programas y discursos, las obras de arte colonial adquiridas para ser exhibidas en el Museo del Cabildo?

En parte, y consecuencia de la dispersión documental existente, algunas de estas preguntas siguen sin encontrar respuesta.[10] Sin embargo, muchos de estos programas culturales —que ponían en diálogo imágenes, documentos y numismática de los siglos XVIII y XIX para tender una continuidad entre el pasado colonial y el proyecto desarrollista del presidente Frondizi— pudieron ser reconstruidos a través de la prensa periódica, panfletos, discursos y filmaciones de la Plaza de Mayo, catálogos de exposiciones y soportes audiovisuales en los que, previo y durante los festejos mayos de 1960, la propaganda insistía en augurar un futuro promisorio para la Nación Argentina que, orgullosa, se erigía sobre sus antiguos pilares de tradición virreinal. Dichos programas culturales tenían, a su vez, un espacio de consolidación en las construcciones discursivas que, a través de diversas museografías, Blasco (2022) identifica como una constante en exposiciones, creaciones de museos y dotaciones patrimoniales llevadas a cabo por algunos miembros de la Comisión de Festejos.

Un complemento interesante a esta mirada patriótica y nacionalista del pasado histórico que se estaba llevando a cabo al interior de los museos fue la exposición universal *Argentina en el tiempo y en el mundo*, inaugurada durante el mes de noviembre y que tuvo por objeto componer la imagen que la política desarrollista de Frondizi auguraba para la nación. Esta exposición se destacó por ser uno de los acontecimientos más atractivo de los festejos, cuyos pabellones —dispuestos en las inmediaciones de la Facultad de Derecho y el Museo Nacional de Bellas Artes— buscaron emular el éxito de las exposiciones universales de *fin de siècle*. El proyecto, la planificación y el diseño de la feria estuvo a cargo del arquitecto vanguardista César Janello.

Indicadores de su sesgo moderno e industrial fueron los pabellones y los dos monumentos construidos como íconos de la exposición: grandes columnas de hierro que se erigieron sobre la actual Plaza de las Naciones Unidas y el puente de Avenida Figueroa Alcorta, reconstruido a mediados de 1970. La novedosa arquitectura efímera de estos pabellones —realizada en vidrio, aluminio y acero desmontables— contrastaba con los edificios tradicionales de Buenos Aires y signaba un futuro promisorio de cara a los avances tecnológicos que se presentaban como un porvenir certero en una fecha tan significativa para la historia nacional. En este predio se ubicaban los stands de industrias, metalúrgicas y automotrices más pujantes de la economía, entre las que destacaban Industrias Kaiser (IKA), Fiat, Siam o Shell como principales fuentes laborales de la creciente clase media argentina. Mientras Estados Unidos demostraba las ventajas de la aplicación industrial de la energía atómica y el desembarco de las primeras computadoras de IBM, otros países daban cuenta de sus dominios metalúrgicos en un largo camino hacia la industrialización que Argentina prontamente debía emular.

El Departamento de Cine, Audio y Video del Archivo General de la Nación conserva un fondo con numerosas fotos de los festejos, entre las cuales se destacan aquellas imágenes que evidencian los avances constructivos del predio ferial y

la instalación de los diversos stands que se caracterizaron por sus sorprendentes formas geométricas y estructuras de hierro, los cuales, entre octubre de 1960 y marzo de 1961, recibieron la visita del público. Complementariamente, en el fondo documental del AGN se encuentra valiosa información sobre los gastos y la organización interna de las comisiones de los festejos, del diseño del predio ferial y de los países participantes a partir de la cual podemos, en parte, reponer los gastos que los festejos significaron.[11] Mientras tanto, por su parte, la prensa periódica, insistía en señalar las ventajas económicas que el desarrollo industrial presentado en la feria, podía significar para nuestro país.

En la medida en la que todos estos acontecimientos formaban parte del entramado modernista y contrapuesto al pasado heroico que la *Exposición histórica* pretendía evocar, la somera inclusión de fotografías y documentos de *Argentina en el tiempo y en el mundo* en la curaduría de Imaginar la colonia tuvo por objeto visibilizar —al menos parcialmente— algunas de las tensiones que, por entonces, eran experimentadas durante los festejos. Para ello, y con la intención de dar cuenta de esta contraposición entre pasado y modernidad, Valeria Keller, quien estuvo a cargo del diseño de esta exhibición, me propuso desarrollar un hexágono colgante que sirviese como soporte visual de estas fotografías a la vez que, por su ubicación espacial y su formato, generase un contraste que irrumpiera en el recorrido de la sala de un modo semejante al que esta arquitectura efímera lo hiciese con el paisaje de Buenos Aires.



Fig. 3. Vista de sala *Imaginar la colonia. Buenos Aires, 1810-1960*, Museo Histórico Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo. @mariana.poggio

De este modo, el hexágono estuvo organizado en tres anillos: en su registro superior exhibimos fotografías de los festejos en el espacio público, entre los que destacaron los desfiles por la avenida del Libertador y los festejos en Plaza de Mayo; el registro medio presentó vistas exteriores e interiores de los pabellones industriales y los mencionados monumentos de la feria; mientras que el registro inferior reprodujo imágenes de algunas de las obras que se exhibieron en el Pabellón de la Cultura Popular, en cuyo interior se exhibieron piezas prehispánicas procedentes de museos provinciales junto con imágenes y objetos tardocoloniales. Estos objetos —en una clara reminiscencia del nacionalismo indigenista y el fervor neocolonial de las primeras décadas del siglo XX— evocaban

los orígenes y las raíces identitarias de nuestro país rescatando las técnicas autóctonas de la cerámica prehispánica y coloniales de la imaginería y el trabajo artesanal bajo el común denominador de «arte popular».[12]

Así, y en una clara reproducción de la distinción entre artes mayores y artes aplicadas o menores, todas aquellas imágenes cuya factura evidenciaba la procedencia de talleres artesanales o una lógica combinatoria de materiales incorporados en un entorno doméstico — como los vestidos de lino, algodón o seda, pelucas de pelo natural, repintes, ramilletes de latón, papel o tela, etc. — fueron rápidamente alcanzados por la categoría «popular» e incorporados a este pabellón donde esculturas, mobiliario y retablos portátiles tardo-coloniales y del siglo XIX convivían con cerámicas de las culturas prehispánicas del Noroeste Argentino cuyas características contrastaban con los de la «ilustrada» cultura de Buenos Aires y la pujante industria nacional. De este modo, la contraposición entre pasado y modernidad condensada en la exposición *Argentina en el tiempo y en el mundo* interpelaba a hombres y mujeres a reconocer las raíces de su pasado para avanzar hacia un futuro exitoso de la mano de un modelo político desarrollista que reinterpretaba las proclamas de liberación e independencia de la gesta patriótica en clave de una internacionalización económica.

5. La Exposición histórica de la Revolución de Mayo

A partir de la información relevada en la prensa periódica; las fotografías que evidenciaban las remodelaciones y las filmaciones que mostraban al edificio del Cabildo como telón de fondo de los festejos; los documentos internos de la Comisión de Festejos conservados en el Archivo General de la Nación; el catálogo de la *Exposición histórica* y las fotografías de su inauguración me propuse, en esta curaduría, componer un recorrido que pudiera dar cuenta de las distintas aristas por las cuales esta muestra tuvo un lugar protagónico en los festejos de mayo de 1960. Para ello, y en función de retomar mi pregunta inicial respecto de la coincidencia entre su inauguración y la incorporación al patrimonio del museo de un gran número de obras de período colonial, tomé la decisión de proponer un recorrido curatorial organizado a partir de las diversas formas de ingreso de estas obras a la colección del museo en tanto estos movimientos compartían las tramas culturales y tenían por protagonistas al mismo grupo de actores sociales que contribuyeron a la conformación de un discurso en los festejos que, como ya hemos mencionado, versaba sobre el lejano pasado colonial y los episodios de mayo como un momento fundante para la nación.

En lo que respecta al discurso museográfico de la *Exposición histórica*, el registro fotográfico y documental insiste, asimismo, en la construcción de aquellos relatos que, una y otra vez, exaltaban los momentos fundacionales de nuestro país: las salas del primer piso exhibían imponentes colecciones de numismática y documentos dispuestos en grandes vitrinas que atestiguaban los impulsos de los héroes de la patria durante el período revolucionario. Estas salas se complementaban con otras que, de manera pretendidamente ingenua, ofrecían reconstrucciones de espacios en los que se había desarrollado la vida política, cotidiana y religiosa de fines del período colonial: en la sala capitular del Cabildo se disponía el estrado bajo el escudo monárquico (que puede verse aun en la actualidad); en otra, se complacía la vista con una reconstrucción del salón

principal de un hogar criollo — que combinaban mobiliario español con vajilla francesa y platería potosina— y un rincón con imágenes devocionales que exhibían un Nacimiento como garante de la moral cristiana a la que adscribía la identidad colonial rioplatense y que, en *Imaginar la colonia* hemos reconstruido para poner sobre evidencia las tramas discursivas que una curaduría instala a través de sus discursos.

Todos estos objetos, por demás heterogéneos y datados entre fines del siglo XVIII y el largo siglo XIX, cumplían la función de componer una imagen del pasado virreinal que —mediante el testimonio de los documentos, las conmemoraciones de medallas, los rostros y retratos de hombres ilustres, las ricas colecciones de platería labrada y la emotividad de las imágenes piadosas— recordaba en clave propagandística los rasgos de civilidad, virtud y heroísmo que se conjugaban en un discurso patriótico. Esta memoria, modelada por la comisión a cargo de la exposición, contaba, entre otros, con la dirección general del reconocido historiador y coleccionista Jorge A. Mitre —quien, por entonces era, además, el presidente de la CNMyMyLH— y el comisariato del entonces director del Museo del Cabildo, Julio César Gancedo, Ricardo Connord y Julio Palacios que integraban, asimismo, la Comisión Nacional y gozaban de una larga trayectoria en la función pública.[13] A partir de entonces, mi objetivo consistió en reconstruir los modos en que la *Exposición histórica* se insertó en un entramado político y cultural complejo que parecía convocar de manera exclusiva a coleccionistas privados y familias de tradición patricia a ceder piezas cuyo denominador común era haber sido contemporáneos a la gesta patriótica.

A tal punto esto fue así que a lo largo de mi investigación pude reconstruir que, si bien las obras exhibidas en la *Exposición histórica* tuvieron tres orígenes diversos, todos ellos estaban directamente asociados al mismo círculo de figuras políticas y culturales de la élite. El primer tipo de ingreso de piezas fue su compra por la Comisión Nacional del Sesquicentenario a diversos anticuarios de la ciudad de Buenos Aires; el segundo fue el préstamo o la cesión temporal por familias patricias, instituciones o museos durante el tiempo que durase la exhibición para luego ser retiradas; y el tercer caso fue el de su donación por coleccionistas particulares al tiempo del inicio de la exposición.

Veamos entonces, algunos aspectos de esta primera forma de ingreso que involucró sucesivas adquisiciones a casas de anticuarios: como ya mencionamos, desde marzo de 1959 la Comisión Nacional del Sesquicentenario emprendió un activo programa para dotar a los museos de un repertorio patrimonial que diera cuenta del heroico pasado nacional. Para ello, la comisión contó con un presupuesto que le permitió adquirir aquellas piezas afines a las exposiciones que cada museo llevaría adelante. De este modo, el Museo Histórico Nacional recibió de la comisión una ingente cantidad de prensa periódica, impresos y grabados para su exposición sobre Periodismo, así como el Museo del Cabildo fue dotado de un número importante de documentos, numismática, obras y mobiliario de los siglos XVIII y XIX.

La gran mayoría de estas piezas fueron adquiridas en Casa Pardo, un reconocido anticuario que, desde comienzos de siglo XX, se había especializado en el mercado del arte colonial y, asimismo, contó con una librería en la cual se ofrecían documentos y libros antiguos de importante valor. En este sentido, resulta interesante señalar que los hermanos Pardo no solo contribuyeron con

la venta de piezas a la comisión, sino que también son incluidos entre las figuras destacadas que cedieron obra para la exposición y colaboraron como comisarios auxiliares, en tanto el lugar destacado que ocuparon estos agentes de mercado artístico progresivamente se fundió con la figura del *connoisseur*.

En segundo lugar, para completar su museografía, la comisión interpelló, mediante solicitudes publicadas en el diario, a coleccionistas particulares y familias de tradición patricia que prestaran aquellas obras que, consideraran, merecían ser exhibidas en la *Exposición histórica de la Revolución de Mayo*. La identidad de dichos coleccionistas ha sido reconstruida a partir de su mención en el catálogo de la exposición donde, en las primeras páginas, estos apellidos se listaban como garantes de la calidad de las piezas expuestas. Apellidos de larga tradición como Álzaga, Camet, Díaz, Estrada, Lafuente Machain, Lezica, Marcó del Pont y Zemborain, entre otros, se entoncaban con familias de la alta burguesía de la primera mitad del siglo XX, como De Ridder y Gowland, a los que se sumaban otras figuras de destacada actuación en el campo del arte y la cultura, como Bonifacio del Carril y Antonio Santamarina, el ya mencionado historiador Jorge A. Mitre y los hermanos Amalia y Román Pardo.

El aspecto de las piezas que fueron cedidas temporalmente para su exhibición durante la exposición solo puede ser reconstruido a través de las fotos que muestran las salas del Museo y entre las que destacan una gran cantidad de mobiliario colonial, platería labrada y pintura religiosa que conformaba las colecciones privadas de estas familias. Asimismo, en este grupo se incluyeron diversas obras que fueron prestadas por el Museo Histórico Colonial de Luján y por el Museo Histórico Nacional; muchas de las cuales aún permanecen en el Museo del Cabildo.

Cabe en este punto hacer una pequeña digresión y que nos preguntemos cuál es la tradición museográfica a la que esta exposición organizada por Jorge Mitre y comisariada por Julio Cesar Gancedo, Julio Cesar Palacios y Ricardo Connord adscribe. Este tipo de museografía pareciera guardar estrechas semejanzas con aquellas exposiciones que, con clara influencia de los escritos neocoloniales de las primeras décadas del siglo XX, romantizaban el pasado virreinal mediante la composición de una imagen idílica de la vida cotidiana; de un modo semejante al que aquí lo hicieran nuestros agentes culturales en clave patriótica con los episodios de 1810. Recordemos que, previo a la inauguración de la *Exposición histórica* del Museo del Cabildo en 1960, los principales museos en los que podían verse piezas de arte colonial eran el Museo Histórico y Colonial de la Provincia de Buenos Aires (1923) y el Museo Histórico Provincial de Rosario (1939). Al igual que como sucediera en torno de 1960 en el Museo del Cabildo, ambos museos habían conformado su patrimonio a partir de la donación de destacados coleccionistas como Martín Noel, Ángel Guido, Julio Marc, Enrique Udaondo y Juan Ambrosetti; muchos de los cuales, a su vez, guardaban una estrecha simpatía con las perspectivas neocoloniales y habían contribuido en la museografía de estas y otras instituciones culturales (Blasco 2011; Montini 2011).

Es justamente este aspecto el que nos introduce en la caracterización de nuestra tercera forma de ingreso de piezas al acervo del Museo del Cabildo: el de la donación de obras por coleccionistas privados. Mucho se ha escrito sobre el coleccionismo en la Argentina y sobre los modos en los que la posesión de obras implicaba el prestigio y reconocimiento social de estas figuras, cuya personalidad

era, entre otras, modelada por su carácter de conocedores, promotores culturales e intelectuales. Entre las piezas que en la actualidad integran el patrimonio del museo hemos podido identificar la procedencia de numerosas piezas de reconocidos coleccionistas y que fueron donadas en torno de 1960. Entre ellas, el relato sobre el ingreso de tres piezas resulta ilustrativo para dar cuenta de sus trayectorias:

Con el objeto de poner en valor su colección privada, en 1917 Juan Bautista Ambrosetti expuso en la reconocida revista *Plus Ultra* el salón comedor de su casa con numerosas piezas de arte colonial, como el lienzo del milagro de la *Virgen del Sunturhuasi*, un contador altoperuano y obras procedentes de las misiones jesuíticas que declarara haber adquirido en sus viajes de relevamiento por el norte del país. Tiempo después, una nota periodística celebraba la acción filantrópica del afamado arqueólogo con motivo de la donación de algunas de estas piezas al Museo de Luján gracias a la incansable labor de su principal promotor Enrique Udaondo. Luego de la muerte de Ambrosetti, los registros del Museo del Cabildo exhiben el ingreso del mencionado contador altoperuano como parte de una donación realizada por su esposa al Museo del Cabildo; pieza que fue exhibida en la *Exposición histórica*. Este pequeño caso resulta ilustrativo para dar cuenta no solo de los procesos de adquisición de obras de arte colonial, sino también de sus posteriores donaciones y dispersiones tras la muerte de los coleccionistas.



Fig. 4. Contador, madera tallada, dorada y policromada con inclusiones de hierro fundido, Alto Perú, s. XVIII. Procede de colección de Juan B. Ambrosetti. Museo Histórico Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo

El segundo caso que aquí nos proponemos señalar versa sobre prácticas de intervención material asociadas al coleccionismo de arte colonial: el Museo del Cabildo actualmente posee dos retablos portátiles procedentes del Museo de Luján. Los datos recopilados indican que el primero de ellos fue legado por Victoria Aguirre tras su muerte, mientras que el segundo fue donado por los descendientes de Mercedes Guerrico.

Ambos retablos, de clara filiación altoperuana y de comienzos del siglo XIX exhiben signos materiales que nos permiten hipotetizar sobre sus usos privados para satisfacer el gusto de estas mujeres coleccionistas. Las investigaciones que

desarrollé con mis colegas en el marco del PIADT arrojaron por resultado que ambos retablos atravesaron una serie de intervenciones domésticas tendientes a transformar sus cualidades estéticas: mientras el primero de ellos exhibe notables repintes y agregados de materiales faltantes; el segundo —y procedente de la colección de Mercedes Guerrico— exhibe un notable agregado en su remate con una crucifixión que pareciera pretender inscribir a la obra en una tradición asociada a la de la retablística española, toda vez que la distanciara de aquellas cualidades estéticas propias del arte colonial altoperuano. Si bien no podemos aseverar la asociación de estas intervenciones a dichas mujeres lo que sí es cierto es que ambas obras ya tenían estas características al momento de ser fotografiadas en las salas de sus casas como parte de sus colecciones privadas.[14]



Fig. 5. Izquierda: Retablo portátil, madera tallada y pasta policromada, Alto Perú, fines siglo XVIII- XIX. Procede de colección de Victoria Aguirre. Museo Histórico Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo. Derecha: Retablo portátil, madera tallada y pasta policromada, Alto Perú, fines siglo XVIII-XIX. Procede de la colección de Mercedes Guerrico. Museo Histórico Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo.

Para la década de 1920 estas mujeres pertenecientes a reconocidas familias de la élite porteña, concentraron en su poder enormes fortunas que contribuyeron a su accionar filantrópico y a su extendido reconocimiento como coleccionistas. A diferencia de Ambrosetti, ninguna de ellas estaba vinculada al mundo académico ni intelectual, sin embargo, las tertulias organizadas en sus casas se convirtieron rápidamente en espacios de sociabilidad y aprendizaje sobre el gusto artístico. Allí, esculturas francesas, pinturas flamencas y columnas renacentistas convivían con la platería potosina, cerámicas prehispánicas, lienzos cuzqueños y escultura quiteña del siglo XVIII. Tal como plantea Montini (2009 30) esta coexistencia entre bienes artísticos coloniales y arte europeo era uno de los rasgos más habituales en las elecciones artísticas de la burguesía local que combinaba las marcas de distinción con los lazos identitarios con la patria, introduciendo el gusto por lo local, lo prehispánico y lo colonial.[15] Este rasgo, que a priori puede parecer irrelevante, es una de las características que hacen de su coleccionismo una peculiaridad para su época.

Parte de esta impronta es la que, para 1960 la casa Pardo, junto con otros anticuarios, transmitieron —mediante sus ventas— a la Comisión de los Festejos del Sesquicentenario que abastece, a su vez, a la *Exposición histórica* del Cabildo. Estas percepciones sobre las colecciones de arte son las que, desde la década de 1930, modelaron el consumo artístico y el gusto de aquellos hombres

y mujeres que, a partir de la posesión de objetos del pasado colonial, buscaron afianzar su identidad como descendientes de la gesta patriótica. Entre ellos, las colecciones de armas de José Ignacio Garmendia —militar de reconocida actuación en la guerra del Paraguay, de linaje español— o de objetos de uso privado de Alejo Castex —Capitán del Regimiento de Patricios durante las Invasiones Inglesas— fueron donadas por sus descendientes en torno de los festejos del Sesquicentenario por su ineludible valor para componer la historia nacional y la identidad criolla. En una línea difusa entre el linaje heredado y su pretensión de pertenencia, estos hombres y sus descendientes se presentaban en 1960 como continuadores, más cercanos o lejanos, de un pasado revolucionario que bregó por el adelantamiento de su nación.

Así, la década de 1960 se presenta, a la luz de los sucesos conmemorativos, como un momento en el que el gusto por las «reliquias» cobraba nuevos influjos. En este sentido, y durante un breve lapso de tiempo, el arte colonial volvía a estar en boga como parte de un mercado artístico pequeño y específico, el cual crecientemente estaría atravesado por la mirada del conocedor y el anticuarista nutrido, de los saberes que su contacto con antiguos coleccionistas podía proveerle. Son estos sujetos —coleccionistas, agentes del mercado artístico y exponentes de la alta cultura— quienes, en mayor o menor medida, intervinieron en la conformación de un gusto por el pasado que, en 1960, bregó por la incorporación del arte colonial como parte ineludible del patrimonio artístico de la nación.

En *Imaginar la colonia*, entonces, intentamos visibilizar algunos de los episodios que, en el marco de estos festejos, atravesaron estos objetos a manos de diversos agentes culturales. En este sentido, la decisión curatorial de exponer un sector colmado de piezas, mobiliario y artefactos estéticos del período colonial —usados cotidianamente algunos, atesorados como colecciones privadas en otros casos o dispuestos para la venta por los anticuarios— tuvo por objeto reponer los distintos sentidos que transitaban estos objetos antes de ser incorporados al Museo Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo que, desde hace poco más de sesenta años, conserva como un pasado que aún hoy nos interpela.

6. Reflexiones finales

Las derivas de la investigación que me llevaron a organizar la exposición *Imaginar la colonia. Buenos Aires, 1810-1960* se propuso insertar las imágenes y objetos de culto creados entre el siglo XVIII y el siglo XIX en tramas de sentido por demás complejas que nos inducen a pensar en los tiempos posteriores a los de las instancias de creación de las obras y adentrarnos en un mundo de resignificaciones, reutilizaciones, apropiaciones y desplazamientos de sentido. Las interacciones entre los indicios materiales, las fuentes documentales del museo y repositorios nacionales, los registros audiovisuales y fotográficos del período y las noticias vertidas por la prensa periódica nos pusieron frente a un denso entramado de agentes sociales que, tanto en su carácter de coleccionistas como intermediarios o promotores culturales, pugnaron por el reconocimiento y valoración del arte colonial. Ya sea producto de su carácter exótico, de sus valoraciones estéticas y materiales o de su procedencia asociada a una lógica identitaria y endogámica, en el marco de las celebraciones de 1960 estos objetos

fueron rescatados de su olvido, vestidos de un discurso simbólico actualizado en clave política e incorporados al patrimonio del Museo Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo, el cual, a través de esta exposición, se permite reflexionar por su lugar en la cultura y en la construcción de la memoria nacional.

En este punto, la posibilidad de explorar las diversas valoraciones y sentidos vertidos sobre las piezas, en el contexto de la celebración del Sesquicentenario, en el ámbito del coleccionismo privado, en su incorporación a la lógica del mercado artístico y en su posterior patrimonialización, constituyen los núcleos principales a partir de los cuales me propuse reflexionar y contar otra historia asociada a la biografía de estos objetos. *Imaginar la colonia* es, entonces, una invitación a examinar e interrogarnos sobre estas derivas, y a indagar en las transformaciones del patrimonio inicial de un museo que, a partir de 1960, transformaba su impronta inicial —asociada a los acontecimientos del período revolucionario del siglo XIX— mediante la incorporación de un discurso sobre el período virreinal. Desde entonces, edificio y museo se presentaba como la mayor reliquia del pasado colonial toda vez que los objetos que exhibiese se presentasen como testigos y reliquias de un suceso fundante de la historia nacional que parecían mostrarnos de dónde venimos para dirigir nuestra mirada hacia dónde vamos. Reponer estas miradas y perspectivas construidas sobre el pasado nos permite, una vez más, seguir preguntándonos por los múltiples sentidos que imágenes y objetos son capaces de condensar.

Fuentes

- Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina. Acervo gráfico, audiovisual y sonoro, Caja 1806.
- Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina. Acervo gráfico, audiovisual y sonoro, Caja 489.
- Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina. Sección documentos escritos, sala VII, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo.
- Editorial Atlántida. Material fotográfico Esperanza y M. Salinas. Exposición histórica de la Revolución de Mayo, 1960.
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo, *Exposición histórica de la Revolución de Mayo*, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1960.
- «La colección de Ambrosetti», *Plus Ultra* (1917).
- «Se ha dado comienzo a la Instalación de la Muestra del Sesquicentenario a inaugurarse el 22 en el histórico edificio del Cabildo de Buenos Aires», *La Prensa* [16 de mayo de 1960, p. 5.]
- «150° Aniversario de la Revolución de Mayo», *Clarín*, [Buenos Aires, 23 de mayo de 1960, s/p.]

Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel, *Historia de la clase media Argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Buenos Aires: Planeta, 2009
- Baldassarre, María Isabel, *Los Dueños Del Arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires: Edhasa, 2006.

- Blasco, María Elida. *Un museo para la colonia. El Museo Histórico y Colonial de Luján (1918-1930)*, Colección Historia de la Ciencia, Rosario: Prohistoria, 2011.
- «El descubrimiento de la museología y la museografía histórica (Argentina, 1958-1973)», en María Silvia Di Liscia, ed. *Museos y comunidades en la Patagonia argentina. Representaciones y relatos históricos entre pérdidas y encuentros*, Rosario: Prohistoria, 2022.
- Bovisio, María Alba y Penhos, Marta, «La invención del arte indígena en la Argentina», *Arte indígena. Categorías, prácticas y objetos*. Córdoba: Encuentro, 2010.
- García, Carla. *Historia del Arte y Universidad: la experiencia del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas y la consolidación disciplinar de la historiografía artística en la Argentina (1946-1970)*. Buenos Aires: UBA, 2020.
- Montini, Pablo. «Coleccionismo e historiografía. Ángel Guido y la colección de arte colonial del Museo Histórico Provincial de Rosario», *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario*, (2011): 15-77.
- Oliveira César, Lucrecia, «Los Guerrico». *Coleccionistas argentinos*. Buenos Aires: Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1988.
- Pacheco, Marcelo E., *Coleccionismo artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Centenario*. Buenos Aires: Malba, 2011.
- Paredes, Isabel, «El sesquicentenario de Mayo, la memoria y la acción editorial: Memoria e Historia hacia 1960», *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 10, (2010): 137-163.
- Pérez Valiente de Moctezuma, Antonio, *Museo Victoria Aguirre. Colecciones de arte*, Buenos Aires: Nordiska Kompaniet, 1927.
- Schavelzon, Daniel, *Mejor olvidar. La conservación del patrimonio cultural argentino*. Buenos Aires, Argentina: De Los Cuatro Vientos, 2008.
- Scocchera, Vanina Estela, «Objetos de devoción y culto: prácticas piadosas, intercambios y distinción entre agentes laicos y religiosos en las diócesis de Buenos Aires y Córdoba (mediados siglo XVIII- primer cuarto siglo XIX)», Tesis Doctoral en Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2019.
- Siracusano, Gabriela y Tudisco, Gustavo, «Héctor Schenone y el Museo Fernández Blanco. La construcción académica de una colección», *Estudios Curatoriales*, Vol. 1, N° 1, (2012): 278-310.
- Spinelli, María Estela, «El sesquicentenario de la Revolución de Mayo: Crisis política e historiografía», *V Jornadas de Historia Política: Las provincias en perspectiva comparada*, Universidad de Mar del Plata, 29 de septiembre al 1 de octubre de 2010.

Notas

[1]Anexo documental no arbitrado por pares «ciegos».

[2]Este museo había sido ideado y organizado por la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos (CNMyMLH), por entonces presidida por el historiador Ricardo Levene, pero no contaba con director, empleados ni partidas presupuestarias ya que no existía un acto administrativo de creación. En 1960, en el marco de la conmemoración, se creó por ley con base en la institución que ya funcionaba.

[3]El Centro Materia, dirigido por la Dra. Gabriela Siracusano, se caracteriza por el trabajo interdisciplinario entre la historia del arte, la química, la física, la restauración-conservación para el estudio de la materialidad, la técnica y los modos de producción de obras de arte de diversos

períodos. <https://www.untref.edu.ar/instituto/centro-de-investigacion-en-arte-materia-y-cultura-materia>

[4]Estos proyectos de investigación guardan estrecha relación con los Proyectos de Desarrollo Social y Tecnológico (PDTs) financiados por el Ministerio de Ciencia y Tecnología de la Nación. En el siguiente enlace se puede consultar el Banco Nacional de datos de PDTs financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología de la Nación, donde dicho proyecto fue revalidado: <https://www.argentina.gob.ar/ciencia/banco-pdts>

[5]Dicho PIADT-Untref (Código 80020190200012TF) contó con la codirección de Florencia Gear y estuvo integrado por Viviana Melloni de Mallol, Claudia Puebla, Wendy Biz Laje y Marina Correa. Vigencia: 2019-2021

[6]En este sentido, me gustaría agradecer especialmente al director del Museo, Horacio Mosquera, por su generosidad y por permitirme trabajar con total libertad durante mi investigación, así como también al equipo de trabajadores por su amabilidad y su profesionalismo.

[7]La curaduría contó con la coordinación general y el diseño de exhibiciones de Valeria Keller y su equipo, con quienes he desarrollado un fluido intercambio y aprendizaje.

[8]Se mencionaba la procedencia de piezas de Mercedes Guerrico, la reconocida coleccionista Victoria Aguirre, el militar y expresidente Agustín Justo, junto con personajes cuyos apellidos hundían su genealogía hasta período monárquico, tales como la familia Castex, el militar, bibliófilo y coleccionista de armas Garmendia, entre otros.

[9]Para el caso de Buenos Aires, el Museo del Cabildo desarrolló la mencionada *Exposición Histórica de la Revolución de Mayo*; el Museo Nacional de Bellas Artes se sumó a los festejos con la muestra titulada *150 Años de Arte Argentino*, cuyo catálogo fue publicado en 1961 por su entonces director Jorge Romero Brest. Por su parte, el Museo Histórico Nacional inauguró la exposición titulada *Periodismo e Imprenta Argentina*, cuyo catálogo puede consultarse en línea en el siguiente enlace: <https://museohistoriconacional.cultura.gob.ar/noticia/1960-catalogo-periodismo-imprenta-argentina/>

[10]La Comisión Nacional de los Festejos del Sesquicentenario estuvo integrada por el ministro del interior Alfredo Vitolo, en carácter de presidente, por el reorganizador del Archivo General de la Nación, Roberto Etchepareborda, en calidad de vicepresidente, y por personalidades destacadas de la ciencia y de la cultura argentinas —entre otros, Ricardo Caillet Bois, Bernardo Houssay y Enrique Larreta— que, asimismo integraron las distintas subcomisiones para organizar eventos y exposiciones en museo. (Blasco 2022) Parte de la información sobre dicha comisión puede consultarse en el Archivo General de la Nación, sala VII, Archivos y colecciones de procedencia privada, Comisiones especiales y de homenajes e instituciones privadas, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo.

[11]Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina. Sección documentos escritos, sala VII, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo.

[12]La noción de lo «popular» frecuentemente fue señalada como un término a través del cual obliterar la eficacia de la imagen en sus dimensiones culturales, simbólicas y religiosas, desplazando su atención hacia consideraciones asociadas a su valoración estética, social o económica estableciendo distinciones entre las distintas formas de religiosidad y su materialización en la cultura. Al respecto ver entre otros, Fogelman (2015).

[13]Sobre la continuidad en la función pública de Jorge A. Mitre y de Julio Gancedo entre el gobierno de facto y la presidencia de Frondizi, con su accionar cultural durante el período, ver Blasco (2022)

[14]Ver Oliveira César (1988) y Pérez Valiente de Moctezuma (1927).

[15]En este punto, la recurrente mención en sus biografías a los viajes al norte del país en busca de objetos, artefactos estéticos y textiles constituyen un proceso de creciente asimilación de sus figuras a las de mujeres *connoisseurs* (Oliveira César 1988, Baldassarre 2006, Pacheco 2011).