

ALEJO GONZÁLEZ GARAÑO
Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA HISTORIA GRÁFICA NACIONAL

Talía Bermejo*

González Garaño representa un ejemplo paradigmático del coleccionismo volcado a lo que habitualmente se conoce como *iconografía argentina*. Este término ha sido aplicado al conjunto de imágenes que reproducen el aspecto de ciudades y territorios del país, las costumbres de sus habitantes, acontecimientos políticos o sociales, episodios bélicos y la efigie de personalidades destacadas.¹ De acuerdo a esta visión, la iconografía se propone actuar como un valioso auxiliar para la comprensión del pasado histórico. Esa fue la mirada retrospectiva que guió esta colección abarcando desde representaciones realizadas por viajeros en el siglo XVI hasta manifestaciones artísticas de la primera mitad del siglo XIX.

¿Cuáles fueron las motivaciones que determinaron la creación de este conjunto? ¿Cuáles fueron las matrices ideológicas que guiaron las elecciones estéticas de su autor? Entre los factores que pueden ayudar a responder estas preguntas, la extracción social y los vínculos políticos que mantuvo González Garaño, a partir del accionar en instituciones oficiales, son ejes centrales de este trabajo. Asimismo, se propone abordar las articulaciones entre este perfil de coleccionismo *histórico* y los programas desarrollados por un conjunto de entidades culturales durante la década del '30 y primera mitad del '40. Se estudiarán las modalidades a través de las cuales González Garaño, pivoteando entre lo público y lo privado, intervino en la construcción y difusión de valores estrechamente asociados con los temas que ocupaban durante esos años a amplios sectores del campo cultural y político en torno a la definición y afianzamiento de la nacionalidad. Finalmente, a partir de la explícita intención de publicitar esta colección bajo el *status de relato histórico* constituido desde el registro específico de las imágenes se analizará, de qué formas su autor buscó contar una parte de la historia argentina, o por lo menos, involucrarse a través del desempeño como historiador, coleccionista y curador de exposiciones, en el proceso de escritura de esa historia.

Intervención en los relatos del arte argentino

González Garaño ha sido identificado como el iniciador de los *estudios iconográficos* en el país. Sin dudas, sus escritos pueden ubicarse entre los pioneros que se ocuparon centralmente de los desarrollos artísticos de la primera mitad del siglo XIX y también entre los que buscaron historiar y difundir un valor documental para las imágenes representativas del escenario rioplatense legadas por los viajeros que recalaron en la zona. Esta producción representa un eje central de este recorrido ya que se trata de uno de los ejemplos más significativos respecto a la efectividad que le cupo a la asociación entre coleccionismo y producción literaria.

A medida que constituye su patrimonio, González Garaño investiga y publica estudios sobre los artistas que están formando parte de su acervo. El primero que debe mencionarse por constituir la sección más extensa y difundida de la colección, es el inglés Emeric E. Vidal, de quien adquirió un lote de 70 acuarelas originales realizadas en el Río de la Plata entre 1816 y 1819.² Desde los años '20 investigó vida y obra de este marino que demostró afición a la pintura durante su estadía a bordo de una escuadra inglesa fondeada en la zona con el objeto de defender los intereses comerciales de la corona. A comienzos de la década siguiente, el coleccionista difundió estudios y obras en varias publicaciones y exposiciones que él mismo promovía y

¹ Así lo definió González Garaño en *El grabado en la Argentina 1705-1942*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", 1942, p.9.

² Las mismas que posteriormente sirvieron de base para su álbum de litografías *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo etc.*, editado en Londres en 1820.

organizaba desde diferentes espacios. En más de una oportunidad reeditó sus trabajos con versiones ampliadas y actualizadas con el aporte de nuevas investigaciones, datos sobre obras y manuscritos desconocidos hasta el momento o referencias a adquisiciones de coleccionistas argentinos.³ También incorporó obras del savoyano Carlos E. Pellegrini, el argentino Carlos Morel y el ginebrino Cesar H. Blace cuyas trayectorias abordó en ensayos difundidos en catálogos de exhibiciones –fundamentalmente de Amigos del Arte–, ediciones comerciales o institucionales.⁴ Además de estos artistas, en los años '30 su patrimonio ya cuenta con secciones formadas por obras del bávaro Jean M. Rugendas, el franco-brasileño José León Pallière y otro marino, el francés Adolfo D'Hastrel, entre otros que asimismo fueron presencias relevantes a lo largo de sus investigaciones.⁵

No es menor el dato acerca del origen de estos artistas, ya que nos habla de la intención de incorporar sus nombres a un todavía incipiente relato de la historia del arte argentino. El ingreso a la colección les otorgó una suerte de pasaporte que favoreció el proceso de *argentinización* de estos extranjeros que después seguirán presentes en todas las historias generales dedicadas al arte local. El grupo que se reúne aquí es el que la historiografía tradicional ha calificado de “precursores del arte nacional”. Son aficionados en algunos casos, como Vidal o D'Hastrel, pintores viajeros como Rugendas, o profesionales como Pellegrini.⁶

La selección de imágenes que reúne estos nombres privilegia las temáticas costumbristas donde se relata la vida cotidiana desde la mirada del forastero que apunta cada detalle en un extenso repertorio iconográfico. Temas subrayados y descriptos a su vez en los múltiples estudios publicados. En su mayor parte litografías, grabados y acuarelas, estas piezas exhiben vistas panorámicas de Buenos Aires; representan diferentes aspectos de la arquitectura de la

³ Así, por ejemplo, los primeros estudios sobre iconografía colonial aparecidos en *Quince acuarelas inéditas de Vidal, precedidas por un estudio de la iconografía argentina anterior a 1820 y una noticia de la vida del autor* (Buenos Aires, 1931), sirvieron de base para la “Iconografía colonial rioplatense” publicada en el IV tomo de la *Historia de la nación argentina* de la Academia Nacional de Historia (Buenos Aires, 1940) y para el trabajo *Iconografía argentina anterior a 1820. Con una noticia de la vida y obra de E. E. Vidal* (Buenos Aires, Emecé, Colección del Buen Aire, 1943, 2ª edición). Y con respecto a Vidal específicamente, también publicó: “E. E. Vidal, autor de las ‘Picturesque illustrations of Buenos Ayres and Monte Video’, *La Nación*, Revista semanal, a. I, n.40, pp. 12-13, Buenos Aires, 6 de abril de 1930; “Acuarelas inéditas de Vidal, Buenos Aires en 1816, 1817 y 1819”, Buenos Aires, *Solar*, Órgano de divulgación del Museo Antropológico y Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras; *Acuarelas inéditas de Vidal. Buenos Aires en 1816, 1817 y 1818*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1931 y *Acuarelas de E. E. Vidal. Buenos Aires en 1816, 1818 y 1819*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933.

⁴ A modo de ejemplo, véase *Carlos E. Pellegrini. 1800-1875*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1939; *C. H. Pellegrini. Su obra, su vida, su tiempo* (prólogo), Buenos Aires, Amigos del Arte, 1946; *Carlos Morel, 1813-1894*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933; *Bacle. Litógrafo del Estado. 1828-1838. Exposición de las obras de Bacle existentes en la colección de Alejo González Garaño*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933; *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires. 36 litografías en colores de Bacle y Cía. Impresores litográficos del Estado* (prólogo), Buenos Aires, Edición facsimilar Viau, 1947.

⁵ Entre otras publicaciones pueden consultarse las siguientes: *Exposición Juan Mauricio Rugendas 1802-1858*, Biografía y catálogo a cargo de González Garaño, Buenos Aires, 1930; *Pallière*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1935; *Pallière. Ilustrador de la Argentina. 1856-1866*, Buenos Aires, Sociedad de Historia argentina, 1942; *El pintor Juan León Pallière: ilustrador de la vida argentina del 1860*, Buenos Aires, Sociedad de Historia Argentina, Apartado del Anuario de Historia Argentina, n. 3, 1943; “El pintor y litógrafo francés capitán Adolfo D'Hastrel. Su residencia en el Río de la Plata en 1839 y 1840”, *La Prensa*, Buenos Aires, 1º de enero de 1937.

⁶ La presencia itinerante de artistas foráneos o la radicación de muchos de ellos en el ámbito rioplatense desde las primeras décadas del siglo, equilibró la escasez de artistas nativos y la creciente demanda de imágenes que generaban los procesos de la independencia. Sobre este tema véase Lía Munilla Lacasa, “El siglo XIX: 1810-1870”, en: Burucúa, José Emilio (director de tomo), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, tomo I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp.105-160 y “A los grandes hombres, la patria agradecida”: primeras representaciones del héroe en la plástica argentina”, en: *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp.253-264. Cf. Adolfo Luis Ribera, “La Pintura”, en: *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires, tomo III, Academia Nacional de Bellas Artes, 1984, pp. 109-351.

ciudad y el campo; de las costumbres de sus habitantes; de los modos de vestir; de los hábitos sociales. También se pueden ver, por ejemplo a través de las acuarelas de Vidal o Bacle, descripciones de actividades comerciales como la venta de comestibles; el transporte de agua; la pesca; el trabajo en los mataderos, etc. Asimismo, este guión histórico buscó cubrir otro aspecto del período a través de la reunión de retratos de la sociedad civil, con lo que se ponían en escena temas relacionados con la introducción de modas europeas, merced a la apertura comercial y a la renovación de las ideas que trajo aparejado el nuevo orden político y económico. Por otro lado, los nuevos héroes, políticos y personalidades ilustres encumbradas a partir de los procesos independentistas también estuvieron representados: efigies litografiadas de Belgrano, Saavedra, San Martín, Rivadavia, entre otros, aparecen bajo las firmas de Manuel P. Nuñez de Ibarra –cuyos retratos de San Martín y Belgrano fueron posteriormente litografiados por el renombrado Theodore Gericault, también dentro de este conjunto–, Bacle, Arthur Onslow, Juan B. Douville, por mencionar sólo algunos ejemplos. Caudillos como Manuel Dorrego o Facundo Quiroga; Rosas y numerosos representantes de la Federación; así como políticos que protagonizaron la historia posterior a Caseros, nutrieron el acervo en un recorrido que buscó cubrir hasta el último cuarto del siglo XIX. Por último, escenas de batalla desde las invasiones inglesas, las guerras civiles entre Buenos Aires y las provincias o el enfrentamiento con el Brasil, marcaron algunos de los momentos que atravesó la colección.

A estos repertorios se suman las imágenes de Buenos Aires y sus alrededores previas a los procesos independentistas, una sección cuantitativamente menor de la colección, pero sin dudas otro capítulo significativo en los escritos de González Garaño. Desde las primeras vistas de la ciudad aparecidas en las memorias de Ulrico Schmidl editadas por Hulsius en 1599⁷, pasando por grabados anónimos de fines del siglo XVII⁸, hasta los difundidos panoramas de Fernando Brambila, el investigador organiza una historia de la iconografía anterior a 1820, año de publicación en Londres del álbum litográfico de Vidal. En cada caso analiza el grado de verosimilitud de las imágenes y su valor como documentos gráficos representativos de ciudades y territorios, de sus habitantes y sus modos de vida. Al situar 1820 como parte aguas del relato, la presencia de Vidal en el Río de la Plata, su producción y posterior divulgación, es leída como el momento más significativo de la *iconografía argentina* desde la independencia, incluso como un escalón superior respecto de las producciones anteriores, en tanto ofrece una visión más “exacta” y “verídica” de las cuestiones que describe y, a diferencia de aquellas, exhibe cualidades artísticas.⁹ Con esta marca temporal, el coleccionista enfatiza un recorte de esa *iconografía* que pone en valor sus propias adquisiciones por sobre el resto de los acervos contemporáneos o previos, y reactualiza el gusto por esas imágenes “históricas”, ahora desde una mirada que se pretende más refinada, selecta y rigurosa.

De esta manera, los estudios de González Garaño se insertaron desde fines de la década del ‘20 en el proceso de escritura de la historia del arte local. Al mismo tiempo, la colección proveyó un corpus especializado e insoslayable para las historias canónicas de Eduardo Schiaffino en 1933 y de José L. Pagano en 1937.¹⁰ También José M. Lozano Mouján en 1922 recurrió a este acervo, en plena formación para ese momento, a la hora de referirse a los artistas posteriores a la emancipación.¹¹ En estos casos, la selección previa, que no podía dejar de

⁷ Por ejemplo las reproducciones de los dos grabados en cobre que llevan las siguientes leyendas: “Buenas Aeres, 1536” y “Buenos Aires es atacada por los indios en 1536”.

⁸ Es el caso, entre otros, del grabado perteneciente a Juan Carlos Amadeo que lleva la inscripción “Buenos Aires”. González Garaño lo incorporó a su relato y lo expuso a través de una reproducción fotográfica. De acuerdo a los datos que recopiló habría sido realizado entre 1671 y 1683.

⁹ Véase Alejo B. González Garaño, *Iconografía argentina anterior a 1820...*, op. cit., p. 39.

¹⁰ Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, Edición del autor, 1933; José León Pagano, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Edición del autor, 3 tomos, 1937-1940.

¹¹ *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires, Librería de García Santos, 1922.

patentizar una lectura y una comprensión personal de los objetos que reunía y por lo tanto susceptible de ser sometida a nuevas reflexiones, funcionó como un referente, e incluso, como un apoyo fidedigno para reconstrucciones posteriores que en ningún momento cuestionaron su legitimidad. Por ejemplo, en la *Historia general del arte en la Argentina* editada por la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA), los capítulos de Adolfo L. Ribera y Bonifacio del Carril sobre pintura y grabado respectivamente, no sólo retomaron las imágenes y los escritos de aquél sino que también siguieron criterios similares a la hora de organizar sus relatos y seleccionar obras y artistas.¹²

Con aquellas publicaciones el coleccionista e historiador cumplía con varios objetivos: daba a conocer las piezas y a sus autores, garantizaba su divulgación, revalorizaba las obras y por extensión el acervo personal. Además, estos objetivos se veían potenciados desde su actuación institucional: promediando la década del '30, como se mencionó, integró la Academia Nacional de Bellas Artes y la Asociación Amigos del Arte, entidades que representaron algunas de sus principales y mejor posicionadas tribunas de acción.¹³ En Amigos del Arte, por ejemplo, confeccionó catálogos especializados, promovió publicaciones y exposiciones en las que participó con sus obras.¹⁴ También se preocupó por reunir piezas dispersas en numerosas colecciones privadas y en algunas públicas transformándose en el principal responsable de la orientación hacia la *iconografía argentina* que exhibió la ecléctica asociación.¹⁵

La puesta en circulación y la producción teórica que acompañó la difusión del conjunto son cuestiones claves para pensar el impacto público que ejerció esta selección respecto de los valores iconográficos y/o estéticos que propone. La intervención en esas instituciones significó un aspecto central de su actividad en el campo artístico, ya que esta situación le garantizaba una plataforma calificada desde la cual podía continuar desarrollando y exponiendo su propio *relato* de un período de la historia del arte local y avanzar en el proceso de consagración de las obras. Por otra parte, la inclinación hacia estas viejas imágenes¹⁶ significó una apuesta fuerte por un corpus que requería de parámetros de valoración distintos a los que legitimaban las piezas

¹² Adolfo L. Ribera, “La pintura”, pp. 109-351; Bonifacio del Carril, “El grabado y la litografía”, pp. 355-404, Tomo III, 1984. Cabe señalar que el relato organizado por estas historias del arte hasta hace unos pocos años aun mantenía su vigencia en los claustros universitarios, en tanto continuaba alimentando el eje temático del programa de las materias especializadas.

¹³ Además, fue Secretario desde 1928 de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos; al año siguiente se incorporó como Miembro al Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay; en 1921 comenzó a desempeñarse como Tesorero de la Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes; desde 1933 fue Miembro de la Sociedad de Historia Argentina y desde 1934 Miembro de Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades. En ese mismo año formó parte de la Comisión Organizadora de la Exposición Retrospectiva de Arte Religioso realizada con motivo del XXXII Congreso Eucarístico Internacional de Buenos Aires y desde 1935 en adelante integró la Comisión Directiva de la Asociación Amigos del Arte. En 1936 fue Miembro de la Comisión del IV Centenario de la Fundación de la ciudad de Buenos Aires; ejerció el cargo de Secretario y fue Miembro de Número de la ANBA desde su fundación en 1936. En 1948 esta misma institución le rindió un homenaje con una exposición parcial de su colección. Desde 1937 fue Miembro del Instituto Americano de Arte y desde 1938 Adscripto honorario del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. En el mismo año pasó a ser Miembro de la ANH, de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, del Comité Técnico (Sección Ciencias Sociales, Letras y Artes) de la Institución Cultural Española a partir de 1939 y desde ese mismo año se desempeñó como Director del MHN.

¹⁴ Véase *La obra de “Amigos del Arte”, Julio 1924 – Noviembre 1932* y *La obra de “Amigos del Arte” en los años 1933-1934-1936*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1936.

¹⁵ Como organizador de exposiciones, cabeza visible de los estudios iconográficos y reconocido coleccionista, su accionar contribuyó, además, a dar a conocer a todo un sector del coleccionismo contemporáneo que por entonces se inclinaba hacia los mismos objetos. Muy cercano a este modelo debemos ubicar al hermano de Alejo, Alfredo González Garaño y, un poco más tarde, al mencionado Bonifacio del Carril, entre otros que intervinieron en los mismos circuitos de promoción artística.

¹⁶ Inclinación que no implicó la exclusión total de otro tipo de piezas: la pintura europea contemporánea, especialmente la francesa, y en menor medida la argentina, también formaron parte de los intereses de Alejo, aunque en ninguno de los dos casos tuvieron la misma promoción pública que la secciones dedicadas a la iconografía.

tradicionalmente escogidas por el coleccionismo en tanto “obras de arte”, ya que se trata de imágenes que por sobre una eventual valoración artística fueron consideradas, esencialmente, de acuerdo a su valor iconográfico, a su carácter de documentos, de testimonios “verídicos” de la historia. También implicaba una actitud diferente el coleccionismo de estos objetos que, siendo en su mayoría litografías, no eran ejemplares únicos, a excepción de las acuarelas. Sin duda, el soporte teórico de sus investigaciones y el prestigio que obtenía desde el ejercicio en algunas de las principales instituciones culturales del país, contribuían a esa lectura de la colección desde el punto de vista testimonial. No obstante la prioridad que tuvo esta valoración, su presencia sostenida en el campo específicamente artístico publicando en medios especializados, manteniendo intercambios permanentes con artistas, historiadores del arte, críticos y otros coleccionistas– también favoreció la inserción pública del acervo a través de una valoración estética.

Intervención en la escritura de una historia nacional

González Garaño manifestó una clara conciencia de la función que podían cumplir los estudios iconográficos y la difusión de las imágenes en la reconstrucción del pasado. Esto resulta claro cuando describe la iconografía como un instrumento complementario e “imprescindible” para la investigación histórica, revelador de aspectos y matices de la vida en el pasado que escapan a otro tipo de fuentes y documentos. Estas consideraciones estuvieron avaladas desde el campo de la historia profesional, tal como quedó expuesto en el acto de recepción del coleccionista como Miembro de Número de la Academia Nacional de Historia (ANH), durante el que Emilio Ravignani se explayó sobre la renovación de los conocimientos históricos mediante el aporte de los estudios encabezados por aquél.¹⁷ La *iconografía argentina* era concebida como una disciplina independiente capaz de contribuir a la consecución de los mismos objetivos que la disciplina histórica. Con esta idea en mente, González Garaño trabajó para otorgarle a su colección el rango de *relato gráfico* del pasado y buscó promoverlo por distintos canales, en paralelo con la constitución de otros relatos, de otras versiones de la historia nacional. En estos años, aquellas versiones fueron promovidas y combatidas desde las asociaciones profesionales de historiadores, desde el aparato estatal a través de los ministerios de Instrucción Pública y de Educación, así como desde las visiones y representaciones del pasado nacional que también construyeron los partidos políticos.¹⁸

La violenta coyuntura ideológica que signó la década del ‘30 –cuando ya se ha formado el grueso de este acervo– marca otro espesor al significado de estas consideraciones. Durante esos años una parte de los debates intelectuales, dentro de sectores oficialistas y fuera de ellos, giraron alrededor de temas relacionados con la búsqueda de las “raíces de la nacionalidad”, con la identificación de la “verdadera” tradición argentina con vistas a consolidar una “conciencia nacional”. Cuestiones que no eran nuevas entonces, desde fines del siglo XIX y durante los años cercanos al Centenario de la Revolución de Mayo, ya habían sido discusiones centrales motivadas en parte por el impacto de los flujos inmigratorios. Pero en esos años, especialmente con el avance de los grupos nacionalistas después del golpe de Uriburu, esos temas fueron retomados en acciones puntuales y estrategias claramente orientadas a reforzar la cohesión social y los sentimientos de nacionalidad.¹⁹ En este sentido puede mencionarse la incorporación de

¹⁷ Véase Alejo B. González Garaño, *Carlos E. Pellegrini. 1800-1875...*, op. cit., “Palabras de presentación del Dr. Emilio Ravignani”, pp. 8-15.

¹⁸ Véanse los estudios de Alejandro Cattaruzza y Alejandro Eujanian en: *Políticas de la historia. Argentina 1860-1960*, Buenos Aires, Alianza, 2003.

¹⁹ Véase Alejandro Cattaruzza, “Descifrando pasados: debates y representación de la historia nacional”, en: Cattaruzza A. (dirección de tomo), *Nueva historia argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp.429-476. Cf. Cristián Buchrucker, *Nacionalismo y*

nuevas fechas al calendario de fiestas cívicas que terminó de completar la liturgia patriótica con la declaración del Día del Libertador General San Martín en 1933 (17 de agosto); el Día del Himno en 1934; el Día de la Bandera en 1937 (20 de junio) y el Día de la Escarapela en 1941, como parte de estas acciones. También se definieron por decreto los atributos (colores, diseños y versiones) de los símbolos patrios bandera, escudo y e himno. Por último, la inauguración de monumentos y la acción implementada desde la escuela primaria, fueron otros de los mecanismos retomados y desarrollados durante estos años. En este panorama el recurso a la historia “patria” constituyó un factor clave para sostener aquellas intenciones.²⁰

Desde el oficialismo se buscó construir y difundir un relato del pasado nacional –aunque esta pretensión no necesariamente tuvo como resultado un relato homogéneo y absolutamente consensuado– y en esta acción las asociaciones de historiadores cumplieron algunos de los papeles más relevantes. Es el caso de la ANH, una de las entidades profesionales más importante de la década que gozó del apoyo oficial obteniendo subsidios para publicaciones o participando en decisiones de trascendencia nacional, como por ejemplo la definición de atributos de los símbolos patrios.²¹ González Garaño publicó un extenso estudio sobre la obra histórico-artística de Carlos E. Pellegrini editado por la Academia,²² e intervino en el IV tomo de la *Historia de la Nación Argentina* dirigida por el entonces presidente de la institución el historiador Ricardo Levene, con un capítulo sobre la “Iconografía colonial rioplatense”.²³ Asimismo, fue Miembro Honorario de la Sociedad de Historia Argentina y del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, bajo cuyos auspicios publicó ensayos sobre artistas como el que dedicó a Pallière y promovió la organización de exposiciones de *iconografía argentina*.²⁴ Entre estas últimas, la muestra que reunió las representaciones de Rivadavia en el Instituto,²⁵ revela una de las estrategias más usuales para retratar a un personaje célebre de la historia patria acreditando el valor documental de las imágenes expuestas.

Continuando esta línea y con vistas a enaltecer los símbolos más visibles de la argentinidad, en 1939 se creó la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y de Lugares Históricos (CNMMLH), entidad de la que tomó parte activa González Garaño como director del MHN a partir de ese mismo año. Éste y todos los museos históricos del país cayeron bajo la jurisdicción de la Comisión cuyos principales objetivos apuntaron a la defensa y preservación del patrimonio nacional.²⁶ Se ocupaba, entre otras actividades, de determinar qué sitios y edificios merecían ser considerados históricos promoviendo las leyes y decretos que los impusieran como tales. La Casa de Tucumán, por ejemplo, fue declarada monumento nacional desde 1941, cuando comenzaron los estudios para su reconstrucción. Un año antes la CNMMLH había impulsado la restauración del Cabildo de Buenos Aires y fue González Garaño quien se ocupó de organizar una muestra inaugural para la reapertura de sus salas. La *Exposición de aspectos del Cabildo, Fuerte, Catedral, Recova y Plaza de Mayo (con motivo de la restauración del Cabildo de Buenos Aires, 12 de octubre de 1940)*, reunió un conjunto de imágenes –la mitad provenientes de su acervo– que buscaba registrar los cambios urbanos ocurridos en la Plaza de Mayo y sus

peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955), Buenos Aires, Sudamericana, 1999 (1° ed. 1897), pp.14-276.

²⁰ Alejandro Cattaruzza, “Descifrando pasados...”, *op. cit.*, pp. 464-467.

²¹ *Idem.*

²² *Carlos E. Pellegrini. 1800-1875...*, *op. cit.* La publicación de este volumen fue realizada en ocasión del ingreso de Alejo a la institución como Miembro de Número.

²³ “Iconografía colonial rioplatense”, *op. cit.*

²⁴ *Pallière. Ilustrador de la Argentina. 1856-1866...*, *op. cit.* Con este ensayo difundió un estudio sobre el artista bastante más extenso y documentado que el que presentara para la muestra de Amigos del Arte en 1935.

²⁵ *Iconografía de Rivadavia*, Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1945.

²⁶ Véanse los Boletines de la CNMMLH, Buenos Aires, ns. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8 desde 1939.

alrededores, destacando esta zona céntrica de la ciudad como el escenario clave de los grandes acontecimientos que jalonaron la historia nacional.²⁷

Nuevamente la actuación de este actor conjugaba las responsabilidades del gestor, coleccionista e historiador del arte con la *misión patriótica* que perseguía aquel organismo. Misión que enfrentaba a diario desde la dirección del MHN, cuyo ejercicio mantenía no pocos contactos con la actividad privada, o semipública diremos mejor, de coleccionista de *iconografía argentina*. Como se sabe el patrimonio de este museo fundado en 1889 por Adolfo P. Carranza, guarda hasta la actualidad una reserva de objetos de las más diversas categorías (desde pinturas hasta artículos domésticos pasando por armas, mobiliario, libros y documentos), reunidos con el fin de relatar una historia argentina apoyada en sus principales héroes y en ciertos episodios considerados hitos claves. Inicialmente, la idea que organizó el guión histórico de sus salas fue la de evocar los sucesos de mayo y las luchas independentistas, sin embargo, con el ingreso de nuevas colecciones los límites temporales y espaciales fueron excedidos abarcando objetos representativos desde la conquista española hasta las últimas décadas del siglo XIX.²⁸ En gran medida, los criterios que nutrieron el acervo particular de González Garaño se entroncaban con esta visión histórica escenificada contemporáneamente en las salas del museo. La colección reunía una variedad de testimonios gráficos que buscaban exhibir un *relato* del pasado, *relato* que no respondía a una estricta cronología, pero que se sostenía sobre la idea de reconstruir aspectos de la vida cotidiana, tradiciones arquitectónicas, procesos políticos y socioeconómicos.

De esta manera, la producción escrita y la intensa actuación institucional de González Garaño, representaron una vía doble que permitía legitimar sus adquisiciones y otorgarles un fundamento teórico y ético al mismo tiempo, demostrando su contribución al conocimiento de “la patria vieja”.²⁹ Dando un paso más en ese sentido, mientras que historiaba las antiguas producciones artísticas, el autor se proponía la construcción de una historia gráfica centralmente articulada a partir de sus posesiones.³⁰ Esa *historia* resultaba el corolario de los fines “patrióticos” que habían alentado, según sus propias palabras, el inicio de la colección.³¹ ¿Cómo se veía la “patria vieja” según la historia que narraban esas imágenes? La reunión extensa y abultada de motivos que buscaban la “veracidad histórica” a partir de la representación de todos los aspectos posibles de la vida en el pasado, apuntaba a una reconstrucción de la historia nacional que eludía conflictos exhibiendo su punto más fuerte en la vida cotidiana, en los hábitos domésticos de la alta burguesía porteña, en aspectos caricaturescos o risibles como los famosos peinetones de Masculino, y que evitaba filiarse políticamente integrando al mismo relato iconográfico todas las facciones partidarias a través de las efigies de sus personalidades ilustres. Este relato homogéneo, pretendidamente despolitizado, se situaba en la línea instalada contemporáneamente en el centro de los debates historiográficos por la Nueva Escuela Histórica cuyos postulados hacían hincapié en la objetividad o neutralidad metodológica.³² La selección

²⁷ Allí se vieron estampas del siglo XVI hasta fines del XVIII, entre ellas las vistas de la ciudad de Brambila; también pinturas y acuarelas de principios del XIX debidas a Vidal, Pellegrini, R. Adams, D’Hastrel, E. de Kretschmar, J. C. Dulin, entre otros. Véase Alejo B. González Garaño, *Exposición de aspectos del Cabildo, Fuerte, Catedral, recova y Plaza de Mayo (con motivo de la restauración del Cabildo de Buenos Aires, 12 de octubre de 1940)*, Buenos Aires, CNMMLH, 12 de octubre de 1940.

²⁸ Véase Alejo B. González Garaño, *El Museo Histórico Nacional en su cincuentenario 1889-1939*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Comisión Nacional de Museos y Monumento y Lugares históricos, Publicaciones del MHN, serie I, n. I, 1939.

²⁹ Ricardo Gutiérrez, “La colección de A. B. González Garaño”, *Caras y Caretas*, n.2019, a. XL, Buenos Aires, 12 de junio de 1937, pp.20-21.

³⁰ También, cuando resultaba imprescindible, recurría a imágenes tomadas del MHN o de colecciones particulares.

³¹ Alejo B. González Garaño, *Carlos E. Pellegrini. 1800-1875...*, op. cit., “Palabras de presentación del Dr. Emilio Ravignani”, p. 11.

³² Véase Jorge Myers, “Pasados en pugna: la difícil renovación del campo histórico argentino entre 1930 y 1955”, en Federico Neiburg y Mariano Plotkin, (comp.), *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en*

operada en esta colección materializaba un relato del pasado nacional, costumbrista, popular, didáctico, pero también ajeno a polémicas, inofensivo, capaz de ser celebrado como parte de los orígenes más “puros” y antiguos de la nación.

¿Cuáles fueron los factores que influyeron en estas elecciones estéticas? La vinculación del adquirente con sus imágenes también refiere a cuestiones relativas a su origen social. González Garaño formaba parte de una tradicional familia porteña de altos recursos económicos y ligada a través de sus actividades productivas al agro. El gusto estético que exhibe en sus elecciones (por lo menos en la parte de ellas que se analiza aquí) se puede leer en relación con esa pertenencia de clase, con los intereses de un sector terrateniente por rodearse de imágenes que ponen en circulación valores relativos a la tradición, a las raíces de la nación, a la importancia del terruño, a la historia del país, historia que tendió a identificarse con la propia historia familiar: los dueños de la tierra fueron también “los fundadores de la nación”, los que “hicieron patria”, los trabajaron y trabajan “para el país”. No en vano el coleccionismo de “objetos históricos” era calificado como una “acción patriótica”. De esta forma, la constitución del acervo y su circulación ponían en funcionamiento un núcleo de asociaciones que tendieron a activar los mecanismos de legitimación y distinción social dentro de este sector de consumidores de arte.³³

Durante más de una década, González Garaño se abocó a la tarea de rastrear piezas dispersas en el país y en colecciones extranjeras; contactó a los descendientes de algunos artistas; investigó la trayectoria de cada uno de los que ingresaron a su patrimonio y confeccionó un museo propio alojado en un espacio personal, ligado a los intereses comunes que lo unían con su familia y simultáneamente con su actividad pública. En los años ‘30 ese *museo* puede leerse como una proyección de las aspiraciones nacionalistas impulsadas desde las entidades oficiales que, trasladadas al registro específico de las imágenes, adquirirían otro tipo de visibilidad y nuevas posibilidades de difusión. En un momento en que la celebración ritual de la patria asumía nuevos impulsos, en que las energías institucionales se volcaban con medidas precisas a “consolidar la nacionalidad”, y cuando la escritura de la historia argentina reasumía un valor central entre las estrategias culturales del nacionalismo, la labor pública de intelectuales como González Garaño revistió una dignidad “patriótica”. La misma dignidad que afanosamente buscó asociar a su coleccionismo.

*CoNICeT. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, UBA.

la Argentina, Buenos Aires, Paidós, 2004, pp. 67-106. Entre los miembros más destacados de la Nueva Escuela estaban Ricardo Levene, Emilio Ravignani, Rómulo Carbia y Diego Luis Molinari.

³³ Véase Pierre Bourdieu, *La Distinción*, Madrid, Taurus, 1998 (1979, 1° ed.).