



# Mausoleo a Bernardino Rivadavia

Autor:

Teresa Espantoso Rodriguez y Cristina Serventia

Revista:

Estudios e investigaciones 1991, 4, 161-197



Artículo



# MAUSOLEO A BERNARDINO RIVADAVIA

TERESA ESPANTOSO RODRIGUEZ  
CRISTINA SERVENTI

## 1. Antecedentes

Este trabajo se inscribe en el marco de un proyecto de mayor alcance, el Archivo documental y crítico de los monumentos de la República Argentina, que se lleva a cabo en el Instituto "Julio E. Payró", e inicia una serie de artículos tendientes a hacer conocer sus resultados. En este caso deseamos presentar la fase preliminar de este estudio consistente en la recopilación documental, cuyo conocimiento consideramos de gran importancia para la posterior comprensión e interpretación del hecho artístico, tema de la segunda parte (II) de esta investigación.

Toda investigación que emprende el estudio de un área determinada, debe definir primero el objeto de su indagación. Es imprescindible entonces desarrollar aquí brevemente el concepto de monumento conmemorativo, al que diferenciamos del monumento arqueológico, que permanece como documento del pasado, pero que según Riegl se caracteriza por ser no intencionado (1). El monumento conmemorativo, en cambio, surge como resultado de la intención de un comitente que desea perpetuar un significado particular. Cuando una obra es creada para conmemorar, rememorar, conservar la memoria de un hecho o persona, deja de ser un objeto decorativo para transformarse en un *monumentum*, es decir, informado de la idea de monumentalidad, de la capacidad de recordación intencionada. Esta idea, que implica conservar los valores e ideas del pasado y transmitirlos al futuro, va indisolublemente unida a la de permanencia y por ende, a la necesidad de apoyarse en manifestaciones concretas que conllevan en sí mismas perdurabilidad. La idea de monumento, entonces, está íntimamente relacionada con la idea de historia, considerada como conjunto de hechos que importa rescatar, por un lado, para comprender la evolución histórico-político-social del hombre, y por otro, para presentar a las generaciones venideras paradigmas dignos de emulación. Asimismo, testimonian sentimientos y comportamientos individuales y colectivos. En tal contexto, se vuelven la mejor expresión para el recuerdo de hechos claves para la historia de un pueblo y al mismo tiempo, permiten indagar el impacto que éstos produjeron y la reacción a que dieron lugar.

Debemos aquí hacer la distinción entre los monumentos fúnebres y los

conmemorativos propiamente dichos, ya que aquéllos se destinan no sólo a honrar y perpetuar la memoria de los muertos -lo que les da el carácter de conmemoración- sino también a guardar sus restos. Uno de los tipos más importantes de monumento fúnebre lo constituye el mausoleo, cuyo origen se remonta a mediados del S.IV A.C. con el sepulcro del rey cario Mausolo, mandado erigir por su esposa Artemisa. Este término pasó luego a designar todo monumento sepulcral, aislado o adosado a un muro, erigido en la vía pública, en los cementerios o en las iglesias. El tipo ha sufrido variantes a través del tiempo y en la actualidad, salvo raras excepciones, se levantan sólo en los cementerios (2).

Dentro de esta última categoría se incluye el Mausoleo a Bernardino Rivadavia, ubicado en la plaza Miserere de la ciudad de Buenos Aires, tema del presente artículo.

## Historia del encargo

El monumento tuvo su origen en una iniciativa del Concejo Municipal de la ciudad de Buenos Aires, el cual, en su sesión ordinaria del 4 de marzo de 1873, propuso "...la creación y colocación por suscripción popular, en la Plaza de Mayo, de una estatua del ilustre estadista don Bernardino Rivadavia..." (3).

Este proyecto fue aprobado en la Sesión Extraordinaria del 24 de julio del mismo año, estableciéndose en el mismo, además del modo de costear la obra, la tipología, consistente en una estatua de bronce mayor que el tamaño natural y pedestal de mármol con alegorías al frente, y el emplazamiento en un lugar a designar por la Municipalidad. Al mismo tiempo, se nombró la comisión pro-monumento, encargada de recolectar los fondos y de elegir la obra (4), la cual debe haber iniciado alguna actividad relacionada con la obtención de recursos, ya que consta en la Memoria Municipal de 1882 un depósito de dinero hecho por esta comisión (5). Asimismo, el 21 de mayo de 1880 se colocó la piedra fundamental, en el ángulo de la Plaza de Mayo frente a la Catedral, en ocasión de celebrarse el centenario del nacimiento de Rivadavia (6).

A pesar de esto, el monumento no estaba aún en vías de realización cuando, en 1882, dos años después de producirse la federalización de Buenos Aires, se estableció que era necesaria una ley aprobada por el Congreso Nacional para la erección de monumentos en el ámbito de la ciudad capital. Recién en 1897, la ley 3515 (7) cumplió con esta disposición.

Como ocurre a menudo en este tipo de emprendimientos, varios años después la obra seguía sin concretarse. Fue así que en 1908 el concejal Sr.Boeri propuso al Concejo Deliberante nombrar una comisión integrada por miembros de ese cuerpo para impulsar la postergada obra, señalando la existencia de una "deuda de gratitud"

y la necesidad de su reparación por un "acto de estricta justicia histórica" (8). Estos términos, que veremos reiteradamente utilizados cuando se desea fundamentar una iniciativa de este tipo, muestran la intención que informa a menudo los proyectos de esta naturaleza: reparar el olvido o la falta de reconocimiento hacia una figura cuya acción se considera básica para el bienestar presente.

Se aproximaba la celebración del Centenario de 1810, fecha que señala el punto de partida de nuestra vida de nación independiente, aureolada como tal de un prestigio casi mítico para esa Argentina que, rica y próspera, se consideraba en camino de cumplir las metas de los hombres de Mayo y quería mostrarse a sí misma y al mundo como la gran Nación americana que celebraba a sus héroes fundadores honrándolos con estatuas y celebraciones de singular brillo.

Se vió entonces la necesidad de impulsar el homenaje debido a Bernardino Rivadavia, nuestro primer presidente y el iniciador del pensamiento liberal que mostraba su fecundidad en la pujanza de la Argentina de la primera década del S. XX. Es así que en 1909, la ley 6286 que reglamenta los festejos del Centenario (9), encomienda a una comisión que designará el Poder Ejecutivo la erección de la estatua de Rivadavia, en cumplimiento de la ley 3515. En consecuencia, la Comisión Nacional del Centenario tomó a su cargo esta tarea y resolvió confiar el encargo al escultor Miguel Blay (10), una vez que se aprobara el boceto y la memoria explicativa que el artista debía enviar a la Comisión del 1º de junio de 1910, de manera que el monumento pudiera ser instalado en mayo de 1913.

¿Qué ocurrió exactamente con este encargo? Deducimos que Blay no cumplió con el plazo establecido, ya que en julio de 1910 aparecieron en los diarios noticias referentes al envío a la Comisión de las fotografías de un proyecto, obra de Gustavo Eberlein, cuyo boceto en yeso se exhibía en el Teatro Colón (11). Un tercer escultor fue igualmente convocado: el Dr. Felipe Pardo de Tavera presentó un boceto (12) a pedido de una "comisión municipal" ¿Será la misma cuya formación había sido impulsada por el concejal Boeri en 1908? Este punto no ha podido ser dilucidado, como tampoco quién encargó un proyecto al escultor José Vega Cruces, proyecto exhibido en el Salón Witcomb, probablemente en octubre de 1910 (13).

A la primitiva comisión formada en 1873, a la de 1908 y a la del Centenario, se había, mientras tanto, sumado una cuarta: la denominada "Comisión Popular", impulsada por la Masonería Argentina, según consta en su Boletín Oficial, siguiendo una iniciativa presentada por el Gran Maestro Dr. Gouchon el 4 de Abril de 1910. El mismo propuso realizar una suscripción popular y constituir dos comisiones para contribuir a la erección del monumento a Rivadavia, quien "tiene para la masonería el mérito y el prestigio de su liberalismo razonado y científico" (14).

La prensa nos informa que en junio de ese mismo año, una comisión presidida por el mencionado Dr. Gouchon había iniciado la suscripción pública, pero cuando la misma anunció que asumía la función de designar el artista que se haría cargo de la

realización de la obra, se produjo un conflicto de atribuciones con el Ministro del Interior en su calidad de presidente de la Comisión del Centenario. Este quedó aparentemente zanjado después de una reunión del Dr. Gouchon con el funcionario y la suscripción pública por listas numeradas, selladas y firmadas, se inició con gran entusiasmo, a juzgar por las publicaciones casi diarias de dichas listas, provenientes de todos los sectores sociales y de todas las provincias (15).

La comisión del Dr. Gouchon se había preocupado además por encender el fervor de todo el pueblo y de las distintas colectividades de extranjeros residentes en el país, publicando un manifiesto solicitando un óbolo para el monumento y exaltando la obra rivadaviana: "... Los hombres del presente, que han visto coronada la obra grande y fecunda que inició Bernardino Rivadavia, con los resplandores de la riqueza y de la gloria y los encantos de una alta cultura, al finalizar la primera centuria de mayo, habrán advertido que el gran estadista no tiene todavía el monumento nacional a que le han hecho acreedor de la posteridad su genio, su civismo, su grandeza moral y su obra perdurable..." (16).

El conflicto con la Comisión del Centenario había permanecido latente y estalló nuevamente cuando el Dr. Gouchon, en octubre de 1910, declaró a los diarios (17) que todo lo relativo a la elección, forma, costo y detalles del monumento estaba a cargo de la Comisión Consultiva presidida por el Dr. Ramos Mejía. También informó que una vez cerrada la suscripción pública se haría concurso internacional promovido a tal efecto. Como vemos, por primera vez se menciona la realización de un concurso, como asimismo el deseo de incluir en él a artistas extranjeros.

Ante la reacción adversa de la Comisión del Centenario, los diarios la atacaron duramente, defendiendo al mismo tiempo a la llamada "Comisión Popular", "... surgida de aquella manifestación cívica que hizo impostergable este acto de justicia histórica..." (18). Por este motivo, aquélla se reunió nuevamente con el presidente de la comisión popular, a quien autorizó a seguir promoviendo la recolección de fondos por suscripción pública, aunque decidió esperar la "maquette" de Blay para llegar a una decisión definitiva (19), hecho que probablemente se produjo en el curso del año siguiente, ya que en setiembre de 1911 decidió adjudicarle el monumento (20). Este encargo no será sin embargo llevado a cabo. Nada se dice sobre el mismo en fechas posteriores y cuando, al producirse el fallecimiento del Dr. Gouchon, se designó una nueva comisión (21), el entredicho con la del Centenario parece haber quedado definitivamente olvidado, ya no se discute el derecho de dicha comisión a encargar el proyecto y el pedido a Blay aparentemente ha sido dejado de lado.

Como se habrá advertido, la actuación de la llamada "Comisión Popular", de 1910 a 1912, sólo puede reconstruirse por las noticias periodísticas y las referencias existentes en las Actas de la Comisión del Centenario, ya que no se levantaron actas de sus sesiones. Sí lo hizo la nueva, cuya Junta Ejecutiva, presidida por el Dr. Sorondo, funcionó de 1912 a 1926. Su primera preocupación fue declarar cerrada la suscripción



y presentar públicamente un balance, que fue duramente criticado por la prensa (22). Resumiremos brevemente lo realizado por ella, que tampoco logró concretar el monumento y cuya actuación terminó al dictar el Congreso una nueva ley impulsando la realización de la tan postergada obra.

En 1913-1914 la Comisión dispuso la realización de un concurso por invitación, limitado, primero a tres escultores europeos, Mariano Benlliure, Domingo Calandra y Albert Bartholomé (23). Este se amplió luego a escultores argentinos, debido al fallecimiento de Calandra y "... a la posibilidad de que no lleguen a satisfacer los proyectos de Benlliure y de Bartholomé...", cuya maqueta se encontraba ya armada en el Museo Nacional de Bellas Artes (24). Se solicitaron entonces proyectos a Dresco, Zonza Briano, Cullen Ayerza y al uruguayo Ferrari (quien no se notificó por estar Europa) (25). A ellos se sumaron, por decisión propia, Vega Cruces y Marré.

Los bocetos presentados por estos artistas estaban reunidos en mayo de 1916 y la Junta los sometió a votación, decidiendo finalmente no aceptar ninguno ya que "...ninguna propuesta está a la altura de Rivadavia...", según expresó uno de sus miembros, el General Ricchieri (26). Se cuestionó igualmente en esa oportunidad la ubicación prevista, Plaza Lorea, frente a la estatua de Mariano Moreno, emplazamiento fijado por la Comisión del Centenario, según consta en una carta enviada por el ex-secretario de la misma, Dr. David Peña a la Junta Ejecutiva (27). El General Ricchieri propuso entonces la Plaza del Once, "aún vacía de monumentos". Otro miembro de la Junta, Leopoldo Lugones, apoyó lo expresado por aquél, señalando que no emitía juicio sobre el valor artístico de las maquetas "... porque los artistas habían sufrido limitaciones...", agregando que consideraba conveniente encargar la obra a un argentino, "...ya que hay, felizmente, entre nuestros compatriotas, artistas de renombre, como Irurtia entre otros, a cuya inspiración debe entregarse una obra tan nacional como ésa..." (28). Esta sugestión parece haber influido en los miembros de la Junta, quienes en las sesiones siguientes decidieron dejar de lado la modalidad del concurso y eligieron a Irurtia por unanimidad (29), firmándose el contrato correspondiente en 1916, antes de la partida del artista hacia Europa (30). Este encargo directo despertó críticas en varios medios periodísticos, los cuales se oponían a este tipo de adjudicación y reclamaban la reiteración de un concurso abierto a todos los artistas que desearan participar (31). Por el contrario, los artistas apoyaron la decisión de la Junta, en una carta enviada a ésta con cuarenta y seis firmas, entre las cuales pueden identificarse las de Pio Collivadino, Lucio Correa Morales, Carlos P. Ripamonte, Luis Cordiviola, Thibon de Libian, Walter de Navazio, Emilio Centurión, A. Malinverno (32).

En diciembre de 1918, la maqueta de Irurtia, enviada por el artista desde París, con atraso respecto a lo estipulado en el contrato, fue exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el Pabellón Argentino, hasta setiembre de 1919, fecha en que fue trasladada al Salón de los Pasos Perdidos del Congreso Nacional, donde permaneció

un año más. Si bien recibió críticas elogiosas, también hubo opiniones adversas: nadie parece haber cuestionado la calidad artística de la misma pero sí su concepción. Estas críticas se centraron en la inexistencia de una estatua de Rivadavia en el proyecto, dominado en su lugar por una figura de Moisés (33).

La Junta no llegó a expedirse sobre la obra. En 1920 se tomó definitivamente la decisión de cambiar el emplazamiento de Plaza Lorea por el de Plaza Once (34), y se consideró entonces inadecuado el proyecto presentado por Irurtia para esta nueva ubicación, surgiendo la intención de un nuevo contrato para un segundo proyecto, algunos de cuyos términos ofendieron al escultor, quien consideró que menoscababan su condición de artista, ya que se establecía en el artículo 8º que "...la Junta contratara la realización en los talleres y fundiciones e Irurtia intervendrá en su inspección con una comisión del 5% del importe de los trabajos..." (35). Al mismo tiempo, se suscitaron diferencias relativas al pago del boceto ya presentado.

Debido a estas circunstancias, la Junta decidió realizar la obra sin Irurtia, lo cual creó una situación de conflicto que derivó en el juicio arbitral de 1921, expidiéndose finalmente el juez en favor del artista (36).

Paralelamente, el nuevo proyecto fue confiado al escultor Alberto Lagos, residente en ese momento en París, después de decidir volver a las proporciones y al emplazamiento primitivos, lo cual permitiría costearlo con los fondos existentes y una suscripción popular sin necesidad de recurrir a la ayuda oficial (37).

Curiosamente, a la inversa de lo establecido en el segundo proyecto de contrato con Irurtia, se otorgaba a Lagos el control absoluto de la ejecución de la obra, pudiéndola contratar en el taller de su preferencia o realizarla en el suyo propio (38). Por otra parte, si bien se le dio libertad en la elección de los símbolos, se le exigió la presencia de la figura de Rivadavia o de su efigie, para lo cual se le envió una tricromía obtenida en el Museo Histórico Nacional a fin de que sirviera de modelo de la fisonomía e indumentaria del prócer. Con esto la Junta reforzó su intención manifiesta de que la presencia de Rivadavia fuera una realidad concreta y que no se diera sólo a nivel simbólico, como había ocurrido en la propuesta de Irurtia (39).

El de Lagos fue expuesto con certeza en junio de 1923 en el Salón Müller, mientras que Irurtia exponía un segundo proyecto en las salas de Chandler. Los diarios expresaron su opinión sobre el valor artístico de ambas obras: "La obra está hoy honrando las pequeñas salas de Chandler con el poder de su inconmensurable belleza, con la originalidad avasalladora y gigantesca de un concepto de elevación y magnitud excepcional. Los grupos relacionados en una serenidad imponente con la masa arquitectónica demuestran su maestría en el manejo de luces y sombras... El proyecto de Lagos, interesante, no puede resistir la superioridad de Irurtia" (40).

Mientras tanto se había vuelto a la idea de ubicarlo en la Plaza Once de Setiembre, solicitándose a la Municipalidad que destinara la misma "para el monumento, con exclusión de todo otro..." (41).

A pesar de la decisión de la Junta de volver a una obra de costo más reducido, el deseo de realizar un monumento de mayor envergadura había permanecido latente y recibió impulso cuando el presidente electo, Dr. Marcelo T. de Alvear, manifestó en París su deseo "de que el monumento fuera digno del prócer y del país", para lo cual debía colaborar el Gobierno (42). Esta colaboración se hizo efectiva en 1925, cuando el Congreso Nacional sancionó la ley 11326 (43), a partir de la cual se nombró otra Comisión Nacional que comenzó a actuar en 1926 y llevó a cabo la concreción de la obra, adjudicada nuevamente a Iruña por decisión de la totalidad menos uno de sus miembros (44).

Al mismo tiempo, se solicitó a la Municipalidad que cubriera la suma faltante para completar el monto de la obra (45). Dos años más tarde se presentó un proyecto en el Honorable Concejo Deliberante solicitando que fuera emplazado en los terrenos de la antigua Plaza Lezica y no en la Plaza Once Setiembre, iniciativa ésta que no prosperó. Ya en 1927 se había trasladado la obra escultórica "El Aborigen" de Hernán Calle Ayerza, ubicada en dicha plaza, a Plaza Gamby, para dejar disponible el terreno para el Monumento (46), inaugurado finalmente el 3 de setiembre de 1932.

## Concursos y proyectos

Como se desprende de la historia del encargo previamente esbozada, la realización de una obra de esta naturaleza resulta a menudo larga, compleja y laboriosa. En este sentido un caso particularmente destacado es el del monumento que tratamos. Si bien desde 1873 hasta 1910 no se concretó ningún encargo, a partir de ese momento y hasta 1926, fecha de su adjudicación definitiva a Iruña, catorce escultores actuaron en relación con este tema y no menos de quince bocetos y proyectos fueron presentados.

Estas intervenciones tuvieron lugar en cuatro etapas. La primera corresponde a la actuación de la Comisión Nacional del Centenario, entre 1909 y 1911, la que encargó la obra al español Miguel Blay, dedicado en ese momento, por encargo de la misma comisión, a la ejecución de la estatua de Mariano Moreno. En este mismo período, presentaron igualmente proyectos Gustavo Eberlein, Felipe Pardo de Tavera y José Vega Cruces (47).

El segundo momento abarca el concurso y los encargos efectuados por la Comisión presidida por el Dr. Sorondo, que invitó en 1913 al escultor francés Albert Bartholomé a enviar una propuesta. Al año siguiente, se decidió ampliar la invitación al español Mariano Benlliure y Gil y al italiano Domingo Calandra, la que se hizo efectiva a través de nuestros representantes diplomáticos en París, Madrid y Génova, respectivamente. A tal efecto, se envió a los escultores el plano de la Plaza del Congreso, en cuyo extremo (Plaza Lorea), frente al monumento a Mariano Moreno,



se había fijado por entonces la ubicación de la obra. Se adjuntaron al mismo fotografías de la plaza, en las que a través de un fotomontaje se mostraba el aspecto que tendría el entorno edilicio, una vez realizada la remodelación prevista, ya que hasta ese momento estaba rodeada por casas bajas, proyectándose reemplazarlas por grandes edificios. A esta documentación se agregaron copias de retratos de Rivadavia y una síntesis biográfica. Se pidió a los artistas que enviaran primero un dibujo, de cuya aceptación dependería la ejecución de una maqueta de un metro de altura. Una vez aceptada ésta, se realizaría el encargo definitivo y se firmaría el contrato correspondiente. Por último, se estipuló que el monumento debía tener la misma envergadura que el de Mariano Moreno, para no darle mayor preeminencia a uno que a otro "...por ser personalidades de igual importancia..." (48).

Conviene que aclaremos en este punto que Calandra no llegó a presentar ningún proyecto por haber fallecido poco después del encargo. Con anterioridad, y ante su demora en responder, el cónsul argentino en Génova Sr. Escalada había escrito proponiendo reemplazarlo por Zocchi si él no podía llevar adelante la obra, señalando que Zocchi, autor del monumento a Cristóbal Colón, era "...una de las más altas personalidades del arte italiano (...) La obra de Zocchi sorprenderá, seguramente, en Buenos Aires. En breve podrán ustedes admirar una de las más atrevidas y armoniosas concepciones escultóricas del genio latino. (...) Es realmente una maravilla como concepto y como ejecución..." (49).

Un año después, como ya señalamos, la Comisión extendió el certamen a artistas argentinos. Así fueron convocados Arturo Dresco, Pedro Zonza Briano, Hernán Cullen Ayerza y el uruguayo Ferrari, mientras Vega Cruces y Marré ofrecieron presentar sus proyectos espontáneamente. De esta manera, entre diciembre de 1915 y mayo de 1916, se recibieron las obras enviadas por los mencionados escultores, con la excepción de Ferrari y Zonza Briano, el primero por los motivos indicados, mientras que sobre el segundo desconocemos las razones ya que no se lo menciona en la documentación consultada. Ya en el mes de diciembre se discutía la posibilidad de exhibirlas públicamente, alzándose contra esto la voz de Leopoldo Lugones quien consideraba que no correspondía hacerlo sin el consentimiento de los artistas, porque equivaldría a someterlos a un concurso público (50).

En mayo de 1916 tuvo lugar la votación, obteniendo paridad de votos Benlliure, Vega Cruces y Dresco: Benlliure por su prestigio, Vega Cruces y Dresco por ser argentinos. Ante la necesidad de una nueva votación, el Gral Ricchieri fundamentó su decisión de rechazar todos los proyectos a pesar de haber participado en la votación anterior por adherirse a la decisión de la mayoría, de la siguiente manera: "...ninguno de los artistas ha penetrado la magnitud de la obra de Rivadavia...". Cuestionó la ubicación prevista por hallarse en el lugar otros monumentos, proponiendo la Plaza del Once, y señaló que debía pensarse en un monumento de mayor envergadura, para lo cual debía solicitarse la colaboración del Congreso, manifestando que no "sería una

erogación demasiado pesada para una nación que puede gastar tantos millones en abrir avenidas en su capital, que el genio previsor de Rivadavia, cien años antes, había trazado en gran número en la misma ciudad, haciendo innecesarios sus actuales enormes desembolsos, si se hubieran cumplido sus ordenanzas” (51).

A raíz de lo enunciado por Ricchieri, a quien se sumaron otros, Lugones entre ellos, se decidió no efectuar la nueva votación y encargar directamente la obra al artista argentino Rogelio Irurtia (52). Se inició así una nueva etapa, ya que se dejó de lado todo lo realizado y se varió la modalidad del encargo. El proyecto presentado finalmente por Irurtia modificó esencialmente la tipología e innovó radicalmente en su concepción, lo cual influyó para que la obra no fuera aceptada. Ya hemos considerado brevemente el complejo trámite del Juicio Arbitral y el encargo paralelo a un nuevo escultor, Alberto Lagos, que sumaría así su proyecto a los anteriores.

La etapa definitiva, que culmina este largo proceso, volvió a contar como protagonista a Irurtia, convocado nuevamente por la Comisión Nacional creada en 1926, quien realizó un proyecto distinto acorde con el nuevo emplazamiento y la función de mausoleo que adquirió el monumento en su resolución final.

## **Primera etapa: Comisión del Centenario 1909-1911**

La Comisión Nacional del Centenario, en su sesión extraordinaria del 5 de octubre de 1910, realizada con la presencia de Miguel Blay, decidió aceptar la memoria que acompañaba las fotografías de su maqueta (53). Las razones aducidas para dicha aceptación fueron su indiscutida fama artística, avalada por el reconocimiento oficial a partir de su incorporación a la Academia, pero además se tuvo en cuenta el compromiso de Blay de trasladarse a Buenos Aires para ejecutar la obra, “...para dar a su obra todo el ambiente americano que debe tener...”, según señalan los medios periodísticos (54).

Si bien no hemos hallado aún esta memoria, del texto del acta se deduce que el monumento constaría de una figura de Rivadavia sedente. “...por la estética de su figura y su característica acción como hombre de bufete...”, alegorías e inscripciones. Se pidió a Blay que modificara la alegoría del frente, que “...habrá de representar como el conjunto (de cualidades) de esta vida ilustre de visionario de la civilización...” (55).

La parte arquitectónica sería ejecutada en granito y las figuras en mármol de Carrara, incluida la del prócer.

Cabe agregar a esto la sucinta descripción que Arturo Dresco hace del proyecto de Blay en su memoria para el Monumento a España, buscando justificar su pedido de honorarios: “...monumento cuya ejecución importaría la misma suma, hago notar a ésa honorable Comisión que el proyecto de dicho escultor consta de un solo cuerpo, como basamento, midiendo una altura de doce (12) metros y la planta baja once (11)

de diámetro, llevando en conjunto 15 figuras...” (56).

Es interesante señalar que Blay puntualizó su necesidad de conocer el emplazamiento, “...punto que considera de capital importancia y que ha constituido en principio el tema de su disertación al incorporarse a la Academia de España...”. Aún no estaba decidido este punto y en esa misma sesión surgieron distintas propuestas. El Dr. Pellegrini propuso la creación de una “plazuela” en el ángulo de Rivadavia y 25 de Mayo. El Sr. Güiraldes se opuso a esto, por considerar dicha ubicación estrecha, muy transitada y polvorienta, agregando que la Casa de Gobierno estaba destinada a desaparecer por anacrónica. Sugirió entonces un abra de Palermo o Paseo Colón, señalando además que “...no se puede hacer nada con el criterio del Buenos Aires actual, sino con el de otra ciudad inmensa llamada a contener cuatro millones de habitantes...” (57).

Finalmente, no se tomó ninguna decisión al respecto, indicándosele a Blay sólo que ejecutara su proyecto para un terreno amplio.

En las actas de la Comisión del Centenario correspondientes a las sesiones de 1909, la única referencia hallada sobre Gustavo Eberlein en relación con la estatua de Rivadavia es el deseo de la Comisión de aclarar que no le había encomendado tal tarea a él sino al escultor Blay (58).

Sin embargo, al año siguiente, La Prensa, publica la noticia de que Eberlein remitió a la Comisión las fotografías de un proyecto cuyo boceto en yeso ya había sido expuesto en el Teatro Colón. La misma fuente lo describe de la siguiente manera:

- El monumento tendría 8 metros de altura y 12 metros de base, rodeado por bajorrelieves sobre la acción de Rivadavia.
- Sobre el pedestal, se encontraba Rivadavia representado sedente, con la mano levantada señalando el gran porvenir de la República.
- En el pedestal, tres grupos simbólicos:
  - 1) El hombre de trabajo, en descanso después de la tarea, con la diosa Fortuna a su lado, que derrama sus riquezas sobre él.
  - 2) La Historia, que enseña a un joven argentino las fechas gloriosas de la patria, inscriptas en una tabla que la diosa tiene en sus manos.
  - 3) Un enfermo a quien auxilia una dama de beneficencia (59).

En la documentación consultada hasta ahora no se menciona en qué momento ni por qué la Comisión tuvo en cuenta un proyecto de este escultor cuando la obra ya había sido encomendada a Blay, así como tampoco la suerte corrida por este boceto. Sólo se señala que Eberlein pidió una resolución sobre el monumento, cuya respuesta se decidió postergar.

Mientras la Comisión del Centenario esperaba el boceto de Blay y Eberlein presentaba el suyo, sorprende leer en La Prensa del 19 de julio de 1910 "...que una comisión municipal encargada de dirigir la elevación de monumentos justicieros a los grandes patriotas...solicitó un proyecto al Dr.Felipe Pardo de Tavera..."

Según la misma fuente, el pedestal estaba coronado por la figura sedente de Rivadavia, "...como el hombre de pensamiento por excelencia..." En la parte inferior se ubicaban cuatro grupos escultóricos: en el frente, una madre llevando sus tres hijos a la escuela donde son acogidos por Minerva con los brazos extendidos, a la izquierda, una mujer, la Agricultura, señala el horizonte infundiendo ánimo en su trabajo a un jornalero, con la hoz en la mano; a la derecha, un grupo representando la invitación al trabajo por medio de una figura que ofrece a otra el martillo y el yunque; el cuarto grupo, presumiblemente en la parte posterior, aludía a un tema que aparece como *leit-motiv* en los proyectos para este monumento, el de la beneficencia: "una gran dama" que socorre a la niñez desamparada (60).

## Segunda etapa: Comisión Popular 1913-1916

En 1915, A.Bartholomé envió una maqueta en lugar del dibujo, la que fue remitida al Museo Nacional de Bellas Artes, donde algunos artistas que la vieron coincidieron en que era "una obra soberbia" (61).

Pero la comisión había ampliado mientras tanto el concurso y esperaba la presentación de los restantes proyectos. El escultor francés se mostró impaciente ante esta demora en decidir y en marzo de 1916 solicitó la devolución de su obra. Nuevamente en junio de ese año se quejaba de que "...la Comisión se burla de él..." y reiteraba su pedido (62).

El reintegro se efectivizó en agosto del mismo año, después que los miembros de la Comisión habían tomado la decisión de no aceptar ninguno de los proyectos presentados.

Su boceto consistía en un grupo escultórico de dos figuras en bronce sobre un pedestal de granito. El mismo, cuyas dimensiones sería "...dos veces la dimensión natural...", consistía en la figura de Rivadavia de pie, en actitud meditativa, vestido con levita y capa cayendo en pliegues rectos. A su lado, una figura femenina arrodillada le presenta un libro cerrado. La intención del escultor era representar al prócer como un reorganizador y reformador, personificando la reforma por una figura que espera la reflexión de Rivadavia y se somete a ella. El mismo Bartholomé consideraba que esa figura "...me ha permitido introducir un elemento que constituye la originalidad del proyecto..." (63).

En noviembre de 1915, Mariano Benlliure remitió sus dibujos para el monumento acompañados por una carta donde detallaba su primera concepción de la obra y algunas de sus ideas estéticas. Por su interés, bien vale la pena transcribir algunos de sus párrafos:

“He dado forma a mis proyectos en barro y en dibujos muy numerosos para ensayar proporciones, armonías, efectos de luz, elegancia y severidad de líneas y sobre todo para juzgar con el mayor detalle posible la impresión que produciría la obra terminada.

Sin embargo, a esta índole de trabajo no es fácil dar á priori una idea exacta del monumento concluído, en todas sus proporciones y emplazado en el sitio que se le designa. La ejecución supone siempre correcciones impuestas por la técnica, por el mejor aprecio de los efectos finales, por su estudio más concienzudo.

[...]

He procurado profundizar algo en el estudio del carácter de Rivadavia y de su obra trascendental para cimentar la patria argentina. Me han servido á maravilla los escritos del insigne Avellaneda que me ha proporcionado su ilustre hijo, tan digno representante aquí de ese pueblo hermano, como pudiera serlo ahí de la intelectualidad española.

[...]

Como momento de representación sintética, como expresión gráfica para la figura principal, de noble postura, he creído oportuno elegir la situación del patriota, del estadista, al renunciar el (sic) gobierno de su país, pronunciando aquella frase: “La Historia me hará justicia.” Y, en efecto, en todos los proyectos la figura más saliente del pedestal es la Historia; pero la Historia de la noble patria Argentina. En unos dibujos la simbolizo por robusta y severa matrona, romana de líneas, que parece abarcar con los brazos y proteger con su cuerpo la obra del estadista leal, señalándola á la gratitud y al respeto de las genera-



ciones futuras; y en otros dibujos (el que señalo con el Nº II es para mi gusto el de mejor efecto) la figura simbólica, coloca bajo la estatua el libro de la Historia Argentina, abierto por la vida gloriosa del gran estadista y sobre el emblema que desde entonces sirve de bandera y que irradia resplandores de sol naciente.

A los lados del pedestal, altos relieves en dos cuerpos, ó formando un todo continuo, representarán manifestaciones de la cultura y del trabajo, símbolos del programa con que quiso levantar á su patria el gran hombre, hasta el nivel de los pueblos más ricos y más sabios.

La estatua de Rivadavia aparece envuelta en la capa que se usaba en su tiempo; el levitón con calzón corto es poco estético é impropio, á mi entender, de la gravedad del personaje; la capa con largos pliegues armoniza mejor (sic) con el pedestal, produce impresión de sólido reposo y mayor apostura. No obstante, atenderé gustoso las observaciones que Uds. se sirvan hacerme, en esto, como en todo lo demás que se les ocurra.

Sólo he de reservarme la libertad necesaria para hacer los cambios que estime imprescindibles en el transcurso de la obra para dar movimiento adecuado a las figuras, para coordinar las líneas, porque al convertir en realidad el proyecto y al ver los elementos todos del tamaño que han de tener, suelen cambiar algún tanto las impresiones. Después de todo, ¿qué menos se ha de conceder al artista sobre el que cae la responsabilidad entera de la obra que ha ejecutado? Una vez concluída, la crítica no tendrá en cuenta ni las indicaciones a las que obedeció ni el precio estipulado.” [...] (64)

Completamos su visión del monumento con algunas consideraciones que Benlliure desarrolló en su Memoria de 1915:

“Quizá alguno pudiera objetar que he dado a la figura de Rivadavia sobrada esbeltez. [...] No se trata de un retrato al que rindiera la familia el culto interno de su recuerdo, de una obra de carácter privado, se trata de un monumento público, que ha de perdurar a través de generaciones [que no lo conocieron], que admiraron [su labor], que se

lo representarán tan bello de líneas y proporciones como de sentimientos nobles. Sin destruir por completo [sus rasgos característicos], bien manifestados [en su actitud] cabe espiritualizar bastante la figura. No puede ser censurable embellecer lo bello, ni hacer resaltar la belleza para deificar al patriota" (65).

Manteniendo su idea primitiva, Benlliure realizó dos proyectos, cuya descripción figura en la mencionada memoria.

Uno de ellos, inspirado en la frase de Rivadavia, "Volveremos pronto...seremos llamados", consta de un pedestal de dos cuerpos en cuyo frente una figura femenina sedente y frontal extiende simétricamente sus brazos simbolizando la Argentina. Debajo de ella, se inscribe el nombre de Rivadavia. Sobre ella, en el cuerpo superior, un bajorrelieve representa el sol y las manos unidas con la inscripción: "La República Argentina".

En las caras laterales y posterior de este segundo cuerpo, altos relieves enmarcados por guirnaldas "...del más puro simbolismo...", representan la cultura y el trabajo, la fuerza y la riqueza del suelo, por medio de un toro y un caballo guiados por jóvenes robustos "...símbolo de la vida fuerte, de la labor paciente, de la riqueza natural fomentada y aprovechada por la inteligencia humana..." (66)

Corona el monumento la estatua de Rivadavia de pie, con traje de época y capa, llevando en su mano derecha el sombrero, lo que le da, según el artista, más naturalidad.

El segundo proyecto (fig. 1) mantiene el esquema del anterior, tomando como punto de partida otra frase del prócer: "La historia me hará justicia, lo espero de la posteridad." La figura sedente de la Argentina ha sido reemplazada por una figura femenina de pie, robusta, que gira sosteniendo el libro con el nombre de Rivadavia. Según el escultor, es la figura de la Historia, "...siempre joven, siempre hermosa, como la verdad a la que rinde culto. Abre el libro de la vida argentina por las páginas dedicadas a Rivadavia, glorificando al gran estadista, sobre el emblema que sirve desde entonces de bandera a la patria, irradiando resplandores de sol naciente..." (67)

En cada uno de sus ángulos, cuatro atletas enlazan las manos, representando los cuatro elementos naturales del territorio argentino, Andes, Plata, Pampa, Chaco, de quienes brota la riqueza, tema desarrollado en el relieve de la parte de atrás. En el nivel superior se ubica la figura de Rivadavia, de pie, cubierto por la capa que recoge con su brazo izquierdo.

En diciembre de 1915, Arturo Dresco presentó su proyecto en yeso dentro del plazo fijado por la Junta. En su memoria, destacaba que tuvo en cuenta la necesidad de armonizarlo con el de Mariano Moreno, ya que "...de no ser así hubiera tenido plena

libertad de idear un monumento completamente distinto...” (68)

El mismo (fig. 2), proyectado por lo tanto con dimensiones semejantes a las del de Moreno, culmina con la figura sedente de Rivadavia, en actitud enérgica, erguido, levemente girado hacia la derecha, con traje de época y capa que, cubriendo su pierna derecha, vuela sobrepasando la base hacia la izquierda.

En los laterales del pedestal arquitectónico se ubican las figuras alegóricas, a la izquierda, adelante la Enseñanza y detrás el Comercio; a la derecha, la Caridad y la Enfiteusis, respectivamente. Las alegorías femeninas están representadas por una mujer de pie, con túnica, acompañada por un joven desnudo sentado, mientras figuras masculinas sedentes evocan al Comercio y a la Enfiteusis. En el primer caso, se trata de un joven, vigoroso pero esbelto, con atributos de Mercurio; en el segundo, un hombre robusto y con atributos que no se han podido identificar.

A diferencia de las otras tres alegorías, esta última parece una idea propia del artista, aunque no aclaró en su memoria el motivo de su elección.

El conjunto fue proyectado con un diámetro de ocho metros, comprendida una base de césped; la figura de Rivadavia de 2,50 m de altura y las figuras alegóricas de 2,20 a 2,50 m. La parte arquitectónica debía realizarse en granito y las figuras, en bronce.

Otro de los artistas convocados, **Hernán Cullen Ayerza**, enunció en su memoria algunos conceptos que dejan vislucrar aspectos de su ideario de escultor. Interesa destacar su opinión respecto de la primera etapa de planteamiento de una obra: “...en un boceto nada hay definitivo, fuera de la línea general y el concepto. [Todos los detalles sufren modificaciones impuestas por la perspectiva y las dimensiones.] Movimientos que en pequeño resultan armónicos pueden no ser así aumentados diez veces. [...] Por ser el boceto sólo la idea y la síntesis de la forma, si el monumento fuera su ampliación material carecería de todas las condiciones inherentes a la verdadera obra de arte...” (69)

Cullen consideraba que el monumento en su conjunto debía ser “de líneas sobrias y rígidas”, evitar “los detalles nimios”, “una nota decorativa”, como igualmente “todas las actitudes movidas que resultan convencionales”. Esta severidad deja traslucir su interpretación del espíritu de Rivadavia, a quien “...concibo en estatua como un *piloto de piedra*, apoyada en la misma masa de que surge...”; lo consideraba un adelantado a su época, ya que “no fue Rivadavia hombre de sus días”. Por todo esto, quería darle a su figura un carácter atemporal, rechazando por lo tanto la vestimenta de época.

Presentó dos proyectos, el primero de los cuales (fig. 3) representa “el espíritu de Rivadavia” con dos figuras de línea amplia y majestuosa, la Fecundidad y la Abundancia. Un friso decorativo de niños llevando instrumentos de trabajo y de instrucción, simboliza lo que legó el prócer. En la parte anterior del monumento, una

niña con gorro frigio es nuestro país en formación, “objeto del pensamiento de Rivadavia”, mientras que en la cara de atrás un adolescente apoyado en una espada es la fuerza naciente y “símbolo de las instituciones [por él] creadas, principio de nuestra organización.” (70)

El segundo proyecto se inspira en la obra rivadaviana, con grupos que simbolizan la Ley, la Fuerza, la Justicia, el Trabajo, la Caridad y una columna central donde el artista pensaba que podrían grabarse los actos de Rivadavia (71).

Cullen acompañaba estas obras con cuatro bustos, el primero de los cuales, hecho por encargo de la Sociedad de Beneficencia para el Acorazado Rivadavia, tenía por único objeto dar sus características físicas. En los siguientes, se concentró en lograr “una interpretación que juzgo más exacta del psíquico de Rivadavia.” (72)

José Vega Cruces, escultor español radicado en nuestro país, alumno de Querol, había presentado un proyecto en 1910, exhibido en el Salón Witcomb, del cual tenemos noticias por recortes periodísticos no identificados. Allí se describe la figura de Rivadavia “...sentado, con aspecto natural, apoyando su mano izquierda en el escaño, mientras la derecha, rígida, sobre el respaldo, parece responder a la preocupación que anuncia su fisonomía...” (73).

El proyecto de 1915 (Fig. 4) se compone de un basamento de formas mixtilíneas, en el que se ubican relieves y grupos escultóricos, coronado por un obelisco que -según el artista- sería el primer homenaje a la libertad argentina, justificando tal elección por haber sido utilizado por las más antiguas civilizaciones, tal como la azteca (74).

En la parte inferior del basamento se hallan los relieves siguientes: al frente un pergamino con el nombre de Rivadavia entre guirnalda de flores, y al pie, laureles enredados en una palma; en el lado derecho, “La selección de la raza”, rodeado por similar ornamentación, en el que se observa en su parte baja una rueda dentada, un yunque, los atributos de Mercurio, con dos banderas, simbolizando la Industria, el Trabajo y el Comercio, rindiendo tributo a la especie animal como una de las principales fuentes de la riqueza nacional (75). En el izquierdo, las “Aguas Corrientes”, evocadas por dos figuras que dan vuelta a una presa dejando salir un gran chorro de agua del cual bebe un hombre que sostiene una guirnalda de laurel y que simboliza al pueblo argentino. En la parte superior del mismo cuerpo, al frente, aparece la figura de Rivadavia de pie, en actitud de reposo, sus manos apoyadas en el bastón, con sombrero de copa y capa terciada para disimular el gran vientre, y manos enormes “...que no interesan a la posteridad, que acaso lo conciba tan bello como la excelencia de sus obras inmortales...” (76) En el semicírculo posterior, se ubica “La Enseñanza”, grupo formado por una matrona vestida con túnica y manto, que enseña a leer a dos criaturas.

En el lado derecho, vemos el grupo de la “Unidad Nacional”, “...la obra más simpática de la acción de Rivadavia...” (77), formado por catorce figuras semidesnu-

das que personifican los estados argentinos unidos por la Constitución.

En el lado opuesto, el grupo de "La Beneficencia" completa las alegorías: una figura desnuda con una antorcha -el genio de la inmortalidad- está sentada sobre un tronco de encina -la Fortaleza-. El humo se extiende por el obelisco, lo cual "le quita frialdad y vela la acción de dar", representada por la mano de un espíritu que ocultándose, distribuye monedas, mientras un ángel se presenta con una mujer de pueblo que lleva consigo un hijo y un tullido (78).

En la parte posterior de las fotografías correspondientes a este proyecto se lee "1er.proyecto", hallándose también otro grupo de tomas en cuyo dorso figura "2º proyecto" (Fig. 5), de lo cual se desprende que Vega Cruces habría presentado dos maquetas, no habiéndose hallado ninguna memoria explicativa de esta segunda obra.

Se trata, en este caso, de un pedestal prismático con inscripciones y figuras alegóricas al pie, rematado por la figura sedente de Rivadavia.

Santiago Marré solicitó en 1915 que se aceptara su proyecto en el concurso "...con una *maquette* que tengo lista, ajustada a las bases del concurso y en la que he tratado de realizar una síntesis escultórica de la vida de Rivadavia estudiando su acción en las fuentes históricas en que ella se estudia en sus múltiples facetas, ciñéndome también al ambiente del sitio en que el monumento será emplazado..." (79).

Marré ubica sobre el plinto un grupo de figuras agobiadas por el peso del bloque que sustentan. Según el escultor, representan la nueva raza en fuerte y altiva marcha hacia el futuro, avanzando con el símbolo pétreo de la unidad nacional (80). El bloque se eleva en su parte anterior por el esfuerzo de la figura que encabeza el grupo, y en su punto más prominente se levanta la figura de Rivadavia, absolutamente frontal y rígida, con la cabeza violentamente lanzada hacia atrás. Marré explicó esta extraña postura diciendo que el prócer, alta la frente, aparece "...mirando lo por venir..." (81).

La base y el bloque serían tallados en mármol blanco y la figuras fundidas en bronce, alcanzando el conjunto una altura de ocho metros.

## Últimas etapas

Todos los proyectos previos al de Yrurtia respondían en líneas generales a la tipología establecida por la ley que dio origen a la obra, tipología que era la vigente desde el siglo XIX para los homenajes a los grandes hombres (82).

Yrurtia consideró que su obra era "un monumento simbólico" y se apartó audazmente de estos antecedentes en la segunda maqueta enviada a la Junta en 1918. Ideó una estructura arquitectónica (fig. 6) desarrollada longitudinalmente combinada con un pedestal que cerraba con su masa vertical uno de los extremos del conjunto,



destinado a medir 16 m. de largo, 8 m. de ancho y 10 m. de altura. Probablemente influyó en este cambio la nueva ubicación que se fijó en ese momento: en Avenida Alvear, a la altura de Recoleta, en un espacio estrecho, alargado y triangular. Es evidente, por otra parte, que el escultor ya no estaba condicionado por la estatua de Mariano Moreno y el imperativo de hacer un *pendant* de ésta, de importancia semejante.

Es así que el pedestal más o menos complejo, presente en todos los proyectos anteriores, fue reemplazado por una arquitectura que adquirió un papel mucho más destacado en toda la concepción de la obra.

Las innovaciones de Yrurtia no se detuvieron aquí. Aún mayor audacia demostró su decisión de no incluir la estatua de Rivadavia que, como hemos visto y era de rigor, ocupaba el lugar más prominente en las maquetas precedentes. Sólo un medallón ubicado en la cara frontal del pedestal muestra su efigie de perfil, mientras que una inscripción cumple en señalar que el monumento le está dedicado. En su lugar, una figura sedente de Moisés, corona el conjunto: "...su espíritu previsor, de una rara clarividencia, me ha sugerido la idea de representarlo por una figura simbólica de Moisés, de grandes dimensiones..." (83).

En el nivel inferior, en el extremo opuesto, una figura igualmente sedente de la Acción evoca "sus luchas tempestuosas". Lateralmente se ubican, un pensador, alusión a la "cultura universal de Rivadavia", y una alegoría de la Caridad -único punto de coincidencia con las obras juzgadas por la Junta en 1916- "...recordaría la gratitud por sus obras de protección pública..."

Agreguemos a esto la presencia, en los ángulos del cuerpo vertical, de cuatro cariátides que debían interpretarse como "la fuerza misteriosa que lo inspiró".

Yrurtia pensaba completar el conjunto con dos bajorrelieves en los laterales, representando el "genio educacional" y la agricultura. La obra sería realizada "...en granito o una materia dura adecuada a lo severo y sereno de su arquitectura..." (84).

Entre los proyectos de Yrurtia debemos ubicar el de Alberto Lagos (fig. 7), expuesto en el Salón Müller en 1923. Fue concebido para un monumento de nueve metros de altura, de líneas clásicas, donde alternarían el mármol y el bronce para las figuras y la piedra para el pedestal arquitectónico, coronado por la figura de Rivadavia, "clásica", con el torso descubierto y el gesto airoso de la cabeza en actitud de desafío, simbolizando al hombre ante el porvenir (85).

En cada una de las caras del pedestal, cuatro hornacinas, enmarcadas por pilastras, albergan figuras desnudas alegóricas "de su espíritu y su obra".

El grupo principal, al frente, representa la Instrucción y la Caridad -dos figuras femeninas- protegiendo a la Infancia -simbolizada por una niña-.

En la parte posterior, un hombre fuerte arranca un árbol de raíces secas: es el Reformador.

En las caras laterales, a la derecha, un joven con las Tablas de la Ley simboliza la fuerza de ésta; a la izquierda, un anciano es la "sagesse", la Elocuencia, la Sabiduría.

Lagos aclara en su memoria que al ejecutarse en su tamaño definitivo, las figuras podrían hacerse con ropaje y agregarse ornamentación a la arquitectura, si ésta no fuera realizada en granito "...que no la necesita por la calidad rica de la materia..." (86).

De la documentación presentada para el Juicio Arbitral de 1921 entre Yrurtia y la Junta se desprende que existieron dos proyectos de este escultor que marcan una instancia intermedia entre el primero y el definitivo. En ella encontramos reproducidos una acuarela (fig. 8) -existente además en el legajo- que correspondería a una segunda concepción del monumento, y un plano acompañado de un dibujo (fig. 9), variante de la misma idea.

Es necesario destacar que en este momento se produce un cambio fundamental en la concepción de esta obra y ya en la acuarela, Yrurtia plantea una nueva relación entre escultura y arquitectura, donde ésta adquiere una marcada preponderancia. Vemos allí una planta centralizada de líneas severas, de aspecto macizo, acompañada por esculturas, reducidas a cuatro figuras monumentales. Sendas figuras sedentes, Moisés y la Acción, aparecen "como figuras principales en cada lado del monumento" y sobre una cubierta curva se reclinan "dos figuras representativas de la Agricultura y la Humanidad" (87).

El paso siguiente, más cercano aún a la concepción final, conserva el vigoroso cuerpo arquitectónico de planta central, marcándose una zona intermedia en retroceso que establece dos cuerpos superpuestos y salientes. Las esculturas se ubican en el eje de cada uno de los lados, sobre cuerpos menores adosados al principal. Suponemos que se mantienen el Moisés y la Acción aunque desconocemos por el momento qué representan las figuras ubicadas en los lados menores.

En 1926, Yrurtia presentó una memoria descriptiva a la recientemente nombrada Comisión Nacional presidida por el Dr. Fernando Saguié, en la que conserva los lineamientos generales ya mencionados, pero establece una modificación fundamental al convertir el monumento en mausoleo, proyectando una cripta que describió de la siguiente manera: "En el interior de ese enorme rectángulo se construirá un recinto funerario de una severa magnificencia concorde con el reposado y grandioso movimiento de las líneas de la composición exterior, a la que se tendrá acceso por dos puertas monumentales de bronce, en las que nacen dos escalinatas rampantes..." (88). En su centro se ubicaría un catafalco de líneas severas, construido en "piedra pavonada", destinado a contener la urna con las cenizas del prócer. En los muros y corredores del recinto habría pilastras votivas, en cuatro de las cuales se grabaría la nómina de las creaciones y fundaciones rivadavianas, y en las otras, las inscripciones sumarias de las ceremonias conmemorativas que se realizaran con posterioridad a su inauguración.

Prevee en el subsuelo una cámara para guardar las placas, coronas, lápidas, etc. “...que suelen ofrendarse en estos actos, a fin de no perjudicar y desvirtuar la armonía monumental, tanto exterior como interior, con la aplicación arbitraria de elementos no siempre artísticos...” (89).

Los fundamentos y estructura del cuerpo arquitectónico serían de cemento armado y el revestimiento de granito rosado de Baviera; sus dimensiones se establecieron en 20m. de largo, 13,50 m.de ancho y 7,38 m. de altura.

La importancia dada por Yrurtia a la arquitectura se pone de manifiesto cuando desarrolla su concepción de la obra:

“[...] Una figura histórica de tan clarividentes vistas, de tan complejas actividades y de realizaciones tan básicas, como fueron las de Rivadavia, no puede a mi juicio, encerrarse en el molde estrecho de la estatua epónima y de las consabidas figuras alegóricas. Para significar a las generaciones venideras una vida máxima y su profundo y permanente influjo en los destinos del país, es necesario que el sentido monumental alcance una concreción plástica imponente. Para la posteridad, lo que cuenta es el esfuerzo sillar, el resultado constructivo que implica la erección perdurable de los forjadores de nacionalidades y no su fisonomía física, que el tiempo acaba por generalizar en el aspecto de una misma época, mientras depura e individualiza, con valores perennes, su fisonomía individual. Así lo entendían los antiguos al consagrar a sus grandes hombres el templo o el arco votivos. De ahí también la importancia que, en la concepción central de mi obra, haya dado a la masa arquitectónica. Completando esta idea, cuatro grandes figuras simbolizarán la esencia de la obra rivadaviana: la de Moisés -en su carácter de legendario creador de leyes- y las de la Acción, la Caridad y el Progreso. En el frente principal del monumento, dos amplios medallones ostentarán, en alto relieve, la efigie de la República y el retrato de Rivadavia, concretando así el carácter nacional del homenaje y el recuerdo iconográfico del patricio.” (90)

En los cuatro frentes irían inscripciones recordatorias que el artista dejaba a elección de la Comisión Pro-Monumento, reservándose su ornamentación.

Las esculturas serían de “piedra pavonada”, aclarando Yrurtia que en caso de

no hallarse en las canteras europeas el material adecuado ni artesanos capaces de realizar “el fiel transporte de un modelado de la magnitud imaginada” (91) las dos figuras mayores, el Moisés y la Acción, se fundirían en bronce.

Es este proyecto el que, con algunas modificaciones, será llevado a cabo en los años siguientes y finalmente inaugurado.

## Consideraciones finales

Si bien, como señala Payró, desde 1890 empiezan a ser conocidos los escultores argentinos (92), fueron extranjeros los primeros en ser llamados para el monumento a Rivadavia, lo que provocó una reacción en el medio local.

En La Argentina del 12 de octubre de 1910, se publicó una carta firmada “Varios Argentinos” en la que leemos “...¿no [...] sería asunto de protesta la sistemática injusticia con que se viene procediendo en esto de los grandes monumentos al encargarlos a artistas extranjeros con exclusión de los argentinos?...” ya que “El argentino [...] ha de poner parte de su alma en la ejecución...” (93).

Esta actitud también estuvo presente en el seno de la comisión a través de la voz de Leopoldo Lugones y como ya vimos, en la segunda etapa participaron mayoritariamente artistas argentinos, actitud ésta que se irá afianzando en las décadas siguientes.

Fueron años arduos en los que se luchó por un reconocimiento y un lugar propios, así como también por alcanzar el derecho a la libertad de creación, tema particularmente conflictivo en el caso de obras monumentales.

Ya de la consideración de las memorias presentadas por los artistas para este concurso, puede generalizarse su visión sobre este punto, a partir de la concepción que tienen sobre los distintos aspectos de su proceso creativo, desde la etapa inicial del boceto -como plasmadora de la “idea” que sintetiza el pensamiento que la origina- a la que se consieran sujeta a modificaciones en el transcurso de su desarrollo hasta llegar a concretarse en la obra definitiva.

Ya vimos las ideas de Benlliure al respecto al considerar esa libertad como una forma de revalorización de su condición de artista.

Rogelio Yrurtia, por su parte, en la *Memoria de 1926* escribió:

“[...] En cambio ciertos detalles de la composición han cobrado distinto aspecto formal, en el lógico proceso de perfeccionamiento que experimenta, en la conciencia del artista estricto, el proyecto originario a medida que se concreta y acerca su realización plástica. Es, precisamente, ese período de encarnación de su pensamiento, el que

**despierta en el autor del proyecto, el sentimiento de su mayor responsabilidad. De ahí su afán de revisión fragmentaria, de reajuste, de equilibrio, de armonía, afán que perdura hasta el último momento, pues su perfecta satisfacción sólo se alcanza cuando, al enfrentar la materia definitiva, nace, realmente, la obra imaginada” (94).**

**A esta libertad se opone muchas veces la incompreensión de comitentes y público que no comparten un mismo lenguaje con el artista, más allá de toda valoración estética.**

**En ocasión de exhibirse la primera maqueta de Yrurtia en el Congreso, las señoras de la Sociedad de Beneficencia levantaron airadamente su voz por la interpretación que el escultor había dado al homenaje a Rivadavia, pues el monumento debía glorificar su obra a través de su presencia en el sitio culminante, ya que “...si bien admiramos a Moisés, para nosotros este personaje histórico no nos merece tanta consideración ni obliga nuestra gratitud como Rivadavia...” (95).**

**La Razón del 17 de diciembre de 1918 escribió: “El país no quiere el monumento simbólico que puede cambiar de destino y de advocación” (96).**

**Sin embargo, otras voces ya se alzaron en defensa del pensamiento de Yrurtia, diciendo que el público habituado a los “...monumentos que reproducen fotográficamente en bronce a los personajes homenajeados”, se asombra al no encontrar la figura de Rivadavia, mientras Yrurtia “...se ha liberado de la tiranía de la costumbre ejecutando un monumento al espíritu y a las obras de Rivadavia. Acaso, pensando como Rodin, que la representación de una figura célebre no tiene interés corporal...” (97).**

**Para terminar, no podemos menos que reiterar palabras de Yrurtia cuando dice que una figura de la importancia y trayectoria de Rivadavia “...no puede [...] encerrarse en el molde estrecho de la estatua epónima...” ya que para cumplir con su “función pedagógica” -según palabras de Ricardo Rojas (98)- “...es necesario que el sentido monumental alcance una concreción plástica imponente”. Para ello no importa la fisonomía del personaje sino dejar traslucir su importancia histórica a partir de manifestaciones concretas y perdurables, dando -como en la antigua Roma- preeminencia a la expresión arquitectónica. “Así lo entendían los antiguos al consagrar a sus grandes hombres el templo o el arco votivos” (99).**

## **Notas**

**(1) Riegl, A., *El culto moderno a los monumentos*. Caracteres y origen, Visor Distr.S.A, Col La Balsa de la Medusa, 7, Madrid, 1987, Cap I, p.28-31.**



- (2) *Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana*. Barcelona, Espasa-Calpe, Tomo 33, p. 1235-6.
- (3) *Actas del Concejo Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, año 1873. Bs.As., 1912, p.76.
- (4) *Ibidem*, p. 246-7.
- (5) MOA. legajo Nº 81.
- (6) *Ibidem*.
- (7) *Leyes Nacionales* -Tomo XI- 2-1895-7, p. 334.
- (8) *Actas del Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires correspondientes al año 1908*. Bs.As., 1909, p. 414.
- (9) *Leyes Nacionales* -Tomo XIV- 2º - 1918, p. 1017.
- (10) AGN. *Comisión Nacional del Centenario. Comité Ejecutivo. Libro de Resoluciones*. Sesión del 9 de setiembre de 1909, p. 163-4.
- (11) *La Prensa* del 14 de julio de 1910. (En: AGN. *Serie Histórica del Ministerio del Interior - Fondo Documental - Junta Ejecutiva Monumento a Rivadavia - 1910-24 - Legajo 13*).
- (12) *La Prensa* del 19 de julio de 1910. (En: *Ibidem* ).
- (13) Recorte periodístico sin identificar. (En: *Ibidem*).
- (14) *Boletín Oficial de la Masonería Argentina* del 24 de setiembre de 1910, p. 22-5. (En: AGN. *Junta Ejecutiva Monumento a Rivadavia*. Legajo 12).
- (15) *La Nación* del 6 de julio de 1910. (En: AGN. *Serie Histórica del Ministerio del Interior.- op.cit.*).
- (16) *La Nación y La Argentina* del 18 de julio de 1910. (En: *Ibidem*).
- (17) *La Nación* del 7 de octubre de 1910. (En: *Ibidem*).

- (18) *La Gaceta de Buenos Aires* del 8 de octubre de 1910. (En: *Ibidem* ).
- (19) *La Prensa* del 11 de octubre de 1910. (En: *Ibidem* ).
- (20) *La Prensa* del 16 de octubre de 1910. (En: *Ibidem* ).
- (21) AGN. *Junta Ejecutiva Monumento a Rivadavia*. Legajo 12. Libro de Presencia Nº 1. Sesiones del 24 de setiembre y 2 de octubre de 1912.
- (22) *El Diario y La Razón* del 28 de mayo de 1913, *La Tarde* del 29 de mayo de 1913. (En AGN. *Serie Histórica del Ministerio del Interior - Op.cit.*).
- (23) AGN. *Junta Ejecutiva Monumento a Rivadavia*. Legajo 12. Libro de Actas Nº 2, 23a. Sesión, Junio 13, 1914.
- (24) *Ibidem*. 29a. Sesión, Setiembre 8, 1915.
- (25) *Ibidem*. 30a. Sesión, Setiembre 14, 1915.
- (26) *Ibidem*. 37a. Sesión, Mayo 10, 1916.
- (27) *Ibidem*. 21a. Sesión, Noviembre 8, 1913.
- (28) *Ibidem*. 37a. Sesión, Mayo 10, 1916.
- (29) *Ibidem*. 39a. Sesión, Mayo 23, 1916.
- (30) *Ibidem*. 42a. Sesión, Agosto 9, 1916.
- (31) *Ultima Hora* del 17 de junio de 1916, *La Razón* del 27 de junio de 1916 y *La Epoca* del 23 de mayo de 1916. (En: AGN. *Junta Ejecutiva Monumento a Rivadavia*, Legajo 12.)
- (32) Carta de los artistas a la Comisión del 22 de mayo de 1916. (En: *Ibidem*.)
- (33) *La Razón* del 17 de diciembre de 1918, *La Prensa* del 23 de diciembre de 1918, *La Nación* del 13 de setiembre de 1919 y *El Diario* del 13 de setiembre de 1919. (En: AGN. *Serie Histórica del Ministerio del Interior, op.cit*)
- (34) AGN. *Junta Ejecutiva Monumento a Rivadavia*. Legajo 12. Libro de Actas

Nº 2. 46a. Sesión, Junio 14, 1920.

(35) *Ibidem*. 47a. Sesión, Junio 30, 1920.

(36) *La Junta Ejecutiva del Monumento a Rivadavia en Juicio Arbitral con Rogelio Irurtia*, Buenos Aires, Cía. General de Fósforos, Talls.Ex.R.Radaelli, 1922.

(37) Carta de la Comisión Ejecutiva al Presidente de la Comisión de Presupuesto y Hacienda de la Honorable Cámara de Diputados, 26 de setiembre de 1921. (En: AGN. *Junta Ejecutiva Monumento a Rivadavia*. Legajo 12. Correspondencia escultores y Junta.)

(38) AGN. *Junta Ejecutiva Monumento a Rivadavia*. Legajo 12. Libro de Actas Nº 3, 52a.Sesión, Julio 22, 1921.

(39) *Ibidem*. Correspondencia escultores y Junta. Carta de la Junta Ejecutiva a Alberto Lagos, 21 de abril de 1922.

(40) Recorte periodístico sin identificar ni fechar. (En: AGN. *Serie Histórica del Ministerio del Interior*. Op.cit.).

(41) Carta de la Intendencia Municipal a la Junta del 27 de octubre de 1922, en respuesta a notas enviadas por la Junta el 20 de mayo y el 22 de junio de 1920. (En: AGN. *Junta Ejecutiva Monumento a Rivadavia*. Legajo 12. Comunicaciones hechas por miembros de la Junta.

(42) AGN. *Junta Ejecutiva Monumento a Rivadavia*. Legajo 12. Libro de Actas Nº 3, 56a.Sesión, Octubre 27, 1922.

(43) *Leyes Nacionales* - Buenos Aires - 1925 - Tomo XXIII - Años 1924-5, p.34.

(44) *La Nación*, 1932, 1 de Setiembre, p.9, col 4; *Ibidem*, 1932, 2 de Setiembre, p.7, col 5-6; *Ibidem*, 1932, 3 de Setiembre, p.1; *Ibidem*, 1932, 4 de Setiembre, p.1, col 2-5 y p.8, col 3-6.

(45) *Boletín Municipal* Nº 727-28 - 1926 - 23 y 24 de mayo - p.780.

(46) *Boletín Municipal* Nº 1455-6 - 1928 - 20 y 21 de mayo - "Honorable Concejo Deliberante, Proyectos presentados" p.1031 - *Boletín Municipal* Nº 1324 - 1928 - 10 de enero.

(47) En el Archivo General de la Nación, Legajo N° 12, existen tres fotografías de un proyecto de monumento que no ha podido aún ser identificado. En el mismo se lee "1a. Comisión", por lo que podría corresponder a esta primera etapa, de la cual, por otra parte, sólo quedan fuentes escritas.

(48) AGN. *Junta Ejecutiva Monumento a Rivadavia*, Legajo 12. Libro de Notas N° 2, folio 23.

(49) *Ibidem*. Correspondencia escultores y Junta. Carta del 16 de octubre de 1914.

(50) *Ibidem*. Libro de Actas N° 2, 35a. Sesión, Diciembre 28, 1915.

(51) *Ibidem*. 37a. Sesión, Mayo 10, 1916.

(52) *Ibidem*. 38a. Sesión, Mayo 17, 1916 y 39a. Sesión, Mayo 23, 1916.

(53) AGN *Comisión Nacional del Centenario*; op.cit. Sesión del 5 de octubre de 1910, p. 191-3.

(54) *La Nación*, 6 de octubre de 1910. (En: AGN: *Serie Histórica del Ministerio del Interior*, op.cit.).

(55) AGN. *Comisión Nacional del Centenario*; op.cit. Sesión del 5 de octubre de 1910, p. 191-3.

(56) AGN. *Comisión Nacional del Centenario - Comisión II - Estatuas y Monumentos - Letra D-H - N° 471 - Año 1911 - Iniciador Dresco, Arturo*.

(57) AGN. *Comisión Nacional del Centenario*; op.cit. Sesión del 5 de octubre de 1910, p. 191-3.

(58) *Ibidem*. Sesión del 25 de noviembre de 1909, p. 228-9.

(59) *La Prensa*, 14 de julio de 1910. (En: AGN. *Serie Histórica del Ministerio del Interior*, op.cit.).

(60) *La Prensa*, 19 de julio de 1910. (En: *Ibidem* ).

(61) Carta del Sr. Semprún al Dr. Sorondo del 4 de setiembre de 1915. (En: AGN *Junta Ejecutiva del Monumento a Rivadavia*. Legajo 12. Correspondencia escultores y Junta).

- (62) Carta del Sr.Semprun al Dr.Sorondo del 25 de junio de 1916. (En: *Ibidem*).
- (63) Memoria de Albert Bartholomé. (En: *Ibidem*).
- (64) Carta de Mariano Benlliure a la Junta del 14 de noviembre de 195. (En: *Ibidem*).
- (65) Memoria de Mariano Benlliure. (En: *Ibidem*).
- (66) *Ibidem*.
- (67) *Ibidem*.
- (68) Memoria de Arturo Dresco (En: *Ibidem*).
- (69) Memoria de Hernán Cullen Ayerza. (En: *Ibidem*).
- (70) *Ibidem*.
- (71) No existen fotografías de este segundo proyecto.
- (72) *Ibidem*.
- (73) Recorte periodístico sin identificar ni fechar. (En: AGN. *Serie Histórica del Ministerio del Interior*, op.cit.).
- (74) Memoria de José Vega Cruces. (En: AGN. *Junta Ejecutiva Monumento a Rivadavia*, Legajo 12. Correspondencia escultores y Junta).
- (75) *Ibidem*.
- (76) *Ibidem*.
- (77) *Ibidem*.
- (78) *Ibidem*.
- (79) AGN. *Junta Ejecutiva Monumento a Rivadavia*. Legajo 12. Nota de S.Marré a la Junta, 17 de noviembre de 1915.
- (80) Memoria de Santiago Marré. (En: *Ibidem*, Correspondencia de los escultores y la Junta).



(81) *Ibidem*.

(82) Agulhon, Maurice: *Les statues politiques au XIXe siècle*, p. 135-42. (En: *Rencontres de L'Ecole du Louvre. La sculpture du XIXe siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture. La Documentation Française*, París, 1986).

(83) *La Razón* del 2 de julio de 1918. (En: AGN, *Serie Histórica del Ministerio del Interior*, op.cit.).

(84) *Ibidem*.

(85) Memoria de Alberto Lagos. (En: AGN. *Junta Ejecutiva Monumento a Rivadavia. Legajo 12. Correspondencia de los escultores y la Junta*).

(86) *Ibidem*.

(87) Inscripción manuscrita de la acuarela de Rogelio Yrurtia. (En: *Ibidem*).

(88) M.C.Y. (Museo Municipal Casa de Rogelio Yrurtia). *Archivo Documental Rogelio Yrurtia. Memoria Descriptiva 1926*.

(89) *Ibidem*.

(90) *Ibidem*.

(91) *Ibidem*.

(92) Payró, J.E., *La Escultura* (En: *Historia General del Arte en la Argentina, Academia Nacional de Bellas Artes, Bs.As, 1988, T.VI, p.203.*).

(93) AGN. *Serie Histórica del Ministerio del Interior*; op.cit; Legajo 13.

(94) M.C.Y., op.cit.

(95) *El Diario* del 13 de setiembre de 1918 (En: AGN. *Serie Histórica del Ministerio del Interior*; op.cit.)

(96) AGN. *Serie Histórica del Ministerio del Interior*, op.cit.

(97) *La Prensa* del 23 de diciembre de 1918 (En: AGN. *Serie Histórica del Ministerio*

*del Interior, op.cit.*)

(98) **Rojas, Ricardo**, *La Restauración Nacionalista*, A.Peña Lillo Editor, 3a.Edición, Bs.As, 1971.

(99) **M.C.Y.**, *op.cit.*

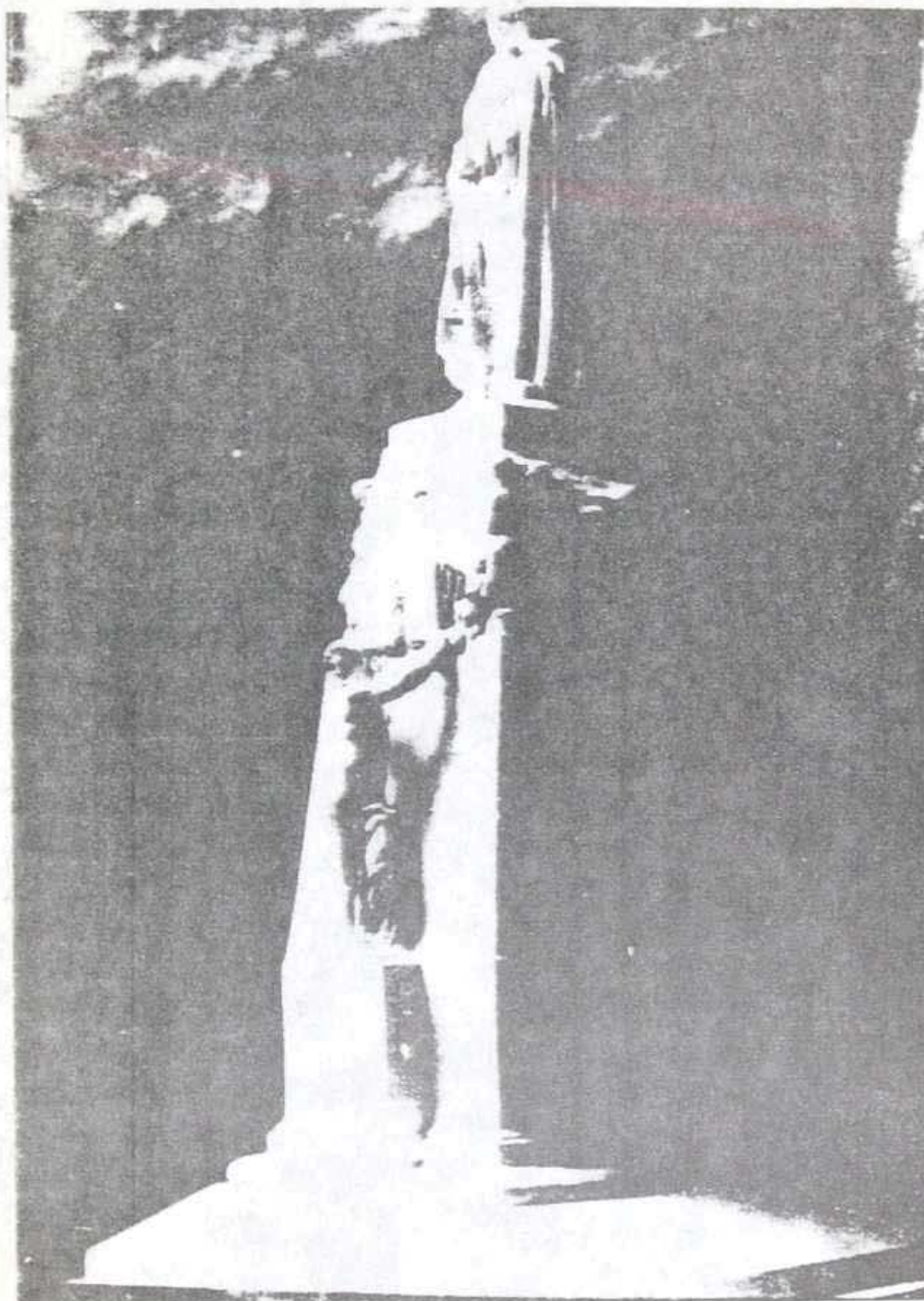
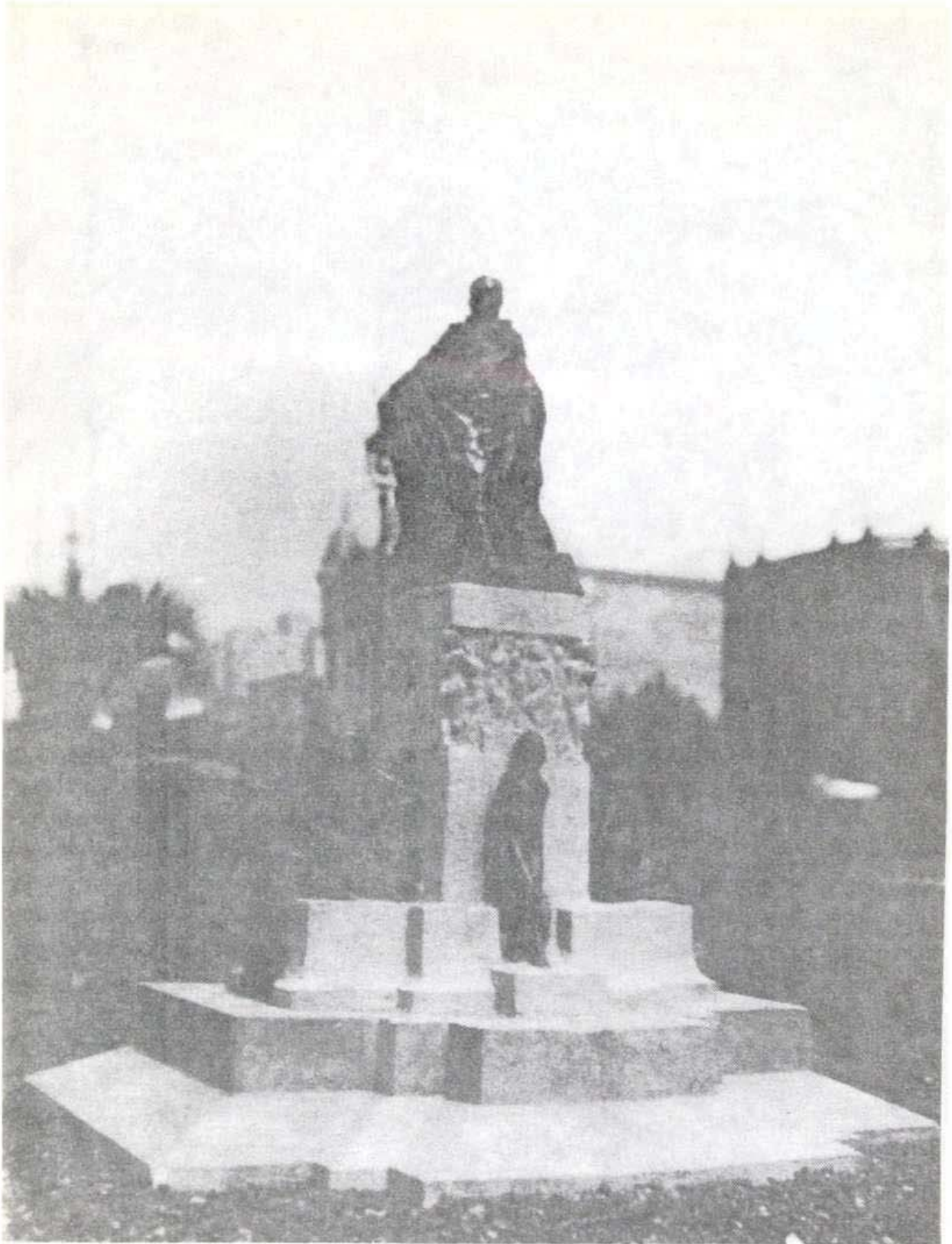


Figura 1 - Maqueta de Mariano Benlliure y Gil. (AGN).



Figura 2 - Maqueta de Arturo Dresco. (AGN).





**Figura 3 - Maqueta de Hernán Cullen Ayerza. (AGN).**

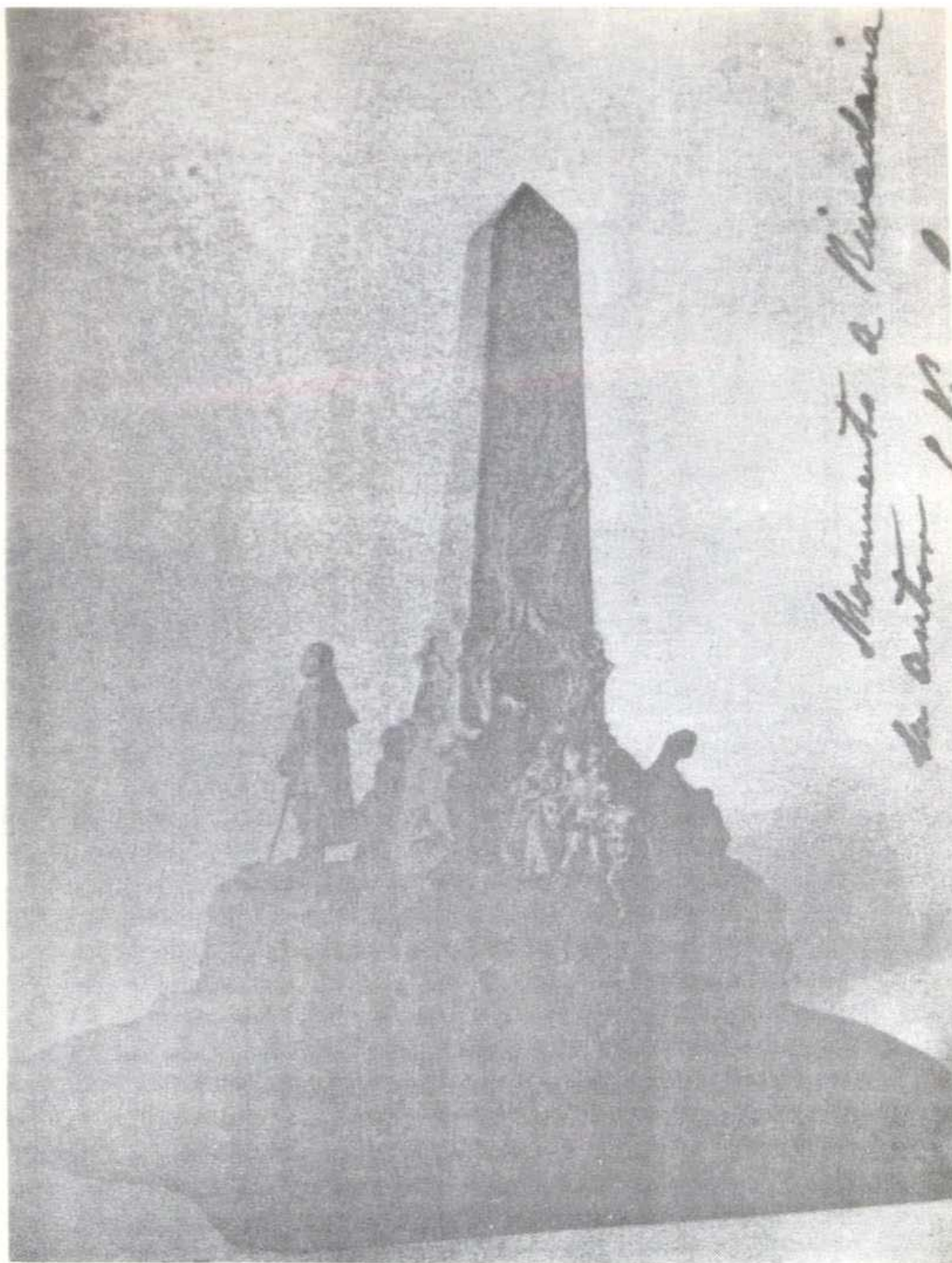


Figura 4 - Primer proyecto de J. Vega Cruces. (AGN).





**Figura 5 - Segundo proyecto de J. Vega Cruces. (AGN).**

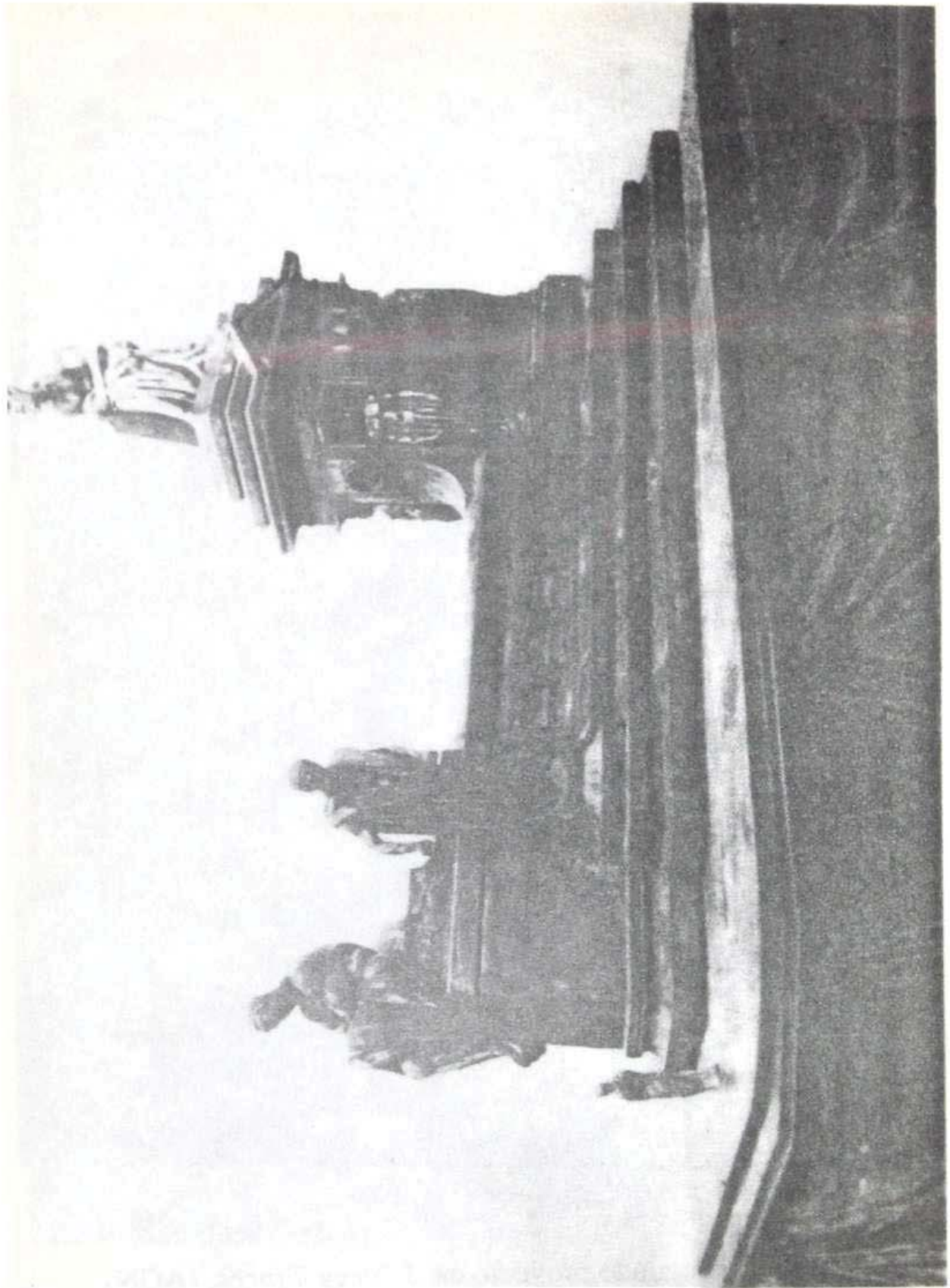
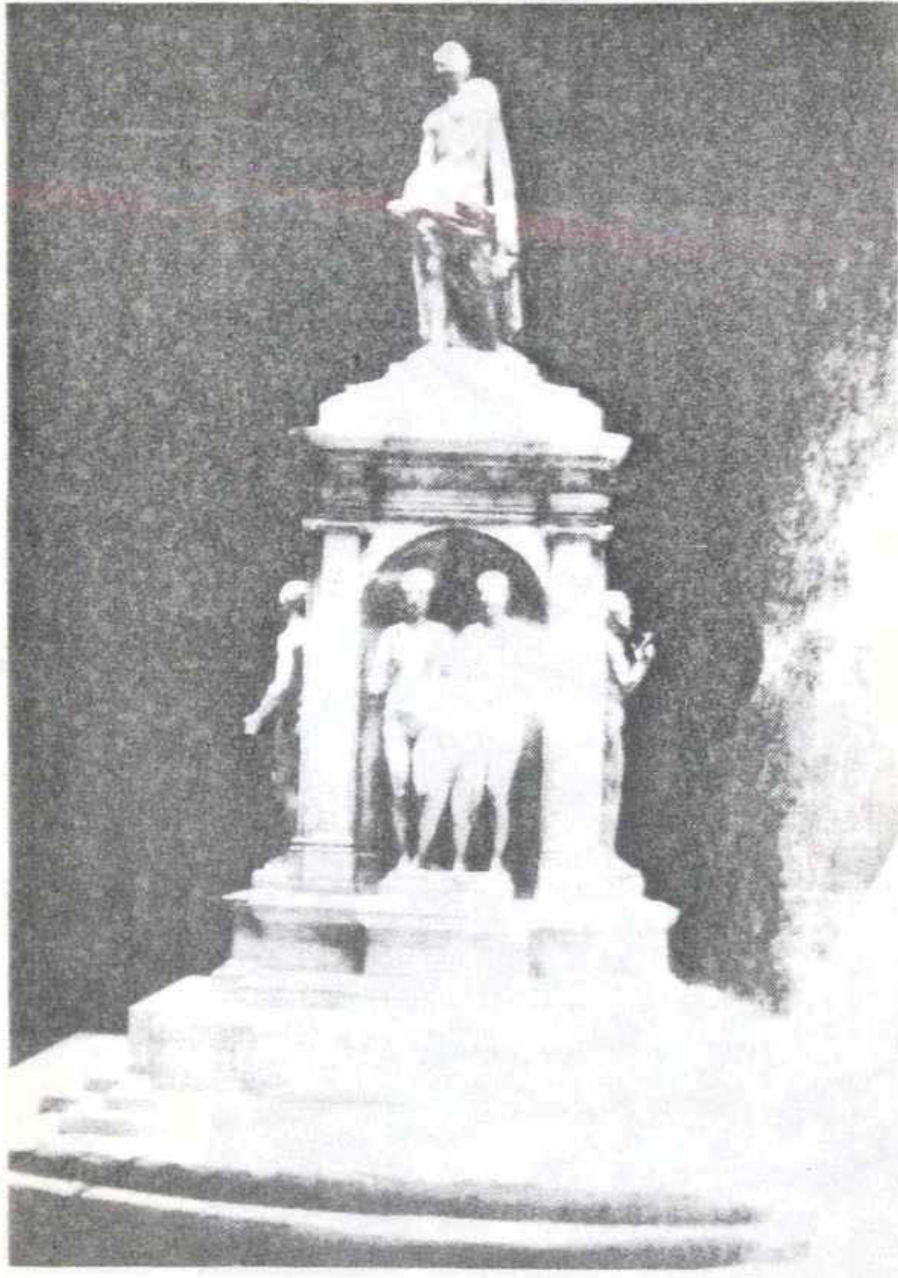


Figura 6 - Primer proyecto de R. Yrurtia. (AGN).



**Figura 7 - Maqueta de A. Lagos. (AGN).**



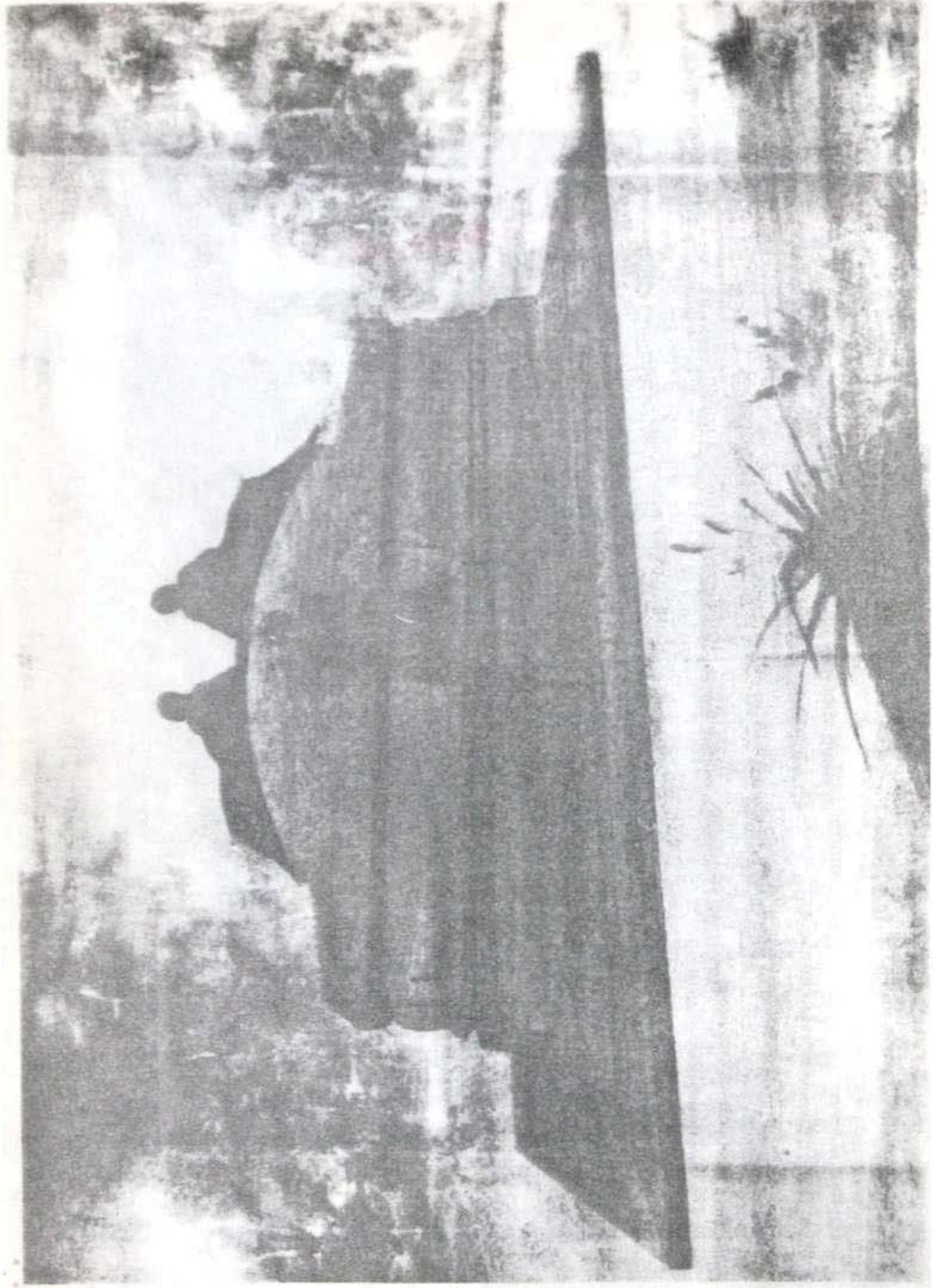


Figura 8 - Boceto de R. Yrurtia. (Acuarela). (AGN).

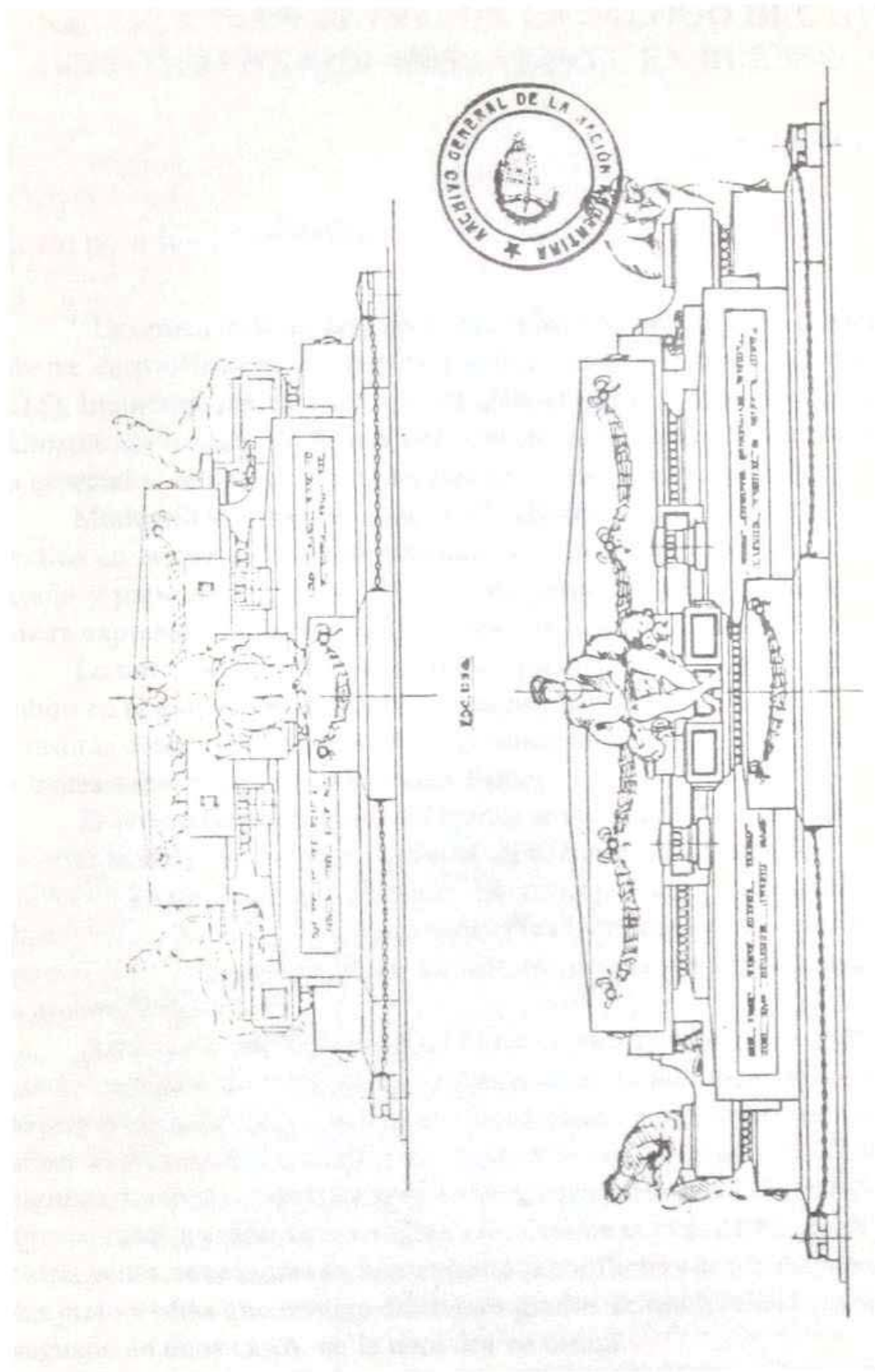


Figura 9 - Boceto de R. Yurtia. (Dibujo). (AGN).