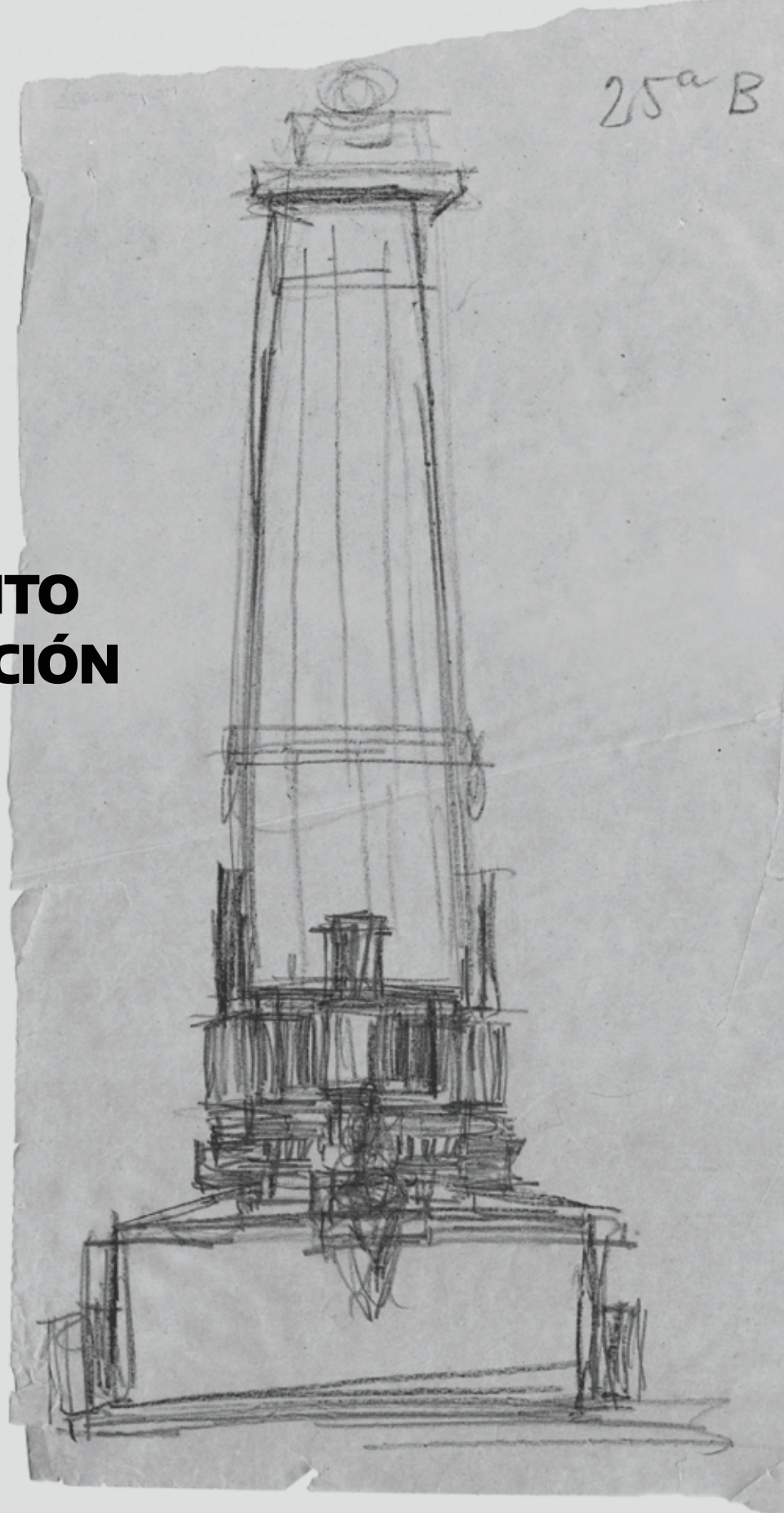


**Sobre
Manuel
Belgrano
(#4)**

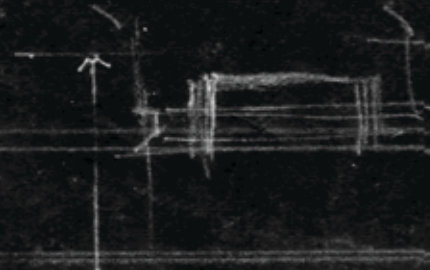
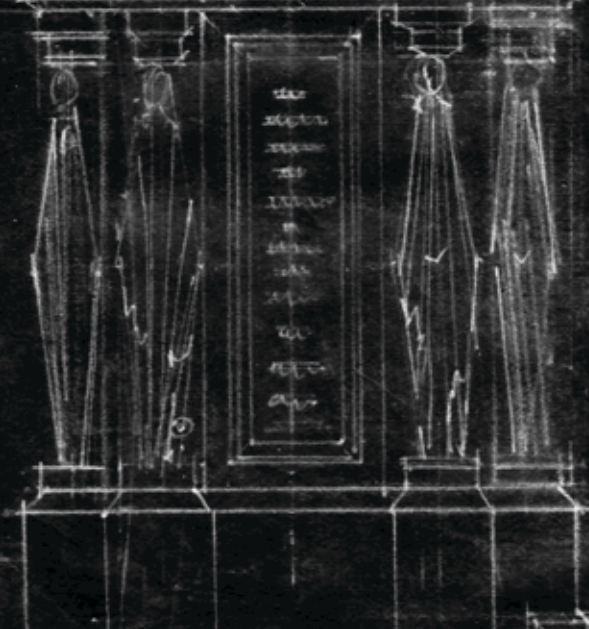
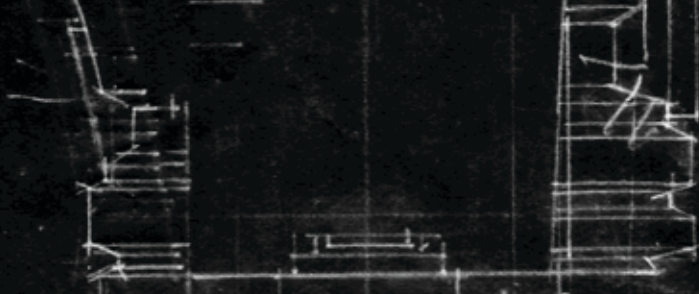
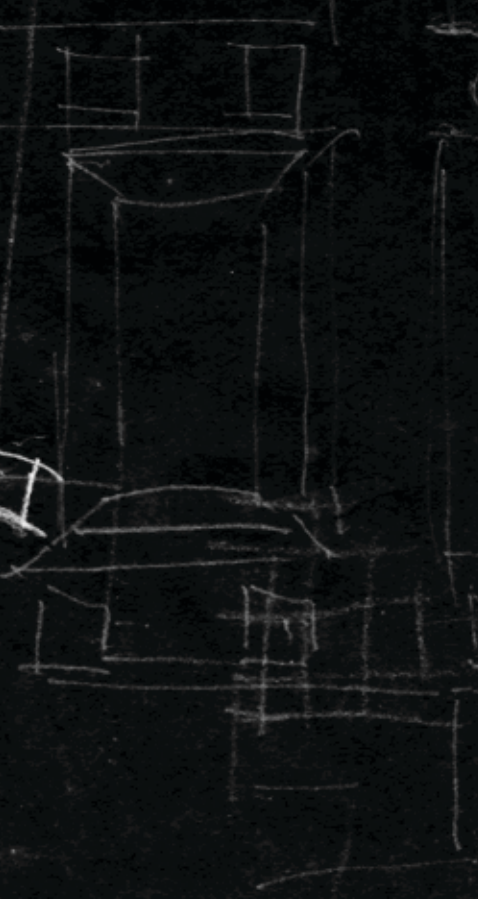
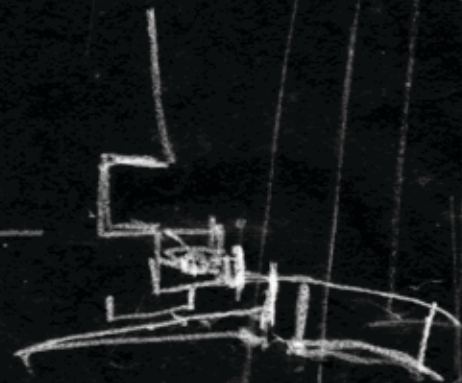
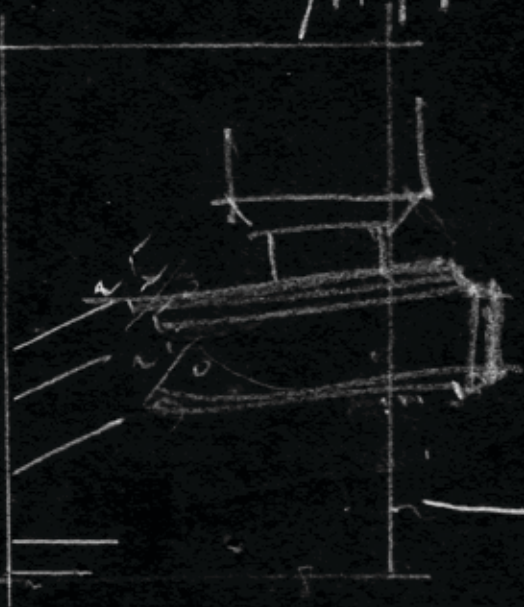
HISTORIAS DE UN MONUMENTO EN CONSTRUCCIÓN

**ROGELIO YRURTIA
Y EL MONUMENTO
A LA BANDERA**



Ministerio de Cultura
Argentina

(17)





hemisferos
para las puertas
de la sacristia.



100
40 8

17
3/4
20 15

17

MUSEO
CASA DE **YRURTIA**

MUSEOS NACIONALES




Ministerio de Cultura
Argentina

Presidente de la Nación
Alberto Fernández

Vicepresidenta de la Nación
Cristina Fernández de Kirchner

Ministro de Cultura de la Nación
Tristán Bauer

Jefe de Gabinete
Esteban Falcón

Secretaria de Patrimonio Cultural
Valeria González

Directora Nacional de Museos
María Isabel Baldassarre

Directora Nacional de Gestión Patrimonial
Viviana Usubiaga

Historias de un monumento en construcción

ROGELIO YRURTIA
Y EL MONUMENTO
A LA BANDERA

PRÓLOGO	08
<i>Luciana Delfabro y Viviana Usubiaga</i>	
<hr/>	
1. ROGELIO YRURTIA, ESCULTOR MONUMENTAL	10
<i>Andrea Elías</i>	
<hr/>	
2. CAMINO AL MONUMENTO	18
Monumento a la Bandera: proyectos que no fueron y antecedentes de su realización	19
<i>Ana Pironio y María Torre</i>	
Interpretando los hermosos conceptos de nuestra patria querida	40
<i>Gabriela Couselo</i>	
<hr/>	
3. EL MONUMENTO POSIBLE	54
Una breve aproximación a la concepción del espacio público en Rogelio Yrurtia	55
<i>Erika Loíacono</i>	
Artesano del ideal	62
<i>Mariana Ferrari, Lucas Mallol y Constanza Varela</i>	
<hr/>	
4. YRURTIA Y EL VIENTO	78
<i>Claudia Fontes</i>	
<hr/>	
BIBLIOGRAFÍA	88
LXS AUTORXS	91

PRÓLOGO

La bandera es un ejemplo de cómo la imaginación puede generar, en las condiciones más difíciles, un hecho que transforme lo dado. Eso es la bandera también; no solo una invitación a la identificación sino un recordatorio: para hacer lo público es necesario ser capaz de imaginar.

Sergio Raimondi

Nadie pudo imaginar que el 2020, declarado en su inicio “Año del General Manuel Belgrano”, sería eclipsado por una pandemia. Aun así, el ejercicio de la imaginación debió estar a la orden del día para paliar y sortear las dificultades que el COVID-19 ha traído en el mundo entero.

Recordar la vida de Manuel Belgrano brinda ejemplos constitutivos de las posibilidades del imaginar. Imaginar una nación, un proyecto económico, un modelo escolar, una forma de gobierno independiente, una bandera. A su vez, el legado de Belgrano ha sido una fuente de inspiración desde hace dos siglos.

La serie de publicaciones #sobreBelgrano que concebimos dedicadas a su figura culmina con esta edición, donde confluyen, como derivas de su trayectoria, los intentos de conmemoración a uno de sus actos imaginativos más trascendentes: el primer izamiento de la bandera argentina a orillas del río Paraná.

La historia de la escultura está sembrada de episodios sobre monumentos imposibles y estatuas destruidas. Sucede que los proyectos escultóricos conmemorativos en espacios públicos conllevan entramados de disputas sobre el pasado y

reinscripciones de la historia en cada presente. Ante cada comisión estatal para la construcción de un monumento sobreviene un caudal de debates y deseos, discusiones y consensos, controversias y acuerdos.

A partir de la historia de la proyección de *un* monumento a la bandera y la participación del escultor Rogelio Yrurtia en ese derrotero, conocemos los ideales que se buscó edificar en la consolidación de la nación a la vez que sus contramarchas político-administrativas. Y logramos conocer esta historia gracias a los archivos y documentos que se preservan en el Museo Casa de Yrurtia y otros reservorios del país. Dibujos, bocetos, cartas, maquetas, croquis y vistas modelan y erigen otro volumen de la memoria. Es que los archivos guardan y proyectan la dimensión más precisa para aproximarse a los caleidoscópicos sentidos de cada objeto material. Son la punta del ovillo que permite hilar la historia una y otra vez. Los archivos habilitan la apuesta a las investigaciones historiográficas, museológicas y artísticas, como las que convergen en estas páginas. Despliegan tanto la diversidad de concepciones del pasado como un espacio de politicidad en tiempo presente. Llegan a inspirar también otras preguntas, inquietudes sobre el futuro pospandemia.

Creemos que el trabajo de activación y puesta en circulación permanente de los archivos es un ejercicio de memoria y de imaginación, dos de los componentes fundamentales para la democracia. Por eso apostamos día a día a construir puentes y accesos públicos para que esta democratización sea posible.

Viviana Usubiaga

Directora Nacional de Gestión Patrimonial

Luciana Delfabro

Coordinadora de Investigación Cultural

CAPÍTULO 1

Rogelio Yrurtia, escultor monumental

Andrea Elías

Directora del Museo Casa de Yrurtia

Retrato de Rogelio Yrurtia, ca. 1910, fotografía montada sobre cartón, 12,6 x 13 cm, Museo Casa de Yrurtia, inv. MCY-ME1948.



Rogelio Yrurtia (1879-1950) es uno de los escultores más relevantes de comienzos del siglo xx en Argentina. El carácter monumental de su obra puede apreciarse en el espacio público de la ciudad de Buenos Aires, como es el caso del emblemático grupo escultórico *Canto al Trabajo*, cuya vigencia perdura hasta la actualidad.

Hijo de inmigrantes vascos, Yrurtia desarrolló desde niño un interés particular por la pintura y la escultura, según relata Lía Correa Morales —pintora destacada y esposa del artista— en su biografía, escrita tras la muerte del escultor. Allí narra sucesos de la vida del joven Yrurtia y cómo encontró tempranamente en el ámbito familiar los recursos para pintar reproducciones de oleografías con los medios que tenía a su alcance. Sus primeras indagaciones en la pintura fueron gracias a los pinceles improvisados con palitos y pelos de sus hermanas, además de colores fabricados con materiales encontrados en la cocina de su casa, como harina, pimentón y canela, entre otros¹.

Su carácter determinado lo llevó, a la edad de diecinueve años, a emprender sus primeros estudios en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, una de las primeras instituciones de arte en el país, como alumno del escultor Lucio Correa Morales. Ese contacto inicial con la escultura le permitió obtener, un año más tarde, una beca del Estado nacional para continuar su formación en Europa. Luego de un breve paso por Italia, continuó su formación en Francia, donde asistió sucesivamente a dos academias de Bellas Artes. Sin embargo, Yrurtia encontró rápidamente su camino como artista singular en ese ambiente fecundo que representaba París en los primeros años del siglo xx.

1. Lía Correa Morales, *Diario*, 1951, Archivo de Irene Ruiz de Olano, 1.2.3_1_h1.

2. (Pág. 13) Véase Érika Loiácono, "Destellos de modernidad. El impacto de Auguste Rodin en los escultores argentinos de principios del siglo xx", en A. Duprat, M. Marchesi et ál., *Rodin. Centenario en Bellas Artes*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación, 2018.

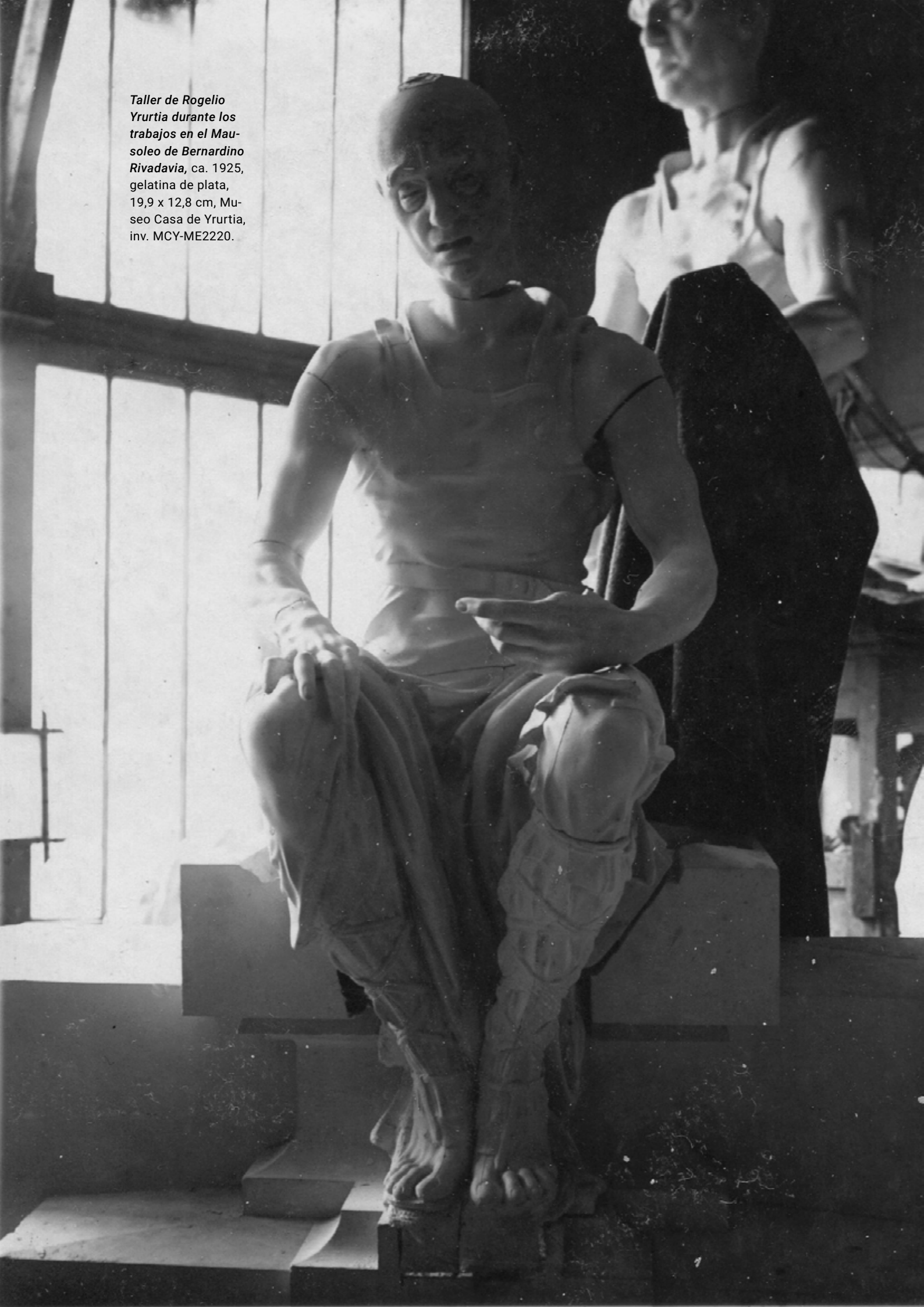


Retrato de Rogelio Yrurtia, ca. 1920, gelatina de plata, 17,2 x 12 cm, Museo Casa de Yrurtia, inv. MCY-ME2047.

Fue en aquella ciudad donde, en 1903, realizó su obra fundacional, *Las Pecadoras*, que presentó en el Salón de artistas franceses de París y le valió el reconocimiento de la crítica francesa. En ese contexto, Yrurtia tomó contacto con el escultor célebre del momento, Auguste Rodin, que visitó su taller tras ver la obra mencionada en el Salón². Por otra parte, entabló relación con artistas tales como Pablo Picasso y escritores de la talla de Rubén Darío, quien escribió un artículo para el diario *La Nación*, de Argentina, en el que analizaba *Las Pecadoras* —que Yrurtia destruyó más tarde— y exaltaba la figura del joven artista en ese momento temprano de su carrera.

Sin duda, la obra de Rodin orbitó en los intereses formales y estilísticos de Yrurtia, si bien el artista argentino siempre mantuvo una visión crítica que le permitió desarrollar su propia concepción de la obra escultórica. En 1905 realizó su primer monumento para Buenos Aires —al Dr. Alejandro Castro—, actualmente emplazado en el Hospital de Clínicas. En aquel momento, Yrurtia comenzó a perfilar su figura de escultor monumental. En 1907

Taller de Rogelio Yrurtia durante los trabajos en el Mausoleo de Bernardino Rivadavia, ca. 1925, gelatina de plata, 19,9 x 12,8 cm, Museo Casa de Yrurtia, inv. MCY-ME2220.



recibió el encargo de una de sus obras monumentales más importantes, *Canto al Trabajo*, que fue solicitada por la Comisión de Obras de Arte de la ciudad de Buenos Aires y que dedicó a su primera esposa, Gertrudis Radersma. La ejecución de esa obra demandó muchos años en su taller parisino, y las piezas en bronce se llevaron a cabo en la casa de fundición de Alexis Rudier, con la que trabajaban artistas notables, como Rodin y Bourdelle.

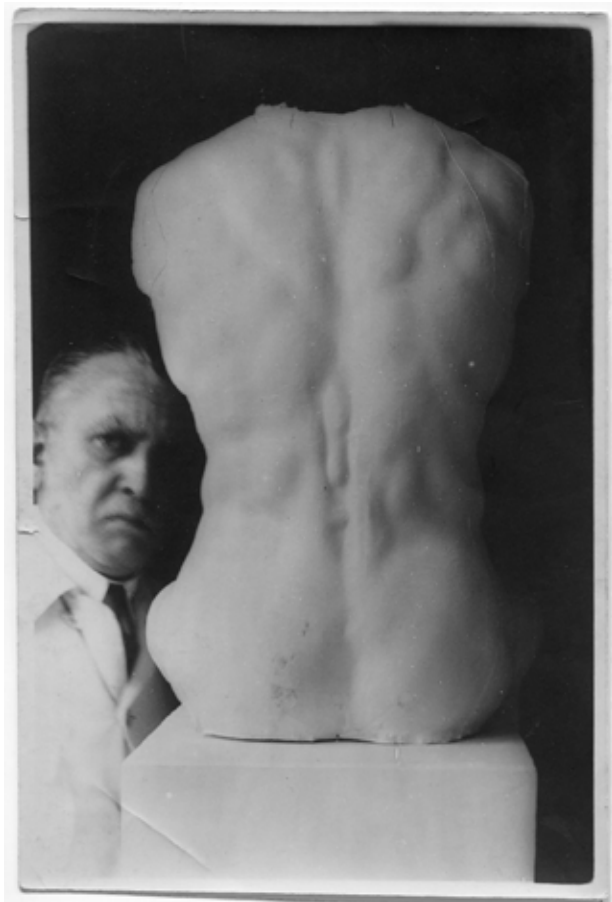
Yrurtia continuó la tradición escultórica inaugurada por los primeros artistas argentinos de la Generación del 80, aunque introdujo ideas y propuestas estéticas renovadas en sintonía con su experiencia parisina y el auge cultural de Buenos Aires a comienzos del siglo xx. Con ese espíritu llevó adelante importantes encargos para realizar monumentos conmemorativos en el espacio público destinados a mantener viva la memoria nacional, como el monumento al Coronel Dorrego y el mausoleo de Bernardino Rivadavia.

Asimismo, trabajó durante su vida en proyectos monumentales que no llegaron a concretarse: el monumento a la bandera, “El Triunfo de la República” y “El Pueblo de Mayo en Marcha”, entre otros, de los cuales se conservan una cantidad de planos, dibujos, escritos y documentos que permiten una aproximación a su figura de artista y la comprensión de la dimensión de su vasta obra. El trabajo de Yrurtia se concibe, entonces, en esa totalidad —que abarca tanto sus grupos escultóricos en el espacio público como sus proyectos no efectivizados— que parece estar atravesada por la monumentalidad.

Pero, además, existen otros aspectos para destacar en la trayectoria de Rogelio Yrurtia que conforman también la figura de artista que ideó para sí mismo. El escultor adquirió una casa en el barrio de Belgrano, en Buenos Aires, que diseñó y remodeló como casa-taller pero con una visión temprana de su devenir en museo. Después del fallecimiento de su primera esposa,

Yrurtia se casó con Lía Correa Morales, y juntos impulsaron la creación del Museo Casa de Yrurtia, con la donación al Estado nacional de la casa y sus colecciones de arte conformadas a través de los años. El proyecto de ley, impulsado por el entonces senador Alfredo Palacios, fue sancionado en 1942, y durante siete años ambos artistas trabajaron en el diseño museográfico. Este tuvo en cuenta la residencia en tanto casa-taller de artistas como también la exposición de un patrimonio ecléctico que incluía la obra de Yrurtia, una pinacoteca de pintores contemporáneos que abarcaba también obra de Lía Correa Morales, mobiliario, medallas y artes aplicadas, entre otros. El Museo abrió sus puertas al público el 9 de julio de 1949, y a partir del año siguiente, tras la muerte de Yrurtia, asumió como directora Lía Correa Morales, primera directora mujer en el ámbito de los museos nacionales.

***Rogelio Yrurtia posa
junto al estudio en
yeso para el Moisés,***
ca. 1928, gelatina
de plata, 18 x 13
cm, Museo Casa de
Yrurtia, inv. MCY-
ME2238.



En la actualidad, el Museo Casa de Yrurtia propone un nuevo guion museológico —resultado de la puesta en valor del edificio y de sus colecciones que culminó en 2019— que enfatiza la dimensión social del patrimonio y promueve nuevos abordajes de la casa-museo, de sus creadores y de las colecciones. Reformular la categoría de lo “contemporáneo” en el Museo abre, entonces, la posibilidad de situarse en el presente y repensar la institución, el tipo de arte que consagra y las modalidades de espectaduría que produce³. En consonancia con este proyecto, el Museo estableció programas públicos y propuestas expositivas con la colección permanente que fomentan un enfoque crítico de las figuras de Lía Correa Morales y Rogelio Yrurtia en sus estereotipos de época.

Este abordaje de la historia situado en el presente produce una comprensión del hoy con perspectivas en el futuro y reimagina el Museo como un agente histórico que habla en nombre no del orgullo nacional ni de la hegemonía sino del cuestionamiento y del disenso creativos⁴. En ese sentido, indagar de forma crítica la figura de Yrurtia como artista monumental es un desafío de la práctica museológica actual del Museo Casa de Yrurtia.

3. Claire Bishop, *Museología radical*, Buenos Aires, 2018.

4. *Ibidem*.

CAPÍTULO 2

Camino al monumento

Nicolás Grondona, "Dibujo del primer Monumento a la Bandera en la isla del Espinillo", *Geografía nacional*, Rosario, Imprenta de Obras, 1876, Sala Tesoro, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

MONUMENTO A LA BANDERA: PROYECTOS QUE NO FUERON Y ANTECEDENTES DE SU REALIZACIÓN

Ana Pironio - María Torre

Coordinación de Investigación Cultural /
Dirección Nacional de Museos

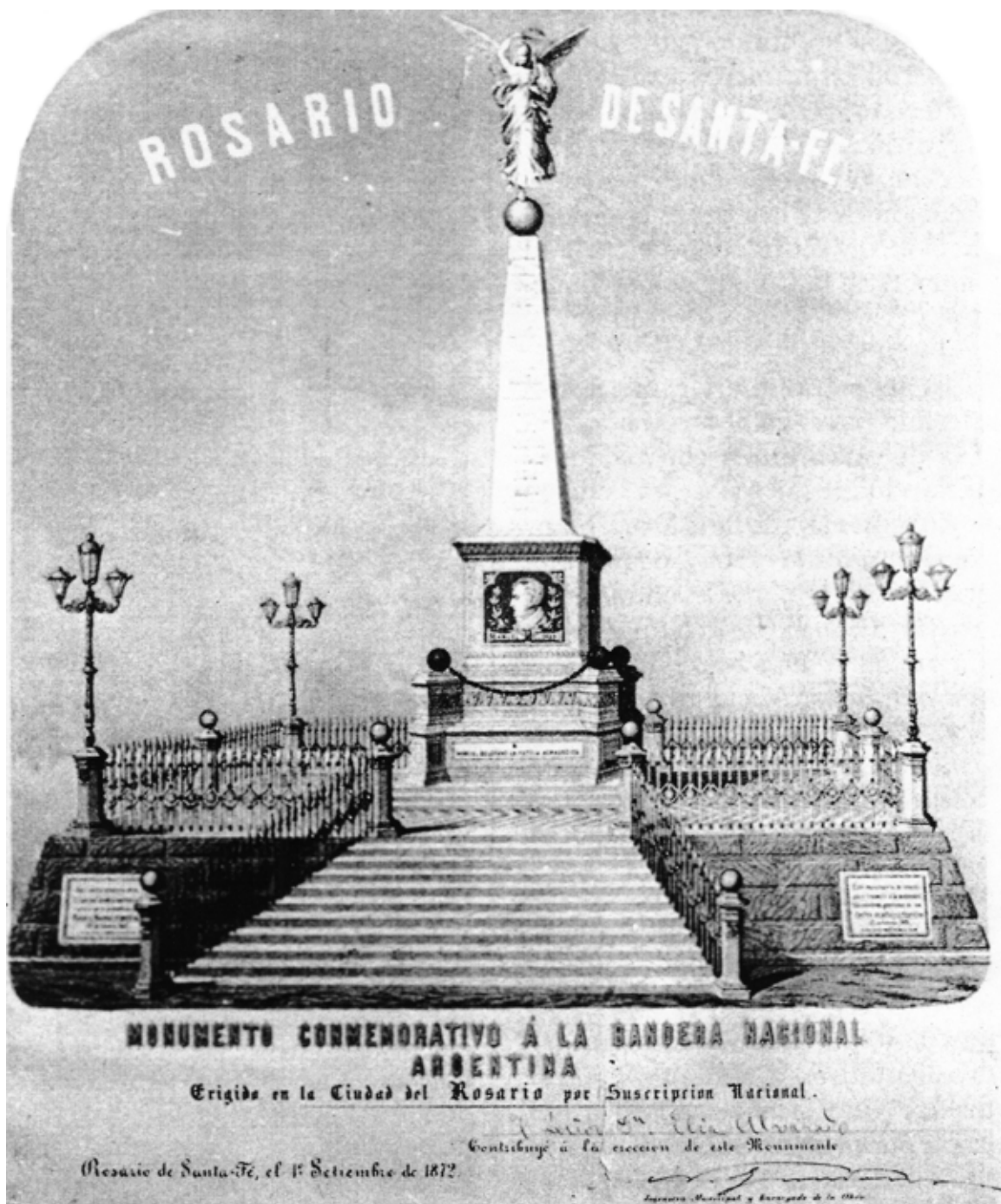


El proceso de invención y desarrollo de un monumento a la bandera en Rosario se inscribe dentro de la historia de la monumentalización de Argentina y de América Latina en pos de la construcción de la “nación” y de una identidad nacional común tras la consolidación de la independencia. Los monumentos conmemorativos, como parte del proceso de representación de la nación y sus símbolos, se inscriben en un entramado que cruza las ideas de memoria, nacionalidad, espacio y ciudadanía. Se trata de símbolos que definen y señalan los “lugares de memoria” en el espacio público de las ciudades: espacios de experiencia social, de construcción de ciudadanía y de ritualización de lo cívico.

UN PRIMER MONUMENTO: ROSARIO, CIUDAD DE LA BANDERA NACIONAL

El primer intento de monumento a la bandera se proyectó en 1872. Consistió en un señalamiento, en forma de dos pirámides, del lugar donde presuntamente se había producido el primer izamiento de la bandera. Cabe señalar que, hasta entonces, ese sitio no era considerado un lugar histórico: el hecho de asociar el acontecimiento con Rosario se enmarcó en un interés (aún incipiente) de encontrar un pasado glorioso para una ciudad cuya historia y relato de origen estaba en construcción. De modo que, juntamente con la idea de la necesidad de un monumento, se construyó la importancia de ese lugar de memoria para la ciudad y para la nación.

El genovés Nicolás Grondona, ingeniero municipal de Rosario, planeó ese primer monumento y se dedicó a la búsqueda de apoyo y financiación y a la construcción de legitimación para poder concretarlo. Con la idea de ligar la bandera a la ciudad de Rosario, concibió la construcción de dos pirámides que recordarían el emplazamiento de las baterías Libertad e Independencia. De acuerdo a la propuesta, la construcción comenzaría con una pirámide en la isla de El Espinillo y concluiría con la otra, en la costa de la ciudad. Aunque formaba parte del Estado municipal como funcionario, Grondona propuso que los



Eduardo Fleuti, *Primer proyecto de Monumento*, litografía, Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc".

fondos para el monumento se recaudasen “por medio de una suscripción, abierta en todos los Municipios y Redacciones de Periódicos de la República Argentina”; es decir, apeló a la contribución ciudadana desconociendo las atribuciones propias del Estado municipal en relación con las obras públicas. Finalmente, solo se concluyó la pirámide de la isla, aunque luego fue destruida por una creciente del Paraná en 1878.

Puede decirse, entonces, que esa primera obra conmemorativa a la bandera fue, sobre todo, iniciativa y empeño de Nicolás Grondona, y no tanto una demanda de la ciudadanía, colectivos, organizaciones ni el propio Estado, en contraste con lo que sucedería luego con las siguientes convocatorias para la construcción del monumento.

Otro de los temas de debate fue la determinación del lugar exacto en que se realizó el primer izamiento, cuestión que se estableció oficialmente recién en 1898, cuando, por impulso del intendente Luis Lamas, se promovió la construcción de un nuevo monumento y se colocó la piedra fundamental en la plaza Brown (que comenzó a llamarse “plaza Belgrano”).

LOLA MORA Y UN SEGUNDO MONUMENTO FALLIDO

Hacia 1903 se formó una Comisión Popular Pro-Monumento a la Bandera a fin de promover la construcción de la obra, fundada en la resolución del Concejo Deliberante de 1898. En 1909 el proyecto de realización del monumento se sumó a los festejos y conmemoraciones proyectados para el Centenario, y pasó a cargo de la nación a través de la Comisión del Centenario, que contrató a la escultora tucumana Lola Mora para su ejecución. El monumento debía estar concluido para 1911, pero los plazos se fueron extendiendo a medida que se produjeron una serie de inconvenientes, desacuerdos con relación a la realización de ajustes en las obras y conflictos con los pagos. La situación se complicó aún más por el hecho de que la artista realizaba las piezas en Italia.

En 1923, a fin de destrabar el desarrollo del monumento, se conformó una nueva Comisión Popular Pro-Monumento a la Bandera que, si bien contaba con la presidencia honoraria de Macelo T. de Alvear, estaba integrada por personalidades rosarinas, con el Ingeniero Ramón Araya como figura principal. La Comisión reanudó el diálogo con Lola Mora y, tras una serie de gestiones, concretó la llegada de las piezas a la ciudad en 1925. Las obras (figuras femeninas de "Victorias", grupos escultóricos que evocaban la historia de la bandera y representaban al pueblo) fueron juzgadas negativamente y descalificadas por la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario: tras el arribo, la Comisión emitió un comunicado para manifestar que el envío "no constituye una obra de arte en la verdadera acepción de la palabra, sino un conglomerado de figuras de pésima concepción, no ejecutado por artistas sino por ineptos oficiales marmoleros", en palabras de su presidente, Juan B. Castagnino.

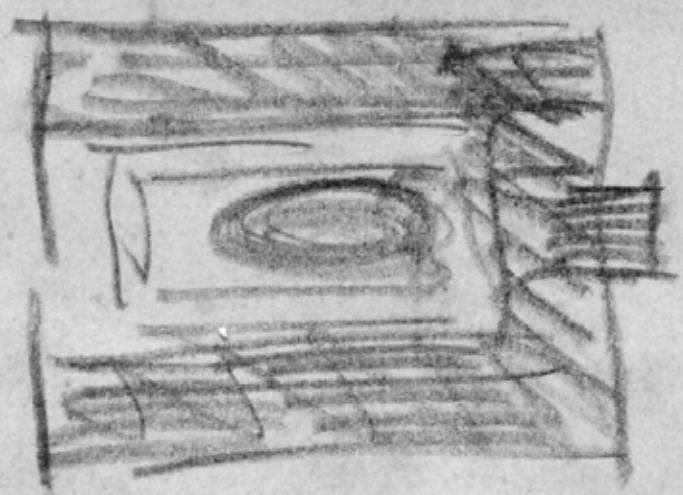
Las esculturas de Lola Mora deambularon a partir de entonces por distintos espacios públicos de la ciudad de Rosario hasta que, en 1999, fueron emplazadas en el pasaje Juramento, que se construyó retomando la idea de Ángel Guido de unir el centro cívico de la ciudad con el propileo del monumento a la Bandera.

UN TERCER INTENTO: EL CONCURSO DE 1927-1928

En 1927, la Comisión Popular Pro-Monumento que había mediado para destrabar el intercambio con Lola Mora inició el proceso para lanzar un concurso internacional de proyectos destinado a la construcción de “el mayor monumento existente hasta el momento en el país”, ya que “un gran pueblo no debe señalar con mezquindad el sitio en que nació su bandera”. Se elaboraron las bases del concurso, en las que se incluyó, además de la majestuosidad e importancia que el monumento debía tener, su “ideología”. Se sugirieron, entonces, “tipos” y “modelos” posibles. Al momento de redactar las bases, la Comisión Pro-Monumento consultó a múltiples actores y organismos para que dejaran por escrito sus opiniones acerca del contenido ideológico propuesto para el monumento, como también sobre su expresión formal y material. Así, a las precisiones de orden técnico y los aspectos burocráticos y administrativos del documento que contenía las bases, se agregaron las consideraciones de instituciones tales como la Junta de Historia y Numismática Americana, el Museo Histórico Nacional, la Comisión Nacional de Bellas Artes, el Museo Nacional de Bellas Artes y la Comisión de Bellas Artes de Rosario. También se sumaron las observaciones de ciertas personalidades que la Comisión Pro-Monumento decidió consultar por juzgarlas figuras de peso en la sociedad rosarina, como el obispo Abel Bazán y Bustos, el rector de la Universidad del Litoral o el poeta Leopoldo Lugones.

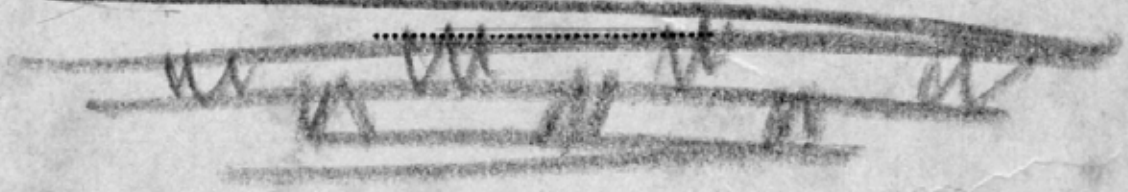
Portada de las Bases del Concurso (1928) intervenidas por Rogelio Yrurtia, Museo Casa de Yrurtia, inv. MCY-ME 2696 1.

MCY-ME269A



Monumento a la Bandera Nacional

EN LA CIUDAD DE ROSARIO



BASES DEL CONCURSO DE PLANOS
PREPARADOS POR LA
COMISION POPULAR PRO - MONUMENTO



1927

Algunos fragmentos textuales de dichas apreciaciones permiten captar y reponer —en su lenguaje— algo del universo de las ideas y los valores de la época que guiaron la convocatoria del concurso.

La Junta de Historia y Numismática, por ejemplo, decía en relación con la *forma* que debía tener el monumento: “Ya consista en una obra meramente arquitectónica o meramente escultórica o mixta (...) necesita ser proporcionada a la grandiosidad del asunto, lo que no importa decir que esa grandiosidad deba medirse por el tamaño (...) sino por la hermosura y armonía perfecta de su forma, unida a la intensidad de su fuerza expresiva, todo lo cual puede hallarse excluido de lo colosal y estar encerrado en un volumen moderado”. Luego, en relación con el *significado*, destacaba que, más que recordar la creación de la bandera y a su inspirado creador, el monumento debía constituir “un monumento a la bandera misma, a lo que esta representa y simboliza, o sea, en el último análisis, a la Nación Argentina (...), a los rasgos distintivos del carácter nacional”. Por último, resaltaba la importancia de dejar en plena libertad de creación a los artistas, “sin esclavizar su inteligencia y el libre vuelo de su fantasía”.

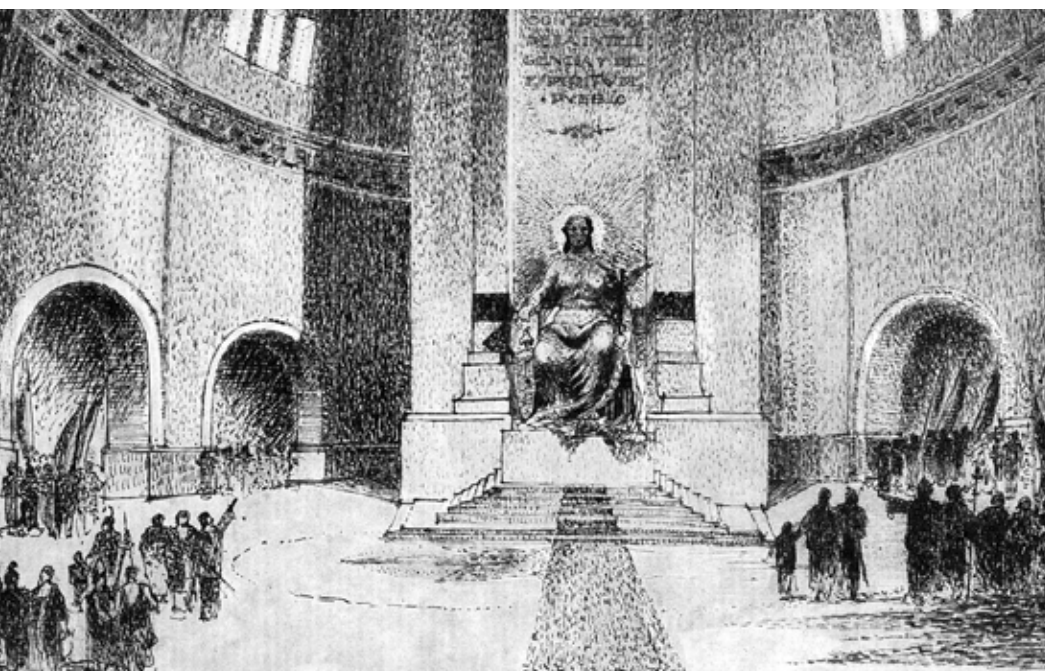
Por su parte, Pedro Ramírez, rector de la Universidad del Litoral, subrayaba el sentido *moral* que debía tener el monumento: “Esa construcción deberá necesariamente emplazarse en una altura desde la cual domine la ciudad, tal emplazamiento tendría además un sentido moral (...), impondría la necesidad de ascender, de elevarse cada vez que en sencillo homenaje (...) acudieran las generaciones argentinas a reafirmar su adhesión a los ideales que son su empresa”. También sugirió la presencia de un salón de honor donde ubicar las banderas “cuyos paños desgarrados recuerden el dolor de las batallas”.

La Comisión Nacional de Bellas Artes, por su parte, enfatizó el sentido *grandioso* que debería tener la obra: “Un positivo valor artístico en el que podrían sumarse a la estructura arquitectónica elementos de estatuaria dentro del mismo grado monumental y en un sentido grandioso...”. También indicaba que



Francisco Gianotti y Troiano Troiani, *Patria de leyes justas, patria de todos. Perspectiva general de la futura plaza General Belgrano y vista de conjunto del Monumento a la Bandera Nacional*, dibujo integrante de la Memoria Descriptiva para el Concurso, 1928, Colección Archivo Documental Monumento Histórico Nacional a la Bandera.

Francisco Gianotti y Troiano Troiani, *Patria de leyes justas, patria de todos. Interior de la cripta votiva y altar de la Patria*, dibujo integrante de la Memoria Descriptiva para el Concurso, 1928, Colección Archivo Documental Monumento Histórico Nacional a la Bandera.



“hay que dejar a los artistas quienes por la naturaleza misma del hecho que se ha de perpetuar deberán ser argentinos en la más completa libertad para concebir y realizar el simbólico monumento”.

El director del Museo Nacional de Bellas Artes adscribía a lo señalado por la Comisión, aunque agregó algunas precisiones: “Ni el obelisco demasiado exótico ni la columna ni la torre me agradan para el objeto propuesto. El arco de triunfo es símbolo de conquista guerrera y nuestra bandera es de paz y de libertad (...). Sin desechar la idea de monumento mixto, arquitectónico y escultórico sugerido por la Comisión (...) pienso que debe predominar la escultura con la bandera— objeto al fin, del homenaje como principal elemento evocador y decorativo”.

En general, las opiniones coincidieron en la necesidad de un proyecto que descollase por su monumentalidad, su grandiosidad e importancia, más allá de las soluciones formales a través de las cuales esas propiedades se materializaran.

Si bien el concurso era abierto, los organizadores designaron a seis invitados especiales: los escultores Rogelio Yrurtia, Alberto Lagos y Víctor M. Garino y los arquitectos de origen europeo René Villeminot, Gaetano Moretti y Francisco Gianotti. También fueron invitados Alejandro Bustillo y Alejandro Christophersen, pero ambos presentaron excusas particulares y no participaron. La Sociedad de Artistas Argentinos de Buenos Aires y la Comisión Nacional de Bellas Artes intentaron anular el concurso ya que se oponían al carácter internacional de la convocatoria. De todos modos, este se puso en marcha a principios de 1928. Yrurtia, en su calidad de invitado, envió su proyecto desde París, ciudad en la que se encontraba residiendo. El escultor Lucio Fontana participó del concurso formando equipo con los arquitectos romanos Boni y Limongelli. Al momento del cierre del concurso, habían sido presentados

once proyectos, y se sabía que uno más estaba en viaje en barco desde Francia.

El jurado inicial del concurso se conformó en abril de 1928 con siete miembros. La Comisión Pro-Monumento designó a tres de ellos: Juan Álvarez, juez federal y personalidad vinculada a la Historia; Luis Laporte, ingeniero y decano de la Facultad de Ciencias Físico-Matemáticas del Litoral; y el exintendente Luis Lamas, seleccionado por ser “el iniciador de los trabajos tendientes a erigir el monumento a la bandera en la ciudad del Rosario” (aunque luego renunció y fue reemplazado por Alejandro Carrasco, presidente del Jockey Club de Rosario). Los criterios de elección por parte de la Comisión Pro-Monumento se fundaban en que los miembros debían ser especialistas en “Arquitectura, Ingeniería, Edilidad e Historia”. El Ministerio de Obras Públicas designó a Sebastián Ghigliazza (director general de Arquitectura), y la Comisión Nacional de Bellas Artes, a Alfredo Guido (artista plástico y miembro de la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario) y a José Fioravanti (escultor porteño), artista que luego, en el concurso definitivo de 1939-1940, presentaría junto a Ángel Guido, Alfredo Bigatti y Alejandro Bustillo el proyecto que resultaría ganador, el que fue realizado y hoy se encuentra en la ciudad¹.

Entonces se puso en evidencia una cierta tensión entre “locales” y “porteños”: los reclamos y objeciones de los “locales”, cuya figura emblemática era el ingeniero Ramón Araya, tenían que ver, por un lado, con ciertos reparos acerca de que la ejecución de

¹. *Documentos sobre la erección del Monumento conmemorativo de la creación de la bandera nacional en la ciudad de Rosario*, publicación ordenada por la Comisión Popular Pro-Monumento presidida por el ingeniero Ramón Araya, Rosario, 1928, pp. 151-154.

la obra quedara en manos de porteños y, por otro lado, con la conveniencia de la participación extranjera ante la necesidad de tener una obra monumental y original para la nación. Las objeciones de la Comisión Nacional de Bellas Artes y la Sociedad de Artistas Argentinos giraban en torno a la extranjería de los participantes, que, a pesar de su grandeza técnica y su destreza en la ejecución, no tendrían un “sentimiento patriótico” verdadero y solo podrían moldear “símbolos europeizantes”². La prensa rosarina y gran parte de la opinión pública local tomaron como un ataque el intento por parte de las instituciones de artistas de Buenos Aires de impugnar la participación extranjera en el concurso, argumentando la “universalidad” de este y acusando a esas asociaciones de querer imponer sus intereses gremiales. La Comisión Pro-Monumento, en la voz de Araya, sostuvo que el “genio” no era privativo de un territorio en particular, y que esas restricciones terminarían por beneficiar a un grupo de “favoritos” (los artistas porteños), a quienes acusó de falso patriotismo. La Comisión Municipal de Bellas Artes, pese a las tensiones existentes y a sus demandas de que se reconociera su función en el ámbito local, apoyó la propuesta de las corporaciones de artistas nacionales.

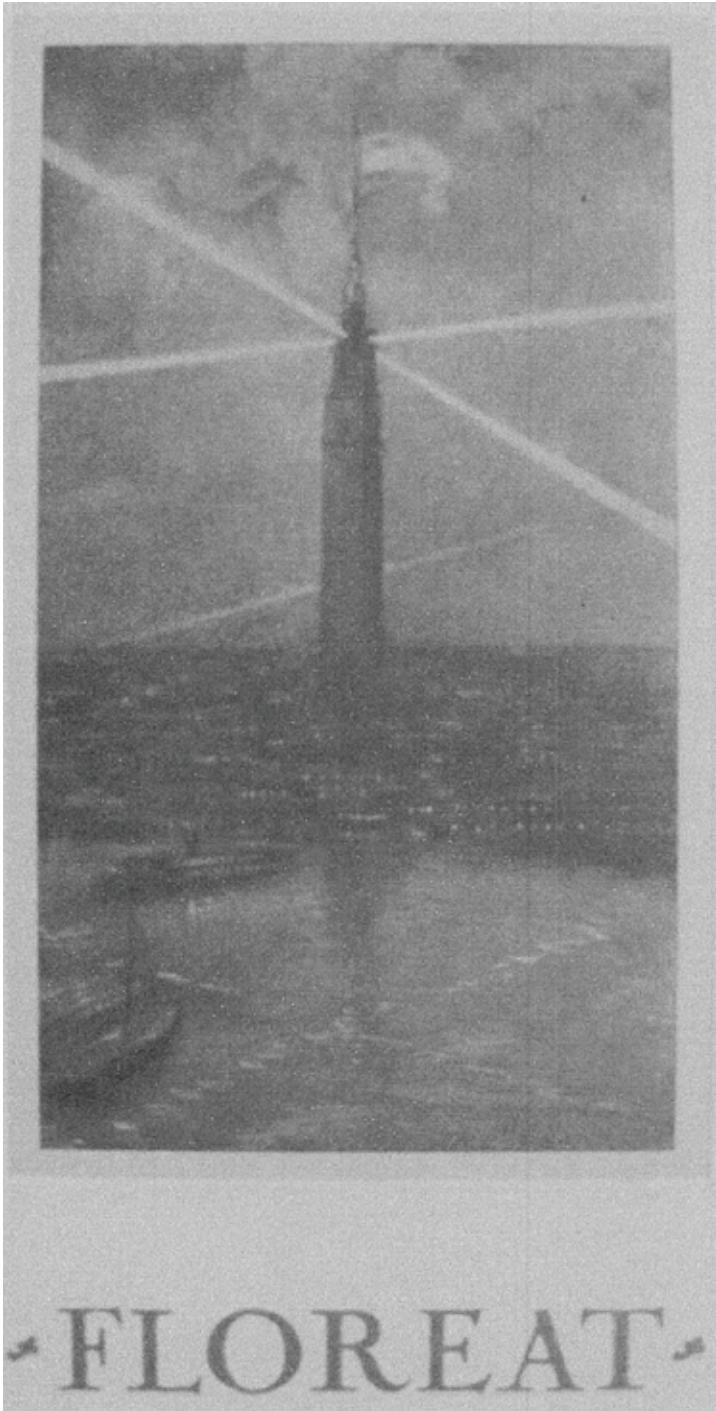
Las reuniones del jurado se fueron aplazando a causa de esas desavenencias y de la solicitud de ampliación de los miembros que se le hizo formalmente al presidente Marcelo T. de Alvear. Frente a esa petición, el ingeniero Araya (de la Comisión Pro-Monumento) manifestó que, en realidad, la escultura y la

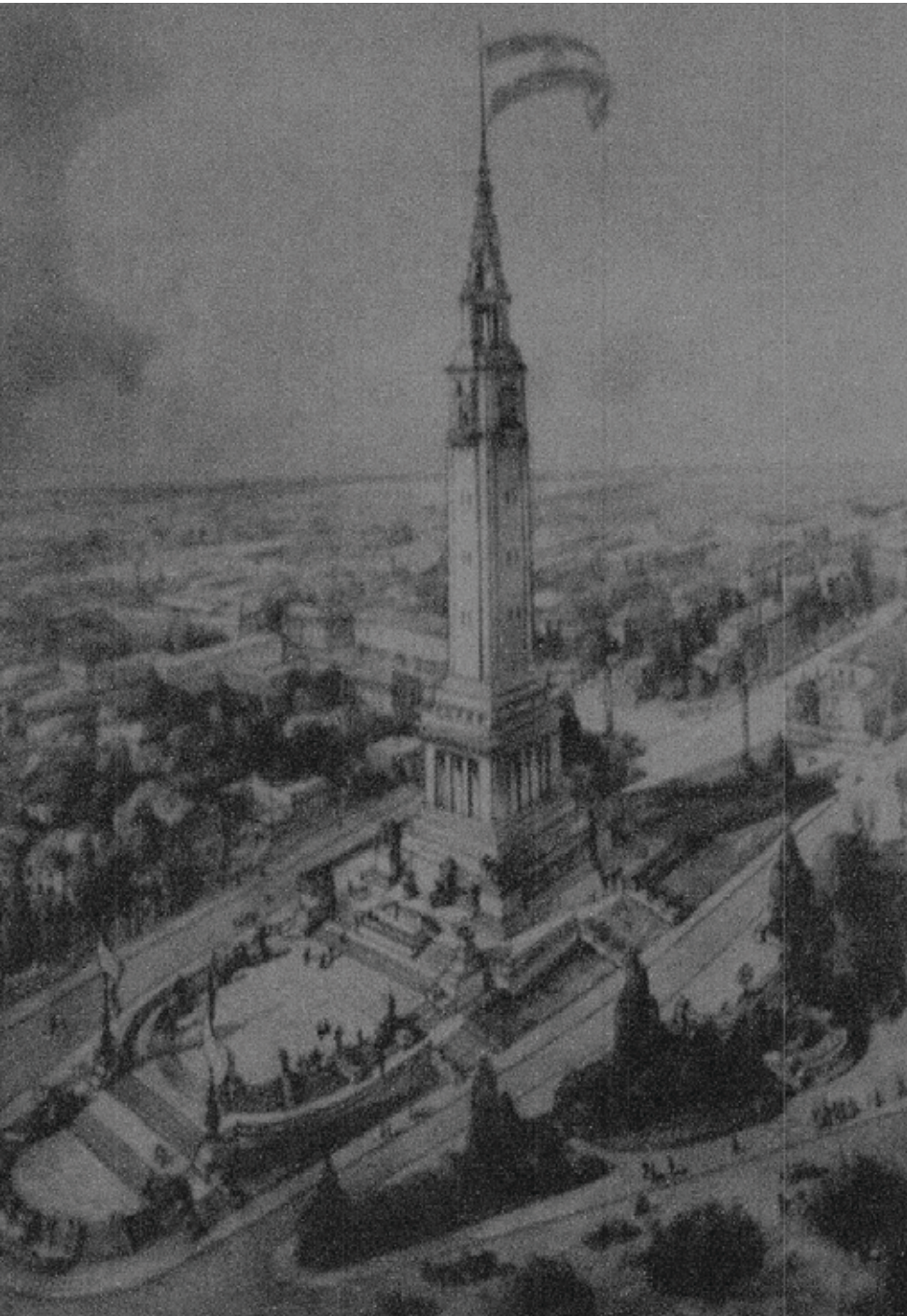
2. Según las palabras de Martín Noel, quien presidía la Comisión Nacional de Bellas Artes.

pintura no serían tan relevantes en el concurso comparadas con la arquitectura, que “predomina en la obra del máximo monumento”³. Finalmente, mediante un decreto presidencial, se incrementó el número de integrantes del jurado incorporando al arquitecto Raúl A. Fitte (presidente de la Sociedad Central de Arquitectos, que había adherido públicamente a la postura de la Sociedad de Artistas Argentinos) y al artista plástico Pío Collivadino, por entonces director de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Con la nueva composición del jurado, entonces ampliado a nueve miembros, avanzó la evaluación, aunque sin acuerdo. De los diez proyectos presentados, quedaron excluidos cinco. De los restantes, sobresalieron dos, enviados por extranjeros: “Floreat” y “27 de Febrero”, el primero de Gaetano Moretti (invitado a participar) y el segundo de Lucio Fontana y el dúo de arquitectos italianos Giuseppe Boni y Alessandro Limongelli. Se pusieron de manifiesto allí las controversias de la época con respecto a los monumentos y la nacionalidad de los proyectistas y realizadores. La participación de ingenieros, arquitectos y escultores europeos (principalmente italianos) era de gran importancia en la arquitectura tanto civil como religiosa, y hasta se incentivaba abiertamente la participación de los europeos en los concursos locales, incluso con mediación de instituciones que se abocaban a ello. Este concurso, con la invitación a Villemot, Moretti y Gianotti, es un ejemplo de ello.

3. *Documentos...*, pág. 170.





Gaetano Moretti, *Floreat*,
dibujo integrante de la
Memoria Descriptiva
para el Concurso, 1928,
Colección Archivo
Documental Monumento
Histórico Nacional a la
Bandera.

Gaetano Moretti: *Floreat*.
Vista perspectiva del
Monumento y sus
adyacencias, dibujo
integrante de la Memoria
Descriptiva para el
Concurso, 1928, Colección
Archivo Documental
Monumento Histórico
Nacional a la Bandera.

“Floreat”, proyecto del arquitecto Gaetano Moretti, italiano pero residente en América del Sur desde 1909, se presentaba con la idea de “bandera objeto y símbolo conjuntamente”. Consistía en una torre de ciento doce metros de altura, con un basamento “de moderna entonación clásico-arcaica” rematado en una “cúspide con un motivo arquitectónico de puertas y balaustradas (...) como un recuerdo lejano del Renacimiento que preparó y efectuó el descubrimiento de América”⁴, que culminaba con un asta-bandera. La propuesta incluía un faro, de modo de incorporar la luz al monumento.

El proyecto presentado por el escultor argentino Lucio Fontana y los arquitectos italianos Boni y Limongelli consistía en un arco de triunfo, con una bandera que flamearía debajo. La propuesta también incluía un faro, elemento que era frecuentemente utilizado en monumentos, sobre todo en aquellos asociados a la libertad, como símbolo del pensamiento o de la “luz que guía”.

Otro de los proyectos que en apariencia tenía posibilidades de ganar el concurso era el de los italianos Francisco Gianotti (arquitecto invitado) y Troiano Troiani (escultor): “Patria de Leyes Justas, Patria de Todos”. Esa propuesta se presentaba como su “definición consagratoria y augural de la grandeza de la Nación Argentina en una síntesis de piedra, de bronce y de cristal”⁵. Contaba con un inmenso obelisco como elemento principal, con una estructura interior de cemento armado y revestido de cristal de roca blanco y azul, que se iluminaría de día con la luz del sol y de noche con luz artificial interior, cerrado en sus ángulos por cuatro obeliscos de piedra. El obelisco

4. Gaetano Moretti, “Lema Floreat. Memoria descriptiva para el Concurso para el monumento a la Bandera Nacional a erigirse en la ciudad de Rosario”, 1928.

5. F. Gianotti, y T. Troiani, “Lema Patria de leyes justas, patria de todos. Memoria descriptiva para el Concurso para el monumento a la Bandera Nacional a erigirse en la ciudad de Rosario”, 1928.

central se levantaría a cien metros de altura y terminaría en una pirámide circundada de una terraza a la que se podría acceder mediante ascensores.

Cuando Sebastián Ghigliazza consideró que todos los proyectos presentados adolecían de “falta de carácter”, se dividieron las opiniones. El jurado porteño planteó la idea de que el concurso se declarase desierto (con el apoyo explícito de la Comisión Municipal de Bellas Artes), mientras que la Comisión Pro-Monumento local no se pronunció en el dictamen final. La Comisión Nacional de Bellas Artes y la Sociedad de Artistas Argentinos presionaron con sus quejas a Buenos Aires: Marcelo T. de Alvear, presidente de la nación, terminó interviniendo. El jurado finalmente declaró desierto el concurso, argumentando que una de las obras más importantes para el país no podía quedar en manos de artistas extranjeros. Alvear destituyó a la Comisión Pro-Monumento de todas sus funciones por decreto en el mismo 1928.

Aquel primer proyecto, el de 1872, pareció ser una cruzada con la única cara visible del ingeniero Nicolás Grondona, que intentó llevarlo adelante desde su iniciativa personal. En una segunda instancia, el monumento pasó a ser una preocupación del Estado, primero municipal y luego nacional, que otorgó otra dimensión al proyecto y evidenció el interés de conducir la producción y el emplazamiento de los símbolos patrios en el espacio público. El concurso de 1928 se desarrolló en el marco del clima nacionalista de los años veinte. Entonces se observó la influencia en el campo de diferentes sociedades y corporaciones de artistas locales que intervinieron con fuerza a fin de definir criterios estéticos y artísticos con cierta raíz en una “tradición nacional” y a reclamar un espacio privilegiado por sobre los extranjeros en la ejecución de las obras. Dichas agrupaciones exigieron que el Estado colaborase con los artistas nacionales con el objeto de construir un estilo “genuinamente nacional”. Esas prerrogativas se verían concretadas en el concurso definitivo de 1940.



Exposición Concurso Monumento Nacional a la Bandera, 1940, Colección Junta Histórica de Rosario del Archivo Documental Monumento Histórico Nacional a la Bandera.

EL CONCURSO DEFINITIVO, LA REALIZACIÓN Y LA INAUGURACIÓN

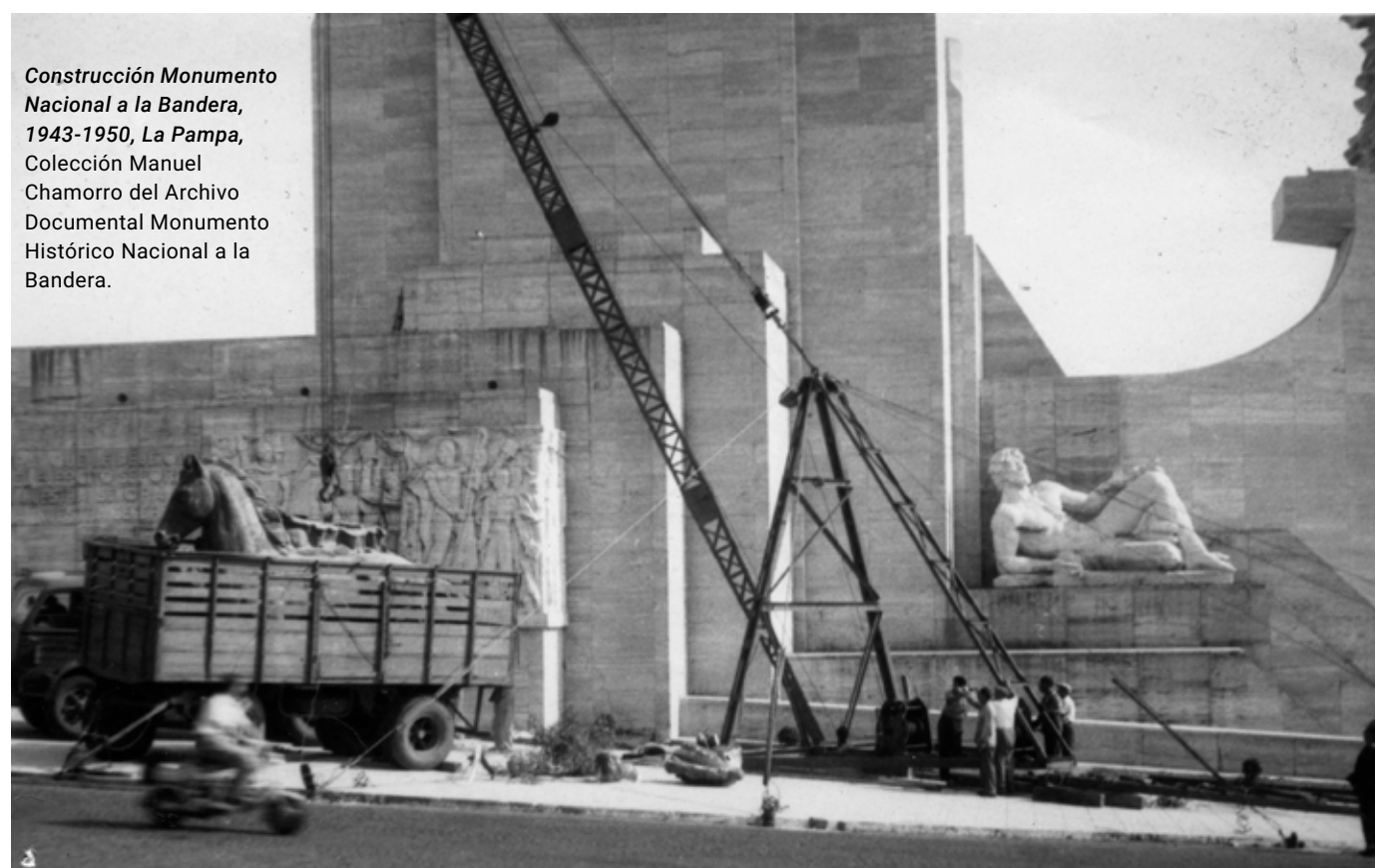
Para el tercer concurso, la nueva Comisión Pro-Monumento (oficializada por el Congreso Nacional en 1936) estableció cambios sustanciales con respecto al de 1928: solo podían participar arquitectos y escultores argentinos (aclarando, además, que el título de arquitecto se consideraría válido únicamente si había sido otorgado o revalidado por alguna universidad nacional), y los materiales que se utilizaran también deberían ser nacionales. Las bases del concurso de 1928 resonaron en el de 1939-1940: las ideas de monumentalidad, la relación con el entorno urbano y la prevalencia de lo arquitectónico en la estructura global del monumento.

Al concurso, que se desarrolló entre 1939 y 1940, se presentaron doce anteproyectos, de los cuales fueron admitidos

para su evaluación solo siete. En 1940, dos años después de que se oficializara el culto a la bandera y se declarase el 20 de junio fecha para conmemorarla, resultó ganador el proyecto "Invicta", presentado por los arquitectos Alejandro Bustillo y Ángel Guido y los escultores José Fioravanti y Alfredo Bigatti. El contrato fue firmado el 16 de diciembre de 1942 con Guido y los dos escultores, ya que Bustillo había presentado su renuncia. Notoria es la influencia del pensamiento de Guido en el concepto general y en el desarrollo de la obra, con un claro componente americanista pero a su vez en consonancia con las tendencias de modernización de la época.

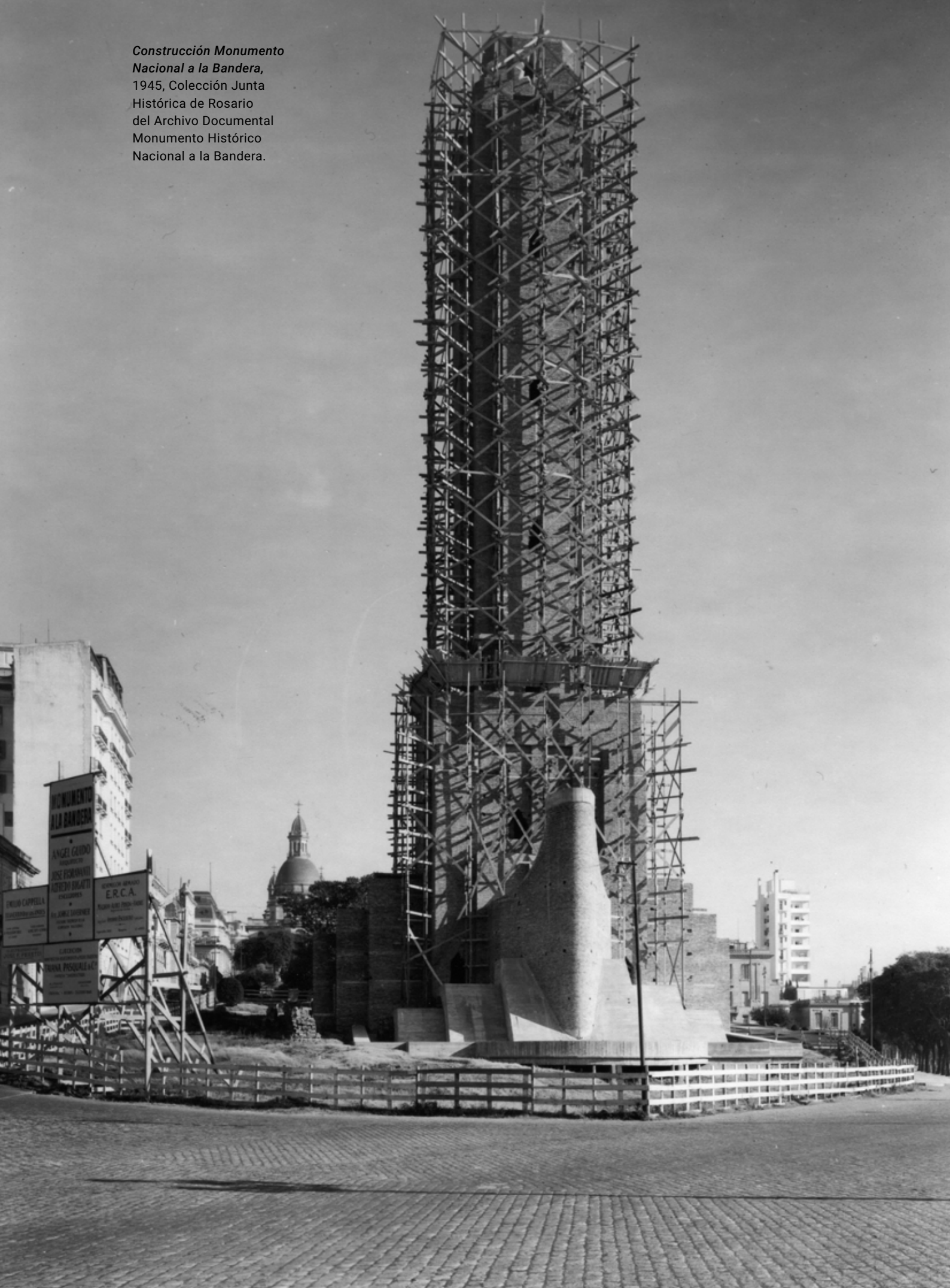
Las disputas que impidieron la concreción del monumento parecían ya saldadas para la década del cuarenta. Eso reflejaba, por un lado, la importancia de la variable de la nacionalidad de los artistas a la hora de encarar proyectos de este tipo y, por otro, la preponderancia de la arquitectura y del urbanismo sobre la escultura al momento de proyectar e intervenir el espacio urbano con obras monumentales.

Las obras se iniciaron recién en 1943, tras una serie de problemas con la asignación de los recursos. Luego sufrieron varias interrupciones relacionadas, en general, con problemas presupuestarios. Finalmente, el monumento se inauguró en 1957.



Construcción Monumento Nacional a la Bandera, 1943-1950, La Pampa,
Colección Manuel Chamorro del Archivo Documental Monumento Histórico Nacional a la Bandera.

Construcción Monumento Nacional a la Bandera, 1945, Colección Junta Histórica de Rosario del Archivo Documental Monumento Histórico Nacional a la Bandera.



Vista aérea del solar de la plaza Manuel Belgrano donde se emplazará el Monumento Nacional a la Bandera en proceso de construcción, ca. 1944, Archivo Fotográfico Museo de la Ciudad de Rosario Wladimir Mikielievich.



Vista de etapa de obras de construcción del Monumento Nacional a la Bandera, ca. 1945, Archivo Fotográfico Museo de la Ciudad de Rosario Wladimir Mikielievich.



INTERPRETANDO LOS HERMOSOS CONCEPTOS DE NUESTRA PATRIA QUERIDA...

Gabriela Couselo

Facultad de Humanidades y Artes

Universidad Nacional de Rosario

Retrato de Lola
Mora, ca. 1903,
Archivo General
de la Nación, inv.
AGN-AGAS01-
rg-1210-52638.



En 1909 la Comisión Nacional del Centenario contrató a Lola Mora para realizar lo que sería su última gran obra de arte público: el monumento a la bandera para la ciudad de Rosario. En el marco de los festejos por los cien años de la Revolución de Mayo de 1810, la Comisión proyectaba un número importante de monumentos para muchas localidades del país que tenían en sus anales algún acontecimiento o héroe relacionado con la historia de la nación. Entre lxs artistas contratadxs, la escultora tucumana fue la única mujer.

Lola Mora, nacida en una provincia alejada de la capital, había tomado clases de pintura y luego obtenido becas para dedicarse a la escultura en Italia. Allí trabajó con la técnica de modelar en arcilla, pasar las esculturas al yeso en tamaño natural y luego supervisar la ejecución en mármol, que era encargada a operarios o a talleres especializados. Se trataba de una práctica habitual para los escultores monumentalistas de la época, entre los que se encontraba su maestro, Giulio Monteverde.

Para 1900, retornó a Argentina y trajo con ella una serie de propuestas con la intención principal de instalarse como artista de esculturas públicas. A esa serie pertenecen los bocetos de la fuente *Las Nereidas* para la Ciudad de Buenos Aires y los bajorrelieves para la Casa Histórica y el monumento a Alberdi para San Miguel de Tucumán (que se inauguraron entre 1903 y 1906), además de otras obras para el Congreso de la Nación, que fueron instaladas y luego retiradas. Las estrategias de Lola Mora para conseguir encargos oficiales se basaban en la generación de una red de apoyos políticos como también en la autopromoción: ella misma se ocupaba de que sus obras se publicaran en medios gráficos, y gestionaba sus contratos y condiciones.

Desde que supo que Luis Lamas —intendente de Rosario entre 1898 y 1903— había recuperado la antigua intención de construir un monumento a la bandera, Lola Mora trabajó para lograr

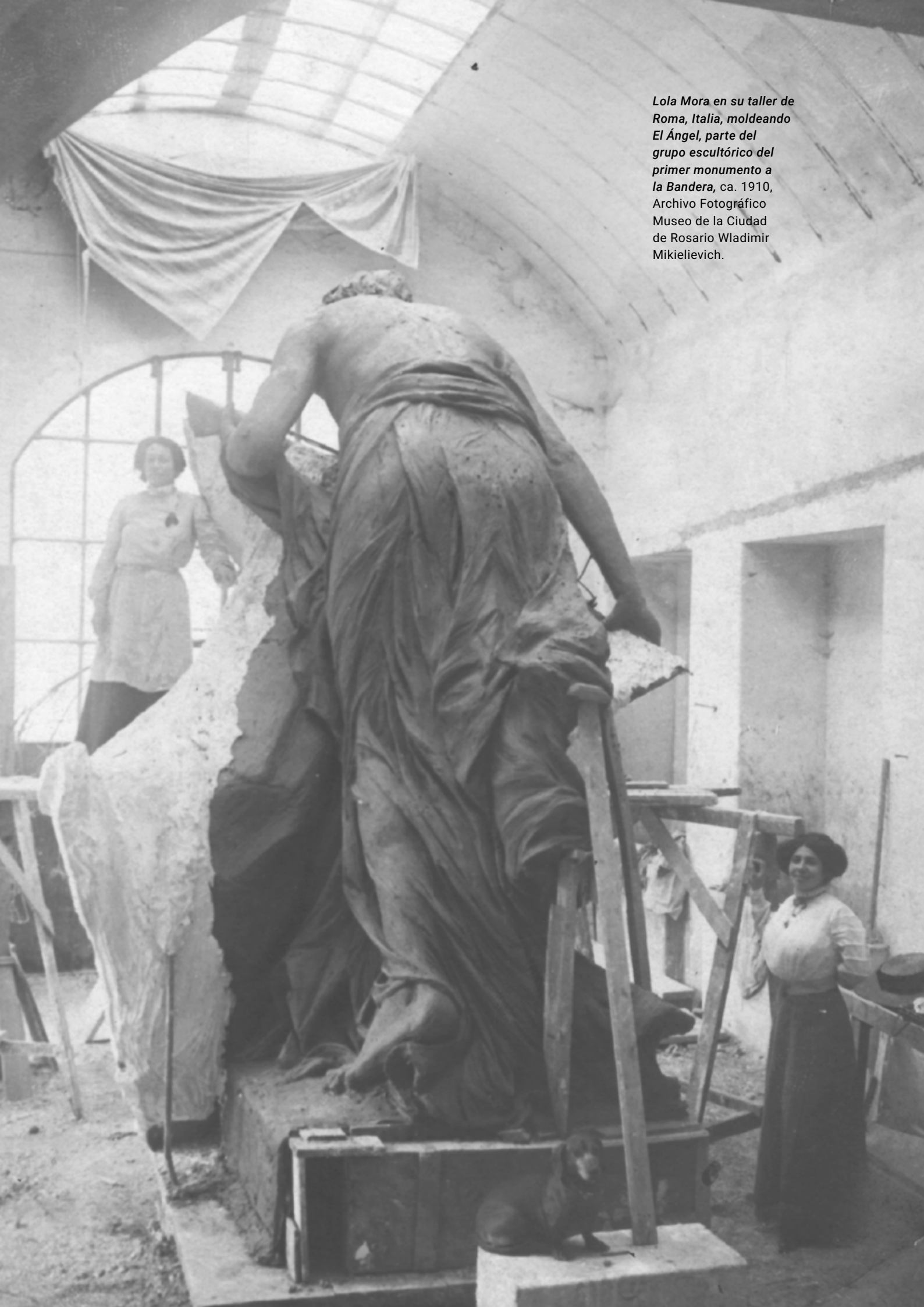
ese encargo. Sus primeros bocetos fueron publicados en 1903: uno en *El gladiador* y otro en la revista *Historia*. Aparentemente, la Municipalidad y la escultora acordaron la realización del monumento sin necesidad de concurso previo, lo cual provocó el enojo del escultor Rogelio Yrurtia. El boceto que finalmente se aprobó no difería demasiado de los dos primeros, que mostraban grupos de soldados en la base y la figura de Belgrano a media altura recibiendo de un ángel, semejante a la Victoria alada, una bandera argentina.

En el mismo 1903, Lola Mora se acercó a la casa de Bartolomé Mitre para que intercediera en favor de ella: “Mi queridísimo y respetado General: Como le habrá dicho el sirviente fui hasta grosera en insistir ese día queriéndolo ver. Pero Ud. estaba con una comisión y no quiso dejarme pasar. Tenía razón (...). Ruego aún al Cielo me dé fuerzas para hacerlo gozar más y más interpretando los hermosos conceptos de nuestra patria querida. Ayúdeme siempre, no se canse, Ud. sabe que le pertenezco de corazón. Me anticipo a comunicarle que el intendente Lamas, debe haberle comunicado sus ideas hacia el monumento de la bandera. Si Ud. no tiene inconveniente, puede mandar decir allí a la fuente a qué hora puedo conferenciar con Ud. general y así darme el placer de abrazarle respetuosamente”¹.

Elegir a Mitre como un interlocutor que podía acercarla a la realización del monumento a la bandera fue una decisión acertada. El historiador había sido invitado especialmente a los festejos en los que se colocó la piedra fundamental del futuro monumento, el 9 de julio de 1898 en la plaza Belgrano de Rosario, y había intercambiado correspondencia con el intendente Lamas. Por otra parte, en su *Historia de Belgrano y la independencia argentina* (publicada por primera vez en 1857), Mitre ubicó el primer izamiento de la bandera a orillas del río Paraná, en la Capilla del Rosario.

1. Lola Mora, Carta a Bartolomé Mitre, Archivo Histórico Museo Mitre, sin fecha, inv. 14938.

Lola Mora en su taller de Roma, Italia, moldeando El Ángel, parte del grupo escultórico del primer monumento a la Bandera, ca. 1910, Archivo Fotográfico Museo de la Ciudad de Rosario Wladimir Mikielievich.





Si bien los primeros años del siglo xx depararon un notable éxito a la artista, el momento de la contratación para el monumento a la bandera coincidió con el comienzo del estancamiento de su carrera y la caída de sus ingresos. Según el contrato, el monumento debía estar concluido para 1911, y Lola Mora se haría cargo de enviar las piezas desde Italia, donde se había instalado nuevamente. Se estipulaba el pago de 152.000 pesos moneda nacional en cinco cuotas iguales, que se efectuarían en instancias específicas: en la firma del contrato; tras la aprobación de los modelos definitivos en yeso en tamaño de ejecución; con la aprobación de los modelos de las demás obras escultóricas en tamaño de ejecución; después de la fundición de bronce y la ejecución en mármol; y con la recepción e instalación del monumento. Sin embargo, corría 1912, la Comisión Nacional del Centenario había cedido su lugar al Ministerio de Obras Públicas, y se presentaron problemas con el cumplimiento de la artista y el pago de las cuotas.

Lola Mora, "Boceto Monumento a la Bandera. Vista de conjunto", *Revista Atlántida*, tomo II, Buenos Aires, Imprenta Coni Hermanos, 1911, Colección Archivo Documental Monumento Histórico Nacional a la Bandera.

Las dos primeras cuotas fueron abonadas, con algunas objeciones, por la Comisión Nacional del Centenario. Pero, en julio de 1912, se pidió la rescisión del contrato cuando el Ministerio de Obras Públicas consideró incompatibles la evaluación realizada por Giulio Monteverde y el rechazo por parte de Lola Mora de un nuevo arbitraje. En 1913 se firmó otro acuerdo con la artista, y al año siguiente el gobierno nacional logró que Héctor Ferrari realizara otra evaluación. El profesor destacó que “los modelos definitivos de la parte escultórica del Monumento a la Bandera, es decir, grupos, estatuas, altos y bajos relieves, estaban terminados en yeso, en tamaño de ejecución; que correspondían exactamente en el conjunto y en los detalles, el boceto aprobado, salvo leves alteraciones que en su concepto mejoraban el significado, la masa y el claroscuro; que correspondían, también, en forma satisfactoria, desde el punto de vista artístico, al valor artístico del boceto aprobado; que algunos modelos en yeso se encontraban ya trasladados al mármol, casi terminados, unos, e iniciada la operación, en otros, correspondiendo por completo a sus modelos en yeso; que respecto del modelado, estaban en armonía con el boceto y con las leyes del arte (...); que, en conjunto, eran satisfactorios, revelándose en algunos modelos un gran vigor plástico y una facilidad de modelado de carácter decorativo”². Ese arbitraje, muy favorable, permitió que Lola Mora cobrase la tercera cuota.

Aunque en 1914 algunas partes importantes del monumento ya estaban listas para ser enviadas a Argentina, las deudas tomadas por la artista para la ejecución en mármol impidieron el traslado de varias de ellas, que quedaron en manos de los talleres. La situación se prolongó durante los años siguientes, a lo que se sumaron nuevas críticas de los observadores enviados a Italia, quienes llegaron a calificar al futuro

². Memoria del MOP presentada al Congreso Nacional, Buenos Aires, abril de 1915, en *Documentos sobre la erección del Monumento conmemorativo de la creación de la bandera nacional en la ciudad de Rosario*, Rosario, 1928, p.72.



Lola Mora, "Detalle de la maqueta boceto para el Monumento a la Bandera. 'El Acto de Bendición'-frente base", *Revista Atlántida*, tomo II, Buenos Aires, Imprenta Coni Hermanos, 1911, Colección Archivo Documental Monumento Histórico Nacional a la Bandera.



Lola Mora, "Detalle de la maqueta boceto para el Monumento a la Bandera, 'La Libertad'", *Revista Atlántida*, tomo II, Buenos Aires, Imprenta Coni Hermanos, 1911, Colección Archivo Documental Monumento Histórico Nacional a la Bandera.

monumento como “banal”. En ese clima, y con la intención de que se concluyera el monumento, el presidente de la nación decretó que se abonara la cuarta cuota, lo que se concretó, en parte, a fines de 1916.

Durante los años que siguieron, en Rosario, el monumento no fue más que un conjunto de cajas cuyo contenido se desconocía. En 1923 se formó la Comisión Popular Pro-Monumento a la Bandera, integrada por rosarinos y con la presidencia honoraria del presidente Alvear, que reanudó el diálogo con la artista y consiguió que se enviaran las partes restantes del monumento.

Por fin, después de casi diez años, se rompió el silencio del embalaje. Se abrieron las cajas que esperaban en Rosario y se expusieron las partes del monumento en la plaza Belgrano. La Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario —que asesoraba al gobierno local sobre adquisición de artefactos artísticos y decoración de espacios públicos— manifestó su opinión al intendente. En una comunicación firmada por Juan Bautista Castagnino, presidente de la Comisión, expresó que el resultado no se correspondía con una obra de arte: “... ajustándonos sólo a consideraciones de orden estético, es que la comisión que presido ha resuelto expresar al señor intendente de su más formal desacuerdo con el levantamiento del monumento proyectado, pues en forma concluyente, él no constituye una obra de arte en la verdadera acepción de la palabra, sino un conglomerado de figuras de pésima concepción, no ejecutado por artistas, sino por ineptos oficiales marmoleros. Esta comisión, en el deseo de poder apreciar los detalles de dicho monumento, esperó a que arribaran a esta ciudad parte de los fragmentos que lo componen; y hoy, vistas la mayor parte de las piezas en el sitio que han de levantarse, nos hallamos en condiciones, previo examen minucioso y reiterado de la misma, de arribar a la conclusión que suscribimos. Lamentamos doblemente los fundamentos de

nuestras apreciaciones, ya que se trata de una obra llamada a llenar un claro en los monumentos del país que responde a un anhelo nacional y especialmente rosarino y que además ha demandado sacrificios de toda índole. Pero consultando lo que consideramos nuestra opinión y nuestro deber, hemos resuelto presentar esta nota al señor intendente; y con ella su fundamento y nuestro voto adverso..."³.

Esa apreciación fue cuestionada por la Comisión Pro-Monumento, cuyos miembros recuperaron a favor de la artista los argumentos que había esgrimido Ferrari en su evaluación de 1914. No obstante, luego de recibir un reclamo de dinero por parte del Sr. Hernández, marido de la artista, la Comisión sintió que ya no podría hacer nada más para rescatar la obra y decidió la rescisión definitiva del contrato.

En los años posteriores, las esculturas de Lola Mora permanecieron en la Plaza Belgrano hasta que, en 1943 —cuando se inició la construcción del monumento a la Bandera proyectado por los arquitectos Ángel Guido y Alejandro Bustillo y los escultores Alfredo Bigatti y José Fioravanti, que se inauguraría en 1957—, pasaron a ocupar diferentes lugares públicos de la ciudad. En 1972 fueron reunidas nuevamente en el Parque Nacional a la Bandera. Once años más tarde, el intendente Cabanellas decidió trasladarlas al patio del Palacio Municipal; sin embargo, consiguió llevar solo La Libertad, que sufrió una rotura en el cambio de ubicación. En la segunda mitad de la década de 1980, las obras fueron reunidas, con una placa que las identificaba, en el Patio de la Madera, parque ubicado frente a la estación terminal de ómnibus de Rosario "Mariano Moreno".

3. Juan B. Castagnino, Carta al intendente de la ciudad de Rosario y miembro de la Comisión Pro-Monumento a la Bandera, Emilio Cardarelli, 27 de enero de 1925, en *Documentos...*, pp. 104-105.

A mediados de la década de 1990, cuando la ciudad buscaba reapropiarse de la ribera central y transformarla en un paseo imprescindible para Rosario, se llamó a un concurso de anteproyectos para concretar el pasaje Juramento, un trayecto que uniera el Monumento a la Bandera con la Plaza 25 de Mayo. Al mismo tiempo, se producían diferentes acciones para revalorizar la obra de la escultora tucumana: en 1995 se estrenó la película de Javier Torre; en 1996 se colocó la piedra basal de un monumento en su honor; y en 1998 se estableció que el 17 de noviembre sería el Día del Escultor y las Artes Plásticas Argentinas en conmemoración de su fallecimiento⁴.

El 7 de octubre de 1997 quedó oficialmente inaugurada la primera etapa del proyecto para la realización del pasaje Juramento y fueron colocadas las esculturas de Lola Mora, y el 27 de febrero de 1999 se inauguró la segunda etapa. El propósito del pasaje Juramento no fue reeditar el monumento inconcluso de Lola Mora, sino presentar el grupo escultórico “como una extensión del monumento a la Bandera en un marco especial acorde al valor patrimonial de sus trabajos”⁵.

Desde entonces, al cruzar el pasaje Juramento vemos partes del polémico monumento que Lola Mora imaginó entre 1903 y 1909. En la escena *Belgrano y la Bandera*, destinada al frente del monumento, se observa al General en primer plano y, a su derecha, a un personaje con levita y con la galera en la mano, a la vez que los soldados apostados, firmes con sus armas, forman la escolta de la enseña patria en el último plano.

4. Cabe aclarar que nos referimos a acciones de impacto público, lo que no significa, como han demostrado varios trabajos, que Lola Mora hubiera sido olvidada ni negada hasta este momento.

5. Memoria descriptiva del proyecto, Archivo Documental y Fotográfico del Monumento Histórico Nacional a la Bandera.

Fray Gorriti pertenecía a la escena principal del monumento y muestra al capellán con la mano derecha levantada en actitud de bendecir la bandera. *Los gauchos*, *Madre con niño* y *Mujeres con niño* integran el grupo que representaba a la gente del pueblo y son, a su vez, figuras bisagras entre las piezas *Fray Gorriti* y *Aclamación de la Bandera por el Pueblo y el Ejército*. *Soldado* y *Clarín* sería parte de la escena de *Los últimos combates*. Del mismo estilo, encontramos las figuras *El Vigía* y *El Soldado y el Fusil*. Imponente, *La Libertad*, destinada a la parte central del pedestal en el frente del monumento, aparece triunfante alzando en ambas manos eslabones rotos de una cadena. Finalmente, *La Gloria*, probablemente pensada para la escena de *Los Primeros Combates*, aporta un gran despliegue de movimiento gracias al tamaño de la capa.

Después de una historia de rechazo y abandono, las partes del monumento que imaginó Lola Mora ocupan un lugar predominante en el paisaje de la ciudad. Para lxs vecinxs de Rosario, ya no sería posible imaginar el sitio histórico del primer izamiento sin estas estatuas, que dan cuenta de las controversias que circularon en torno a las obras de arte público y las representaciones del pasado.

*Vista de las estatuas de
Lola Mora emplazadas
en el Pasaje Juramento,
Monumento Histórico
Nacional a la Bandera.*





CAPÍTULO 3

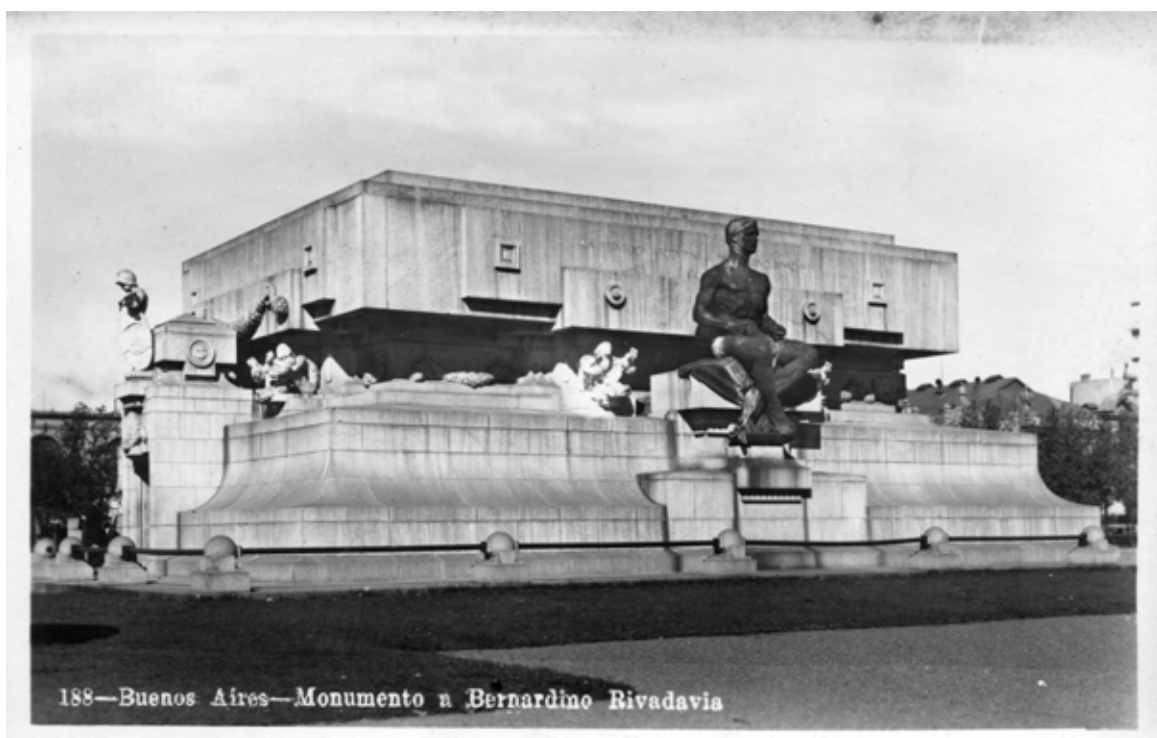
El monumento posible

Vista del Mausoleo de Bernardino Rivadavia, ca. 1932, gelatina de plata, 8,9 x 13,7 cm, Archivo Museo Casa de Yrurtia, inv. MCY-ME2477.

UNA BREVE APROXIMACIÓN A LA CONCEPCIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO EN ROGELIO YRURTIA

Érika Loiácono

Universidad Nacional de San Martín



A fines del siglo XIX, el auge del culto a los grandes hombres de la historia delineó el perfil de París con la construcción de un sinnúmero de estatuas en memoria de aquellos. Sin embargo, la pervivencia de esos monumentos como encarnación de los valores nacionales fue puesta en peligro ante la implementación de proyectos urbanos inspirados en las ideas de Georges-Eugène Haussmann (1809-1891). La apertura de amplios bulevares, la configuración de redes de alcantarillado y la renovación de las fachadas de los edificios amenazaron la preservación de esos fragmentos de pasado. El objetivo del nuevo tejido radicaba en la mejora de la circulación, la higiene y la estética de la metrópoli francesa. La destrucción de un significativo número de obras conmemorativas fue censurada por una serie de asociaciones que habían asumido la defensa del decoro urbano. Las publicaciones editadas por tales agrupaciones se convirtieron en tribuna de difusión de los conflictos entre el pasado y los lineamientos modernos de las ciudades. En síntesis, sus promotores entendían que los monumentos estaban condenados a la desaparición por culpa de las nacientes necesidades de la vida moderna.

La evolución de la idea de monumento vio surgir los primeros análisis normativos de la pluma de diferentes intelectuales europeos, como John Ruskin (1819-1900) y Alois Riegl (1858-1905). Desde esa visión, las viejas ciudades fueron exploradas como ejemplos pedagógicos a partir de los cuales se podían examinar los defectos de la urbanización contemporánea. En dicho escenario teórico, *Construcción de las ciudades según principios artísticos* (1899), de Camillo Sitte (1843-1903), se alzó como uno de los tratados de urbanismo más emblemáticos. Este arquitecto austriaco postuló en sus páginas que el diseño de las urbes construidas desde la Antigüedad había seguido una serie de patrones clásicos que las reformas modernas hicieron peligrar. Asimismo, el autor consideraba que las metrópolis finiseculares degradaban la importancia de las plazas reduciéndolas a simples apéndices

de las calles. Igualmente, el auge de las rotondas en los planos franceses le resultaba una solución estética desafortunada porque el recorrido de los paseantes se tornaba desagradable debido a la circulación continua de vehículos.

Yrurtia se alineó con ese ideario estético. Su prioridad fue el estudio del espacio público que albergaría a sus creaciones. Su preocupación se centraba en resaltar la envergadura de sus monumentos. El escultor se valió de las observaciones sobre las plazas planteadas por Sitte para lograr imponer sus conceptos urbanísticos a las comisiones de homenaje que requerían su genio artístico. En consecuencia, el artista intervino activamente en la elección de los sitios de emplazamiento destinados a las obras que le fueron encargadas desde su tierra natal. Su interés consistía en el establecimiento de una relación armoniosa entre el volumen de sus trabajos y el escenario de edificios que los abrazaría. En el mismo sentido, la necesidad de contar con puntos de referencia en los recintos abiertos fue un aspecto de relevancia en el pensamiento de Sitte. A su modo de ver, la ausencia de fronteras definidas favorecía la pérdida de notabilidad de los monumentos. En uno de los pasajes de su tratado, este arquitecto había destacado que:

Hay que tener presente que cuanto mayor es el espacio, tanto menor resulta el efecto de los edificios y monumentos, que finalmente, termina por anularse.

En los últimos tiempos se ha constatado una enfermedad nerviosa, la agorafobia. Dícese la padecen muchas personas, y consiste en sentir un cierto temor y malestar, cuando han de atravesar una gran plaza. No menos sufrenla los hombres de bronce y de piedra sobre sus zócalos monumentales, y así, siempre prefieren —como ya lo hemos indicado— una pequeña plaza vieja a esos espacios vacíos e inmensos.¹

La invitación a participar en el concurso de maquetas para el monumento a la Bandera encontró a Yrurtia en París. Desde mediados de 1926, el artista se había radicado con su esposa en la capital francesa. El monumento a Bernardino Rivadavia concentraba sus esfuerzos. La concepción de esa obra marcaría definitivamente su carrera profesional. Cuatro razones determinaron la envergadura de esta empresa artística. Podemos comenzar recordando que Rivadavia se convirtió en el primer presidente de Argentina, en 1826. En segundo lugar, los dieciséis años de esfuerzos invertidos por el escultor en su realización, desde las primeras negociaciones entabladas con la comisión que estaba a cargo del homenaje. También debemos considerar la combinación de múltiples actores que intervinieron en la construcción; a saber, canteras alemanas, fundidores franceses y arquitectos argentinos. Por último, mencionaremos la figura de Moisés colocada en el sitio de honor del monumento que la tradición escultórica finisecular habría reservado para la efigie de Rivadavia: Yrurtia entendía que el profeta bíblico encarnaba las cualidades morales que habían impulsado al político a crear las principales instituciones de la vida social del país.

Las condiciones pedidas por Yrurtia para la ubicación del monumento a Rivadavia en Buenos Aires apelaron a ciertos postulados preconizados por Sitte. La comisión responsable del homenaje intentó satisfacer sus exigencias. Sin embargo, las estatuas inauguradas durante los festejos del centenario de la Revolución de Mayo habían ocupado un notable número de plazas en la ciudad. Los espacios públicos disponibles se volvieron opciones inadecuadas para los requisitos estéticos que Yrurtia imaginaba para el sitio de emplazamiento de su obra. El artista solicitó al presidente de la agrupación que su destino fuese en las proximidades del Teatro Colón porque:

El volumen cúbico de aquella responde en todo al del monumento, manteniendo la edificación a una distancia admirable, que le permitirá, sin ser dañada ésta, guardar sus proporciones verdaderas. Por otra parte, el costado de árboles de la Plaza Lavalle ayudará a la decoración, que se continuará en pequeños arbustos, como lo indico en el plano que a ese fin tengo en estudio. Luego, hasta el paraje tranquilo, creo [que] contribuiría al recogimiento que reclama su severidad.

Las perspectivas abiertas, como tantas veces lo he manifestado, serían desastrosas al emplazamiento de la obra, que estimo habrá que cuidar en razón de su importancia arquitectónica. Es sabido que cualquier volumen, hasta aquellos de las más grandes catedrales, necesita puntos de referencia cercanos a fin de mantener su proporción y [su] verdadera escala.

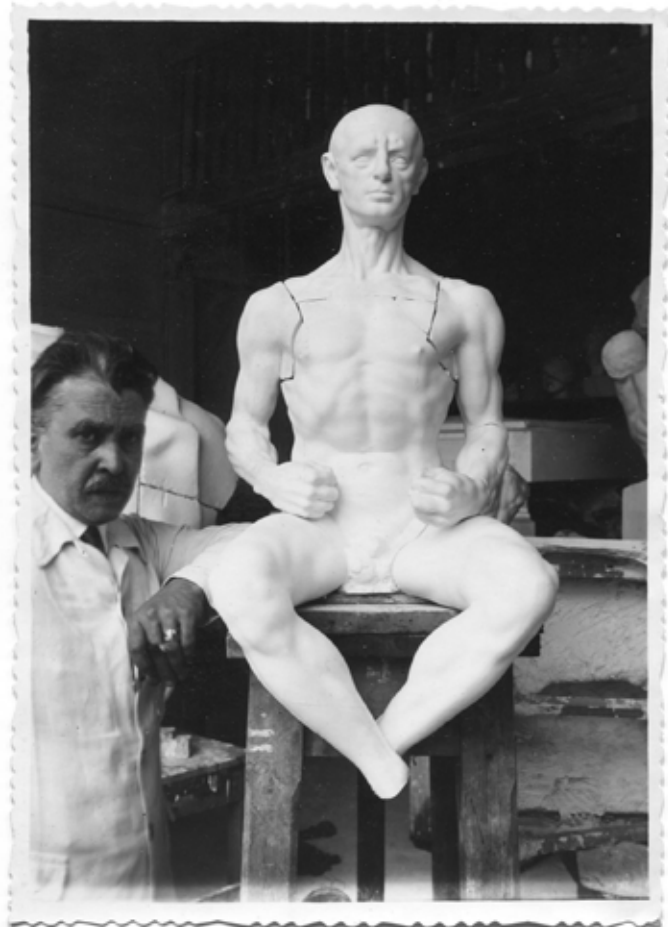
De paso y a título de referencia, me permito recordar, con el emplazamiento del monumento a Dorrego, todos aquellos que se pueden estudiar en Italia especialmente, y en contraposición para demostrar mi teoría con evidencia, el Arco de Triunfo de la Estrella, que a pesar de sus proporciones considerables (...) parece pequeño y sin escala, aminorado en su importancia monumental, y finalmente desproporcionado dentro del enorme cubo de atmósfera de la famosa plaza².

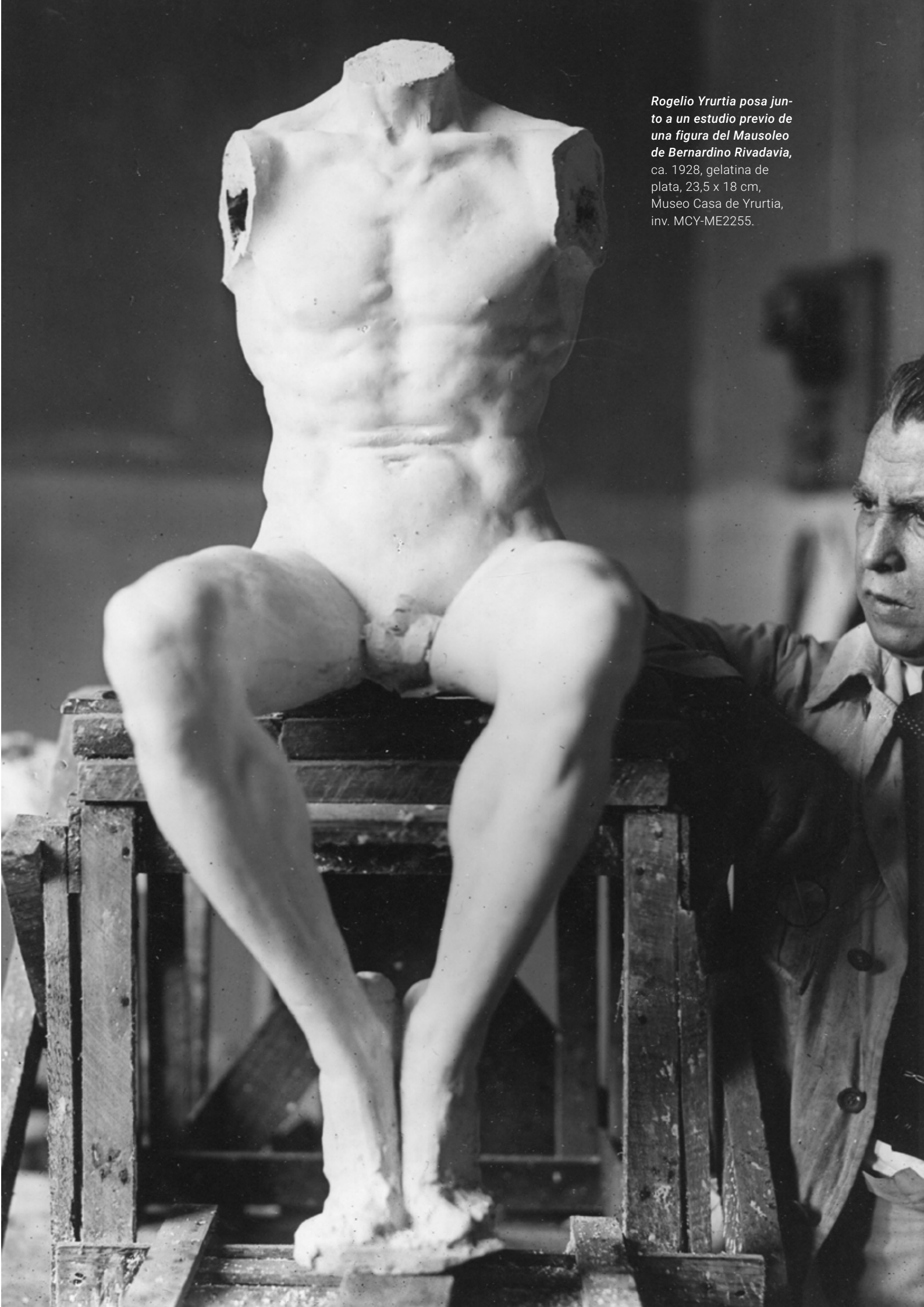
1. (Pág.57) Camilo Sitte, *Construcción de las ciudades según principios artísticos*, Barcelona, Canosa, 1926 [1899], pág. 58.

2. Rogelio Yrurtia, Carta a Fernando Saguier, París, 30 de septiembre de 1927, Archivo del Museo Casa de Yrurtia.

La elección final de Yrurtia para la colocación del monumento a Rivadavia, cuya inauguración se concretó en 1932, fue la plaza Once de Septiembre. Sus exigencias sobre tal sitio de emplazamiento resultan un testimonio del interés que los espacios públicos despertaron en el escultor. Los postulados reclamados en esta ocasión se repetirían en sus siguientes encargos artísticos. En suma, Yrurtia no visualizó la posibilidad de forjar sus monumentos sin evaluar previamente el impacto estético que los recintos urbanos ejercerían sobre las formas surgidas de su conciencia artística.

Rogelio Yrurtia posa junto a un estudio previo de una figura del Mausoleo de Bernardino Rivadavia, ca. 1928, gelatina de plata, 17,6 x 12,3 cm, Museo Casa de Yrurtia, inv. MCY-ME2252.



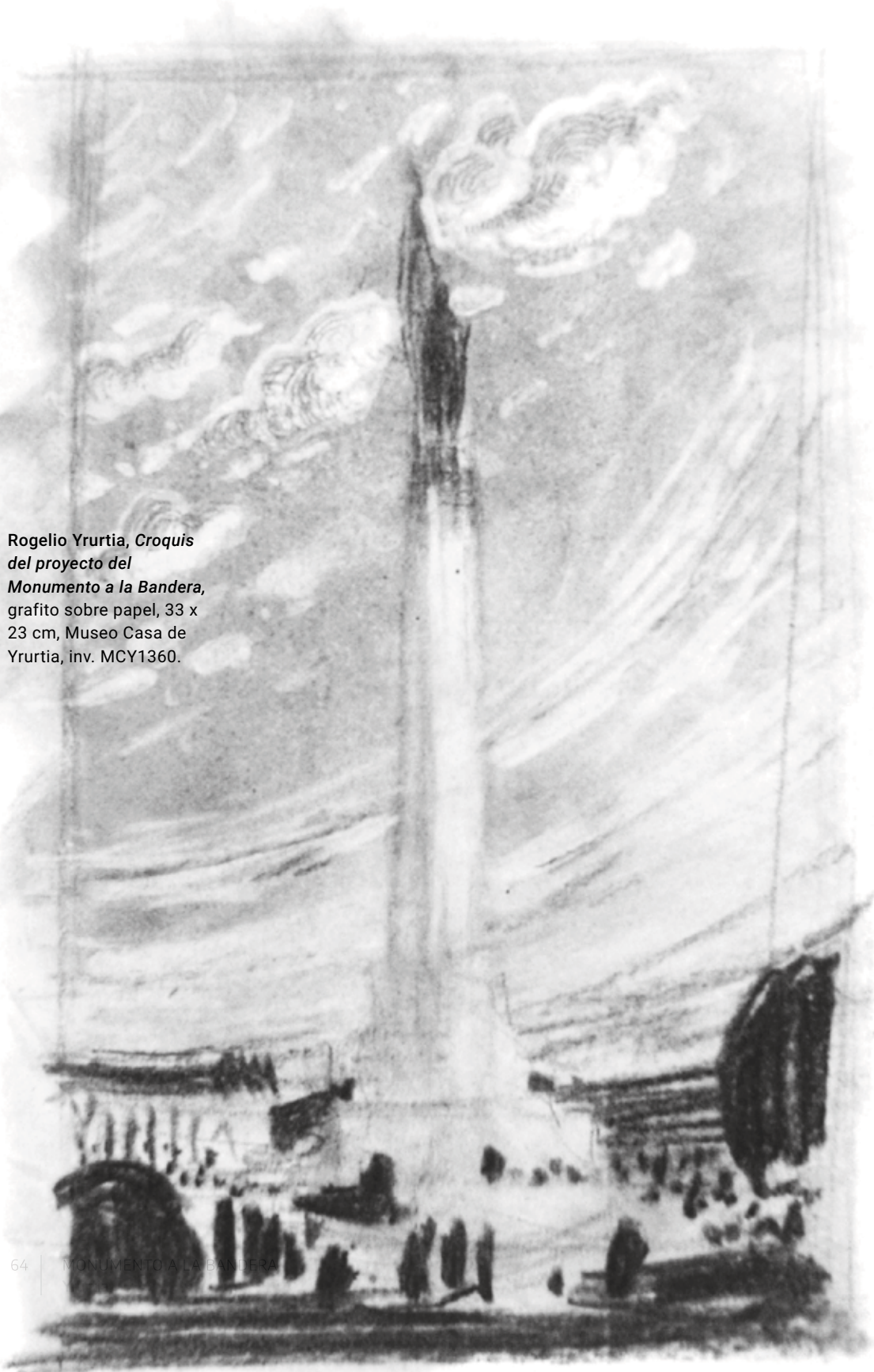


Rogelio Yrurtia posa junto a un estudio previo de una figura del Mausoleo de Bernardino Rivadavia, ca. 1928, gelatina de plata, 23,5 x 18 cm, Museo Casa de Yrurtia, inv. MCY-ME2255.

ARTESANO DEL IDEAL

Mariana Ferrari, Lucas Mallol y Constanza Varela
Museo Casa de Yrurtia

Rogelio Yrurtia, *Croquis del proyecto del Monumento a la Bandera*, grafito sobre papel, 33 x 23 cm, Museo Casa de Yrurtia, inv. MCY1360.



La intención de promover un monumento a la bandera argentina fue, a principios del siglo xx, parte de los proyectos nacionales que tomaron forma como encargos que festejaban acontecimientos, símbolos y consignas de unidad nacional.

En 1912 Rogelio Yrurtia recibe el primer encargo de la Comisión del Centenario de la Bandera para la realización de un monumento en la ciudad de Jujuy, pero el proyecto no se lleva a cabo. Más tarde, en 1927, la Comisión Popular Pro-Monumento a la Bandera publica las bases para el llamado a un concurso, invitando a participar, además de a Yrurtia, a los escultores Alberto Lagos y Víctor Garino y a los arquitectos René Villeminot, Gaetano Moretti y F. T. Gianotti.

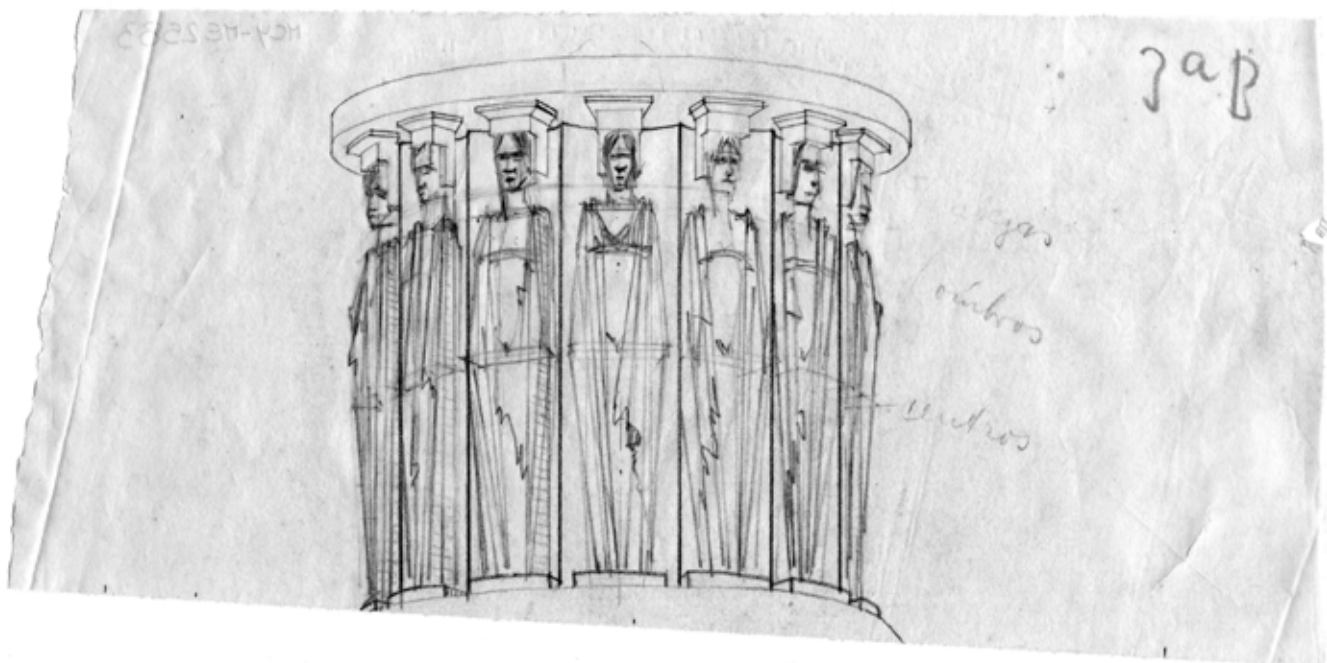
Yrurtia ha tomado la decisión de no formar parte de certámenes ni concursos, agobiado por las dificultades con el monumento a Rivadavia, en el que se encuentra trabajando en Europa, cuando recibe la invitación a presentar un proyecto. La insistencia de amigos y colegas vuelve a entusiasmar al artista, que responde con el envío de su propuesta. Presenta un escrito donde explica cómo será el monumento, un boceto y dos planos del interior del edificio.

EL ESPÍRITU DE LA CONVOCATORIA DEL AÑO 1928

Tras largas discusiones sobre el aspecto que deben tener las propuestas, la comisión organizadora llega al acuerdo de dejar libertad de inspiración a la creación artística, considerando que se tratará del monumento más importante y sublime del territorio nacional. Las bases del concurso señalan el sitio del emplazamiento del monumento en el lugar donde fue desplegada por primera vez la bandera argentina.

La comisión solicita un planteo conceptual del proyecto que consiste en una “memoria descriptiva de su concepto patriótico” y pone énfasis en la necesidad de claridad pedagógica de las alegorías y en la magnificencia épica del asunto, aclarando que “sus diversas partes deberán formar un acervo gráfico sustancial de la historia patria”¹.

La convocatoria propone un espacio visitable en toda su extensión y además estar dotado de iluminación nocturna para “... ser visible no sólo desde los trenes que se aproximan a la ciudad sino también desde los buques de todas las nacionalidades que penetren en su puerto”².



Rogelio Yrurtia, Croquis del proyecto del Monumento a la Bandera, serie de cariátides, Archivo Museo Casa de Yrurtia, inv. MCY-ME2583.

1. Comisión Pro-Monumento a la Bandera, *Monumento a la Bandera Nacional en la ciudad de Rosario. Bases de Concurso de planos preparados por la Comisión Pro-Monumentos*, Rosario, Talleres Fenner, 1927, pág. 37.

2. *Ibidem*, p. 38.

IMAGINANDO EL ÉPICO ABSOLUTO

La propuesta de Yrurtia incluía una concepción arquitectónica que sumaba al proyecto escultórico un planteo espacial, habitable y participativo.

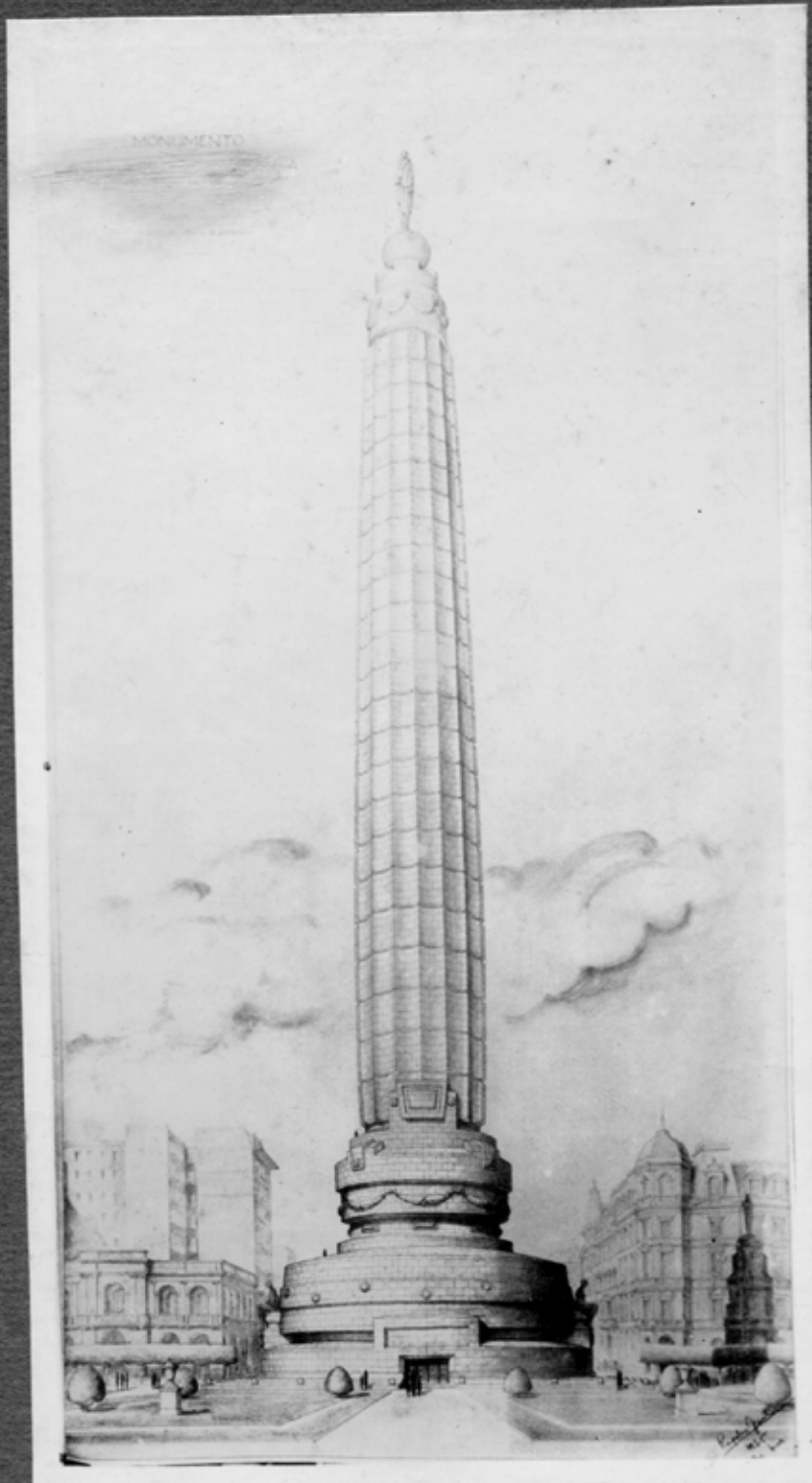
El artista imaginó el “épico absoluto”³ representado por una columna colosal que encerraba un templo destinado a los ritos patrióticos.

El edificio, cuyo interior se calcularía en setecientos metros cuadrados con capacidad para albergar a dos mil quinientas personas, estaría dotado de calefacción, dos ascensores y un mirador panorámico.

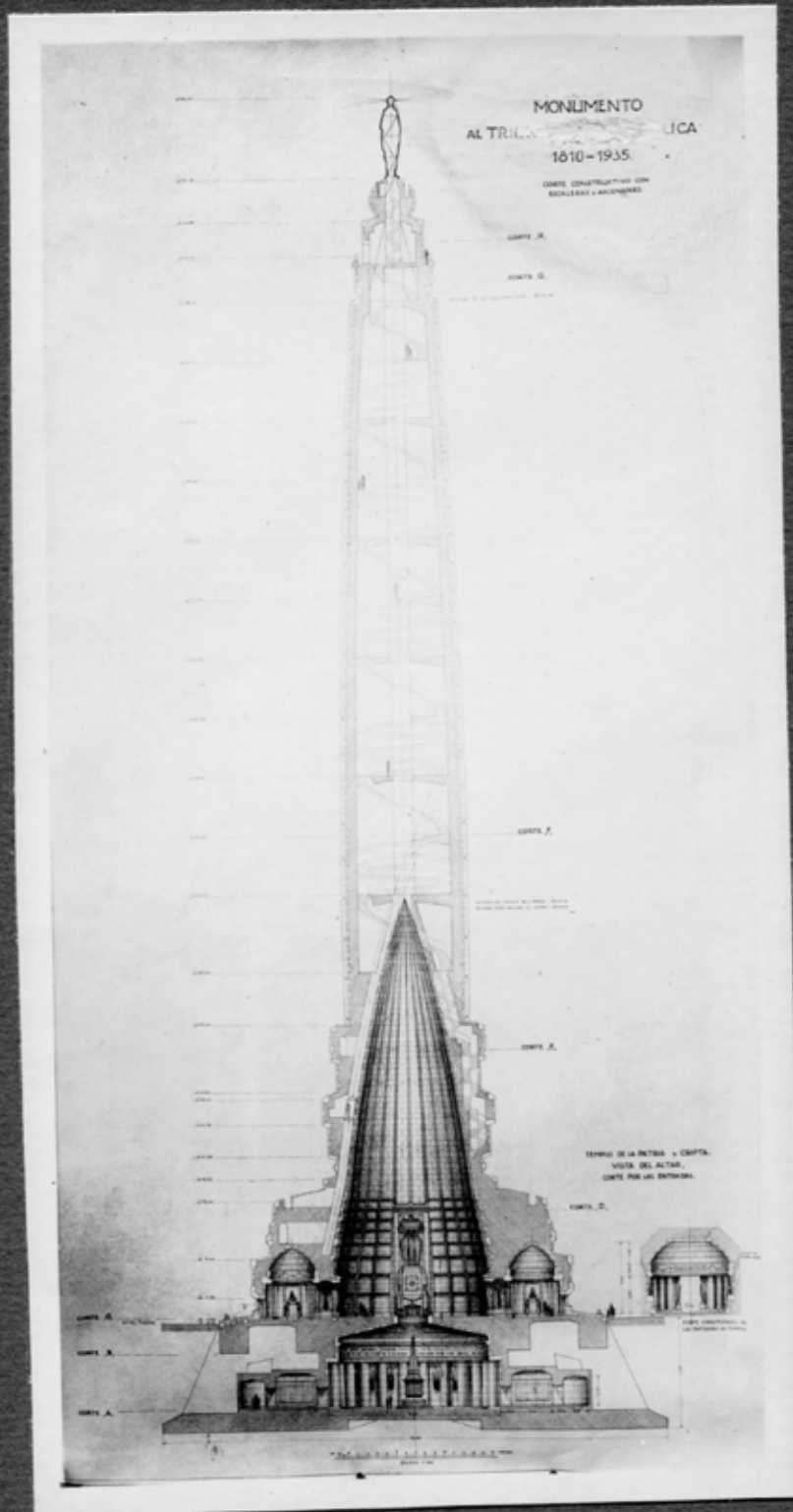
En el basamento, de base rectangular, se ubicarían dos esculturas de piedra: *La Protesta* y *La Libertad*, alegorías vinculadas a los acontecimientos históricos de la Revolución de Mayo y la Independencia Nacional. La figura de *La República*, única pieza escultórica de bronce, se situaría en lo más alto del conjunto, que llegaría a medir ciento veinticinco metros. Se agregaban a esas esculturas los altorrelieves en la entrada de El Templo de la Patria, para rememorar la creación y jura de la bandera.

Las alegorías, a la vez que cumplen una función didáctica, definen el aspecto de las piezas en tanto obras de arte, es decir, el modo en que el escultor asume su estilo y propone una poética en su concepción formal. En ese proceso de formación y significación, en esa “voluntad de forma” o “voluntad de arte”, la alegoría aparece como recurso que presta imagen a una idea. Es una función que permite al artista plasmar un contenido mediante una representación, en este caso, visual, cuyo objetivo

³Rogelio Yrurtia, *Monumento a la Bandera. Explicación del proyecto*, borrador del texto de presentación del proyecto, Archivo Museo Casa de Yrurtia, AR/PN/SC/DNPM/MCY/FRY/SM/SMB/EMBA, pág. 1.



Fotografía de un dibujo de Yrurtia del Triunfo de la República en la Plaza de Mayo, ca. 1923, gelatina de plata, 18,2 x 7,3 cm, página retirada del álbum fotográfico enviado por Rogelio Yrurtia para acompañar la presentación del proyecto de monumento a la Bandera, Museo Casa de Yrurtia, inv. MCY-ME1861.



Fotografía del corte constructivo del interior del monumento Triunfo de la República de Rogelio Yrurtia, ca. 1923, gelatina de plata, 18,1 x 7,4 cm, página de álbum fotográfico enviado por Rogelio Yrurtia para acompañar la presentación del proyecto de monumento a la Bandera, Museo Casa de Yrurtia, inv. MCY-ME1862.

es doble: busca la comprensión del mensaje al tiempo que participa de la concepción artística del autor.

“Considerando el Monumento a la Bandera como el símbolo más representativo de nuestra nacionalidad, he creído que su característica no podía ser otra que aquella de un épico absoluto en el más amplio sentido del vocablo. Esta convicción me llevó necesariamente a concebir una columna que encerrara un templo, esperando con ello poder traducir claramente el significado heroico del magno acontecimiento”⁴.

Considerado por el escritor Rubén Darío como “artesano del ideal”⁵, Yrurtia asume como ningún otro artista argentino del momento aquello que describe el poeta como “sublime nacional”. Estética heredada de los movimientos nacionalistas que, desde mediados del siglo XIX, hicieron sentir el impacto de la cultura de las artes visuales en el diseño del programa pedagógico puesto en práctica en el espacio público para la educación del ciudadano.

La columna dórica concebida como emblema de la latinidad racial⁶ es otra referencia de la devoción de Yrurtia por lo clásico, presente en toda su estatuaria. El escultor hace mención al corriente proyecto como cierre de un “ciclo” del que participarán el monumento a Dorrego y el mausoleo de Rivadavia, por su filiación patriótica. Yrurtia descarta, en esta síntesis, todo elemento accesorio, dando protagonismo al relato contundente de la escultura.

“... otro motivo importante que debe necesariamente completar esta concepción. Se trata de la escultura ecuestre del Ge-

4. *Ibidem*, pág. 1.

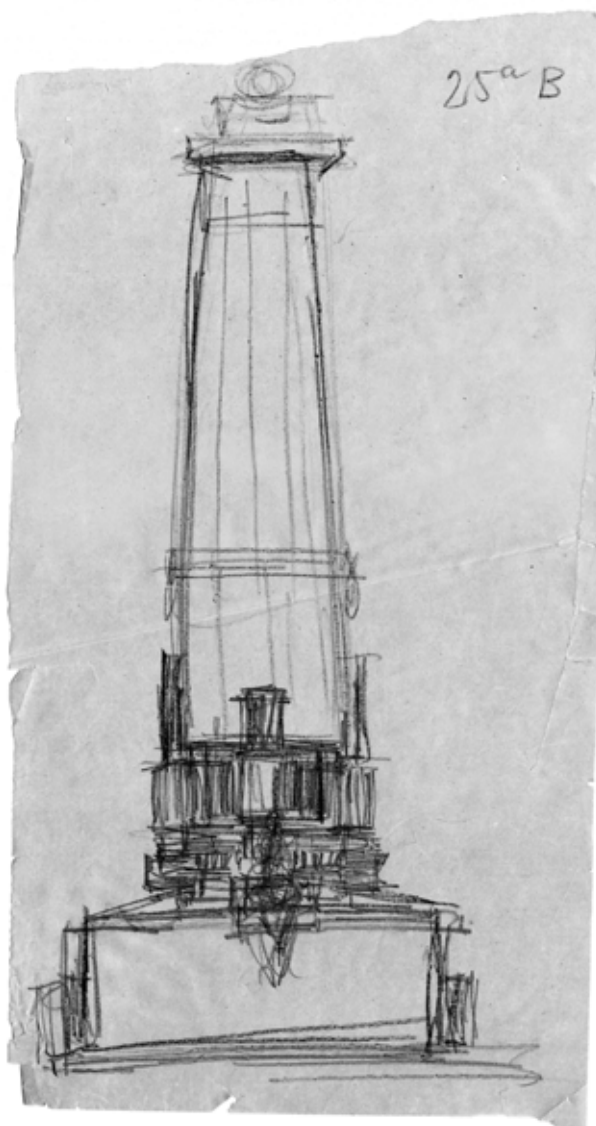
5. Rubén Darío, *Opiniones*, Madrid, Mundo Latino, 1918, págs. 141-150.

6. Rogelio Yrurtia, *óp. cit.*, pág. 3.

7. (Pág.69) *Ibidem*, pág. 4.

neral Belgrano, cuyas grandes dimensiones me han obligado a separarla un poco de la masa, a fin de no romper el equilibrio, lo que también me permitirá destacar como corresponde esta figura magnífica, alma pura de la gloriosa empresa" ⁷.

Finalmente, en un apartado propone considerar la explanada con amplia vista panorámica y ubicar allí obras de reconocidos escultores contemporáneos.



Croquis del Monumento a la Bandera, grafito y lápiz sobre papel, Museo Casa de Yrurtia, inv. MCY-ME2635.

EL MONUMENTO HABITABLE Y LA NARRATIVA DE *EL TEMPLO DE LA PATRIA*

Yrurtia prosigue en la descripción: así como supo la Antigüedad levantar hermosos templos, aunque nunca antes de carácter patriótico, *El Templo de la Patria*, parte interior del edificio (ubicada en el centro y a la que se accedería a través de dos antetemplos), sería un canto a la hermandad, una “síntesis heroica capaz de llegar hondamente al pueblo como una expresión de gloriosa grandeza” ⁸.

El monumento en su dimensión arquitectónica debía ser un espacio de reunión bajo la consigna de unidad nacional. Este panteón reuniría en una cripta las reliquias históricas relacionadas con el acontecimiento de la creación de la bandera, junto con la enseña original de Belgrano exhibida entre cristales.

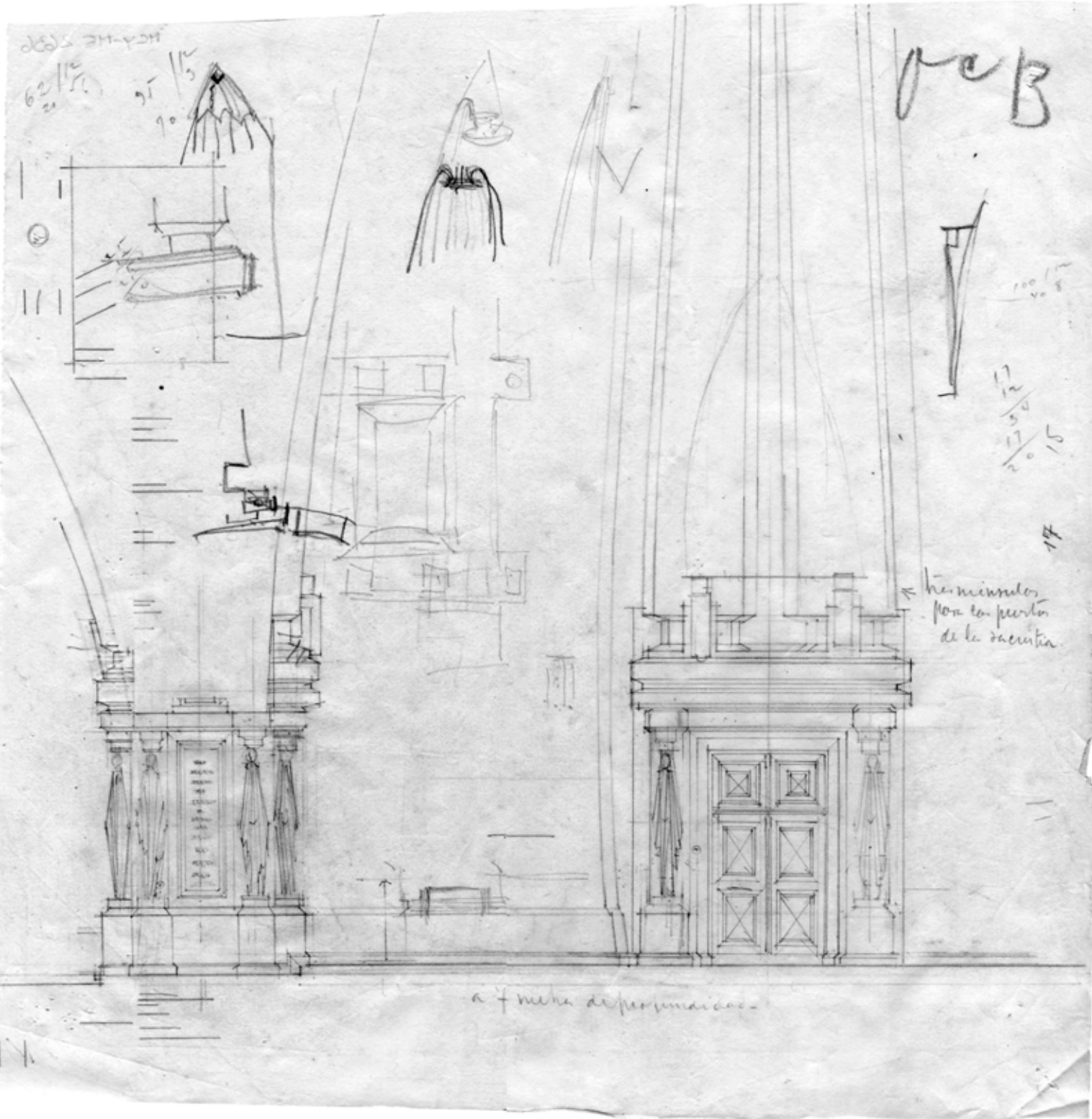
La planta describía dos recintos dóricos de forma elíptica armonizados por veinticuatro columnas con lámparas votivas que iluminan con fuego patriótico los nombres de los próceres de la República grabados en los frisos. Ambos templetes se comunicaban con el templo central a través de dos pasajes decorados con veinticuatro cariátides, que en grupos de a seis conformaban los pórticos de ingreso al Templo de la Patria.

El efecto dramático en la arquitectura se conseguiría regulando la luz artificial que recibía un tratamiento difuso de color azulado con la finalidad de resaltar los marcados claroscuros de la estructura ojival de las bóvedas.

En el templo, sobre el altar de la patria, se distinguen tres cariátides de mayor tamaño que representan la fe, el heroísmo y el trabajo como símbolo de las virtudes esenciales del ciudadano.

⁸. *Ibidem*, pág. 1.

Rogelio Yrurtia, *Bocetos del interior del monumento a la Bandera*, grafito sobre papel, Museo Casa de Yrurtia, inv. MCY-ME 2636.



EL PROCESO DE TRABAJO: PROCEDIMIENTO Y SISTEMA

El archivo documental del Museo Casa de Yrurtia da cuenta del material relacionado con este proyecto monumental. Yrurtia diseñó planos y maquetas, realizó calcos y exploró la fotografía estereoscópica para producir una imagen volumétrica del proyecto.

Este repertorio de documentos permite inferir que el monumento a la Bandera está vinculado en su concepción artística y arquitectónica a un proyecto anterior: *El Triunfo de la República*, hoy exhibida como maqueta en las salas del Museo. Se trataba de una obra proyectada para ser emplazada en la Plaza de Mayo (Ciudad de Buenos Aires), lugar de gran significación histórica. Con ella, Yrurtia concibió un conjunto monumental con el que buscaba representar la unidad geográfica del país, su historia, fisonomía y tradición, brindando un espacio de interacción social.

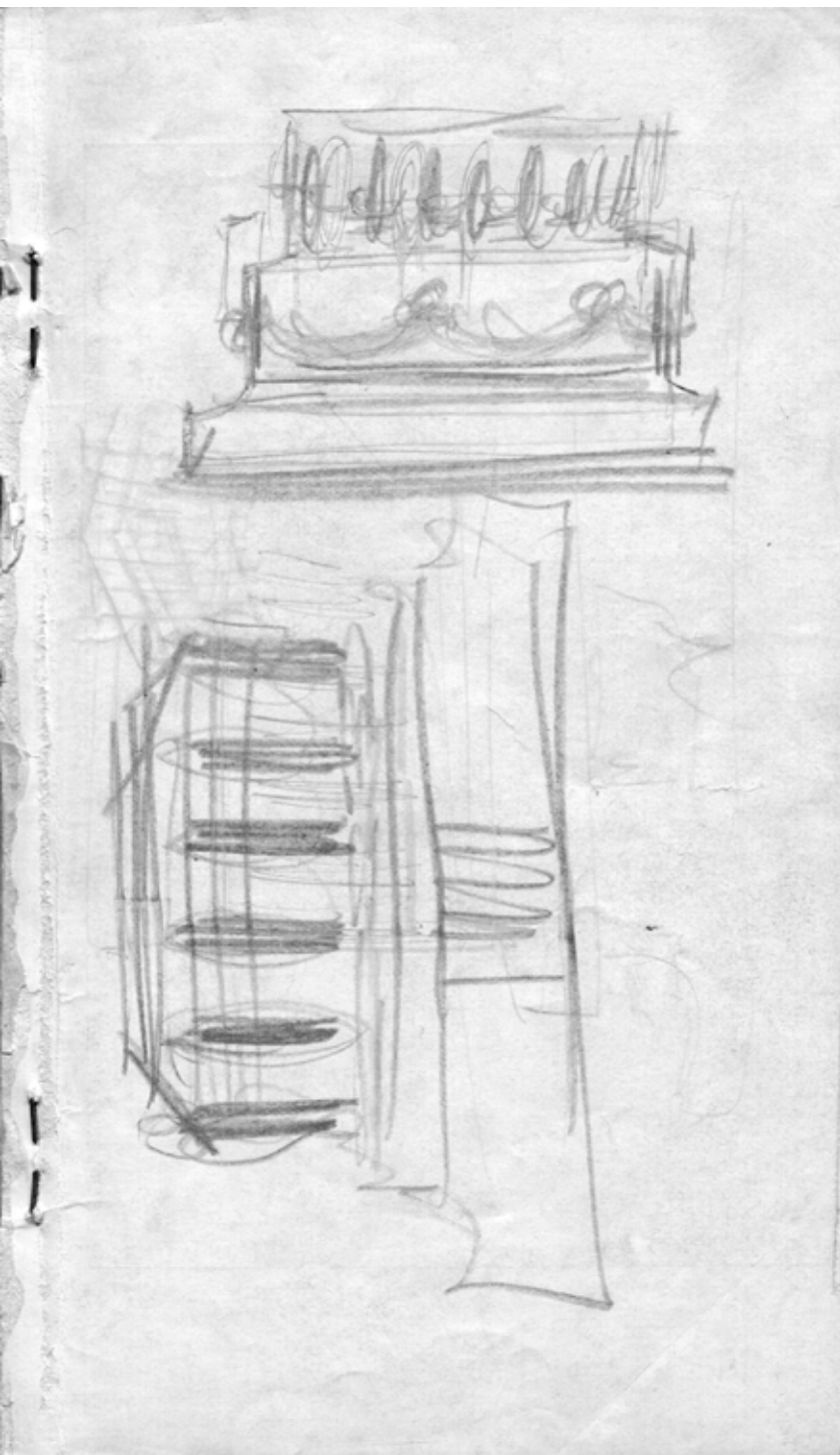
Ambos proyectos, que trabajó en paralelo, cambiaron de nombre alternativamente y fueron reformulados en una profusión de ensayos que alcanzaron más de mil seiscientos documentos visuales compuestos por croquis, bocetos, perspectivas, planos y vistas.

El Triunfo de la República fue el último proyecto en la vida del artista. Yrurtia trabajó en su concepción monumental desde 1923 hasta su muerte, en 1950, y el proyecto creció y se multiplicó en su dimensión inmaterial.

Lo proyectual como ejercicio vital del monumento fue un gesto que se replicó en su trabajo con los calcos de yeso, entendidos como “múltiples potenciales”. Dicha expresión se refiere a la posibilidad de reproducir fragmentos de las piezas

escultóricas mediante la copia obtenida con moldes de yeso, lo que confiere al proceso su condición de multiplicidad y cuestiona, así, la idea de original o pieza única.

Tal espectro de ensayos y proyecciones del monumento que nunca llegó a materializarse conforma un registro de los múltiples soportes de la idea, su desarrollo conceptual y las vinculaciones implícitas entre las obras y los proyectos de Yrurtia.



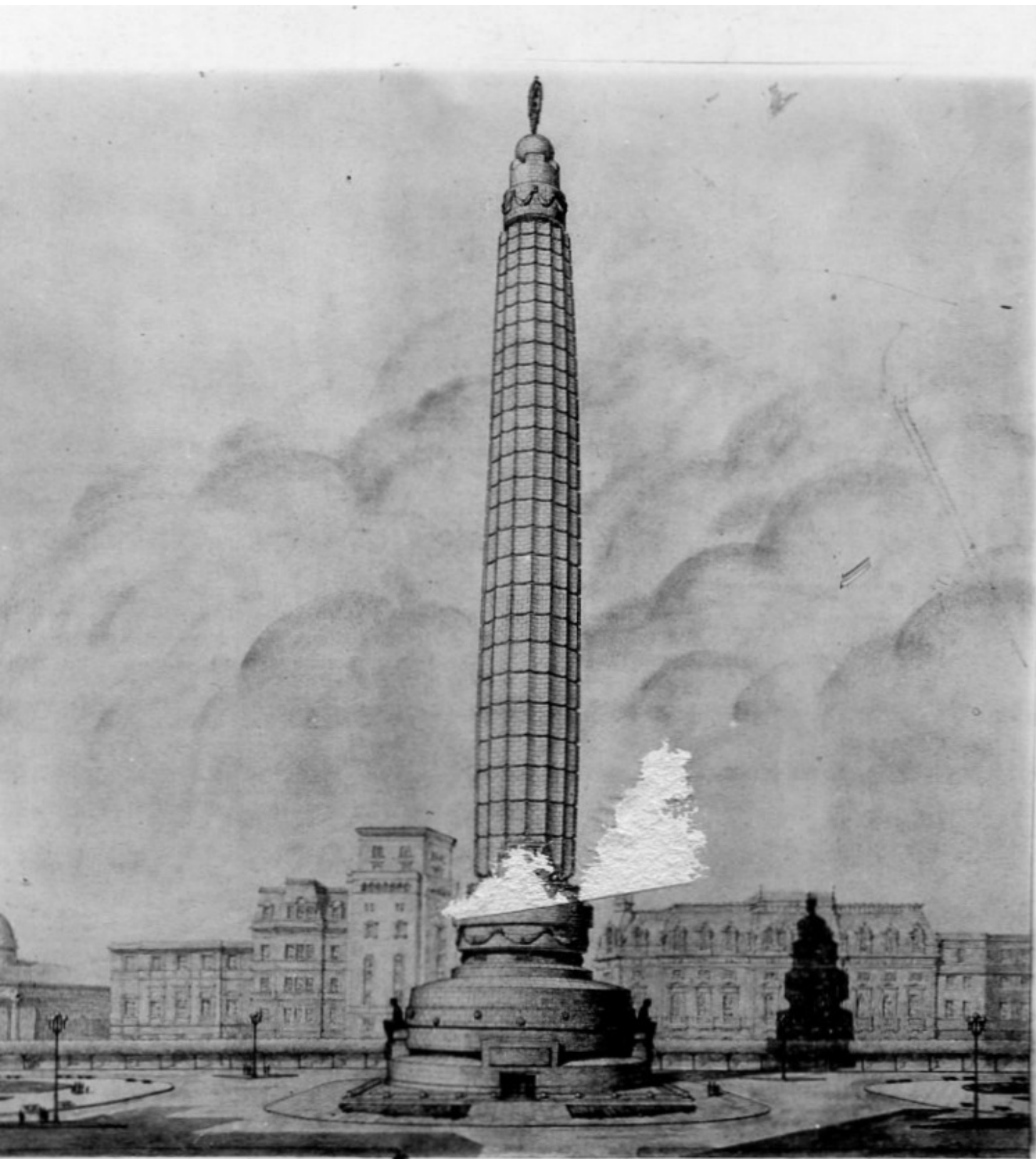
Rogelio Yrurtia, dibujo en grafito y lápiz, *Monumento a la Bandera en la ciudad de Rosario. Bases del concurso de planos preparadas por la Comisión Popular Pro-Monumento*, 1927, Talleres Fenner, p. 50, inv. MCY-ME 2696.

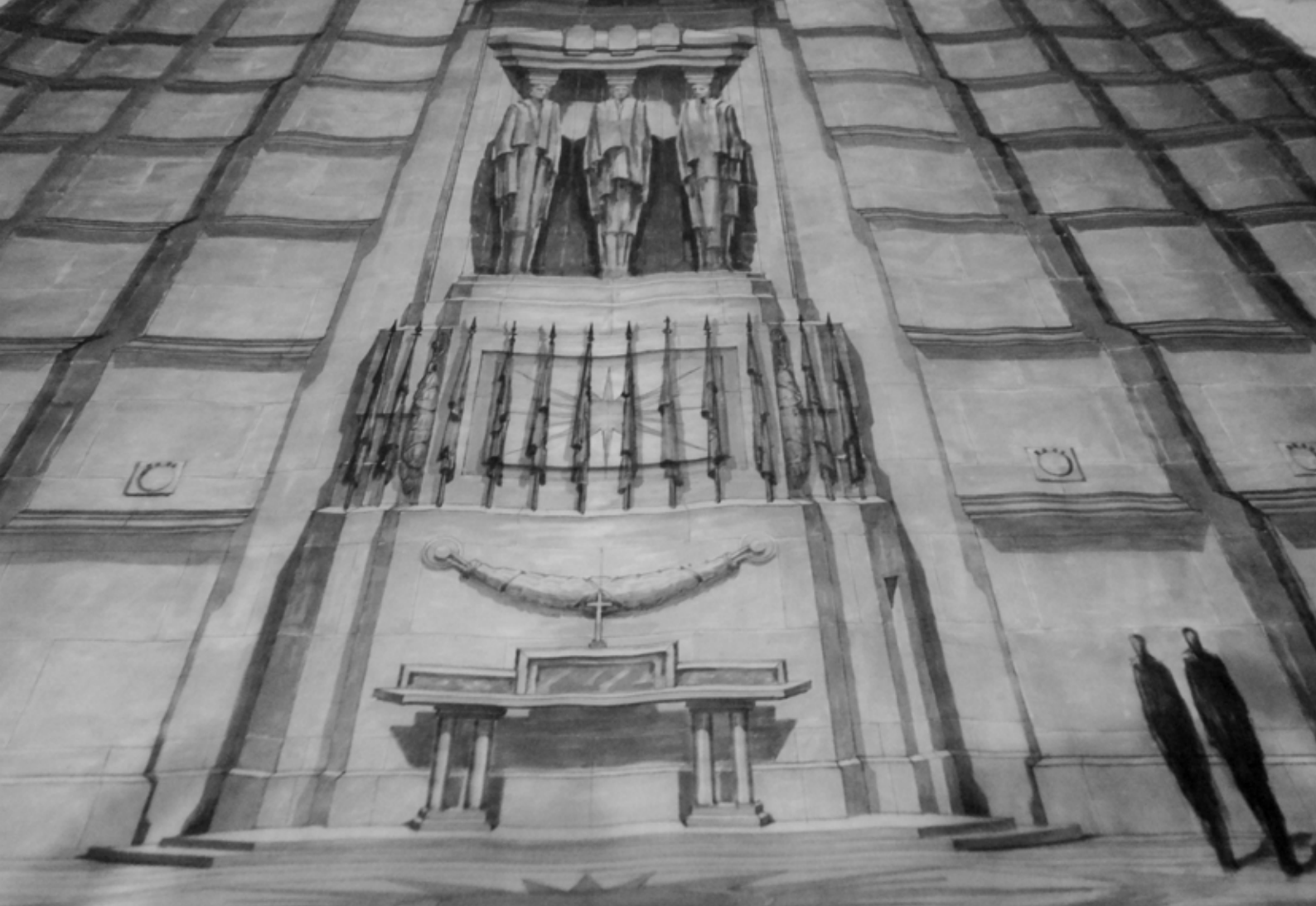
MONUMENTO
AL TRIUNFO DE LA REPÚBLICA
1810-1935

PERSPECTIVA DE LA PLAZA
DE MAYO.



Fotografía de un dibujo de Rogelio Yrurtia. Perspectiva de la Plaza de Mayo con el Monumento Triunfo de la República, ca. 1923, gelatina de plata, 12 x 17,2 cm, Museo Casa de Yrurtia, inv. MCY-ME1842.





Rogelio Yrurtia, *El Triunfo de la República*. Dibujo del interior del Templo de la Patria. Detalle de una parte del dibujo donde se observa el altar ubicado en el Templo de la Patria, sobre el cual se destacan las tres grandes cariátides que simbolizan los valores del ciudadano: Fe, Heroísmo y Trabajo, Museo Casa de Yrurtia.

Vista interior de la maqueta en yeso "*El Triunfo de la República*" de Rogelio Yrurtia. Detalle de las cariátides de los pórticos de ingreso desde los templetos al Templo de la Patria, Museo Casa de Yrurtia.

Vista interior de la maqueta "*El Triunfo de la República*" de Rogelio Yrurtia. Detalle de la puerta de ingreso de bronce, Museo Casa de Yrurtia, inv. MCY1302.



Yrurtia y el viento

Claudia Fontes

Rogelio Yrurtia, *Monumento a la Bandera*, croquis presentado en el concurso 1927-1928, Archivo Museo Casa de Yrurtia, inv. MCY-ME 1847.



*“Me hierva la sangre, al observar tanto
obstáculo [...]”*
Manuel Belgrano

*“Viento, viento,
tráeme aguacero.
Viento, viento,
tráeme canción.
Triste está la tierra
que cultivo yo.
¡Cómo quema el fuego,
de mi corazón!”*
Atahualpa Yupanqui

Esta es una invitación a dialogar con Rogelio Yrurtia desde su futuro. Comienzo a escribir este texto en agosto de 2020, y en el futuro de Yrurtia se incendian irreversiblemente los humedales del río Paraná en las islas de enfrente de la ciudad de Rosario, muy cerca del sitio para el que él imaginó hace casi cien años un homenaje a la República Argentina y a una idea de nación: un monumento a la bandera que nunca existió.

La voz vasca *irurtia* significa “helechal, sitio donde hay muchas vegas”, es decir, *Irurtia*¹, intercambiable con *Yrurtia*, designa un terreno bajo, llano, muy húmedo y fértil, generalmente a la orilla de un río: un humedal. En el futuro de Yrurtia, se queman los *irurtias* del Paraná.

1. <https://www.heraldicafamiliar.com/irurtia/>; y en *El nombre del helecho en euskera*, de Isaac López Mendizábal, San Sebastián: Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, 1951.

En este momento, si uno se para en el Monumento a la Bandera actual —el lugar donde Manuel Belgrano izó la insignia patria por primera vez, en el borde de la ciudad de Rosario— y mira hacia las islas que están del otro lado del río, ve un espectáculo apocalíptico de humo, muerte y fuego. Mis amigos rosarinos, en su mayoría artistas, me cuentan que cuesta respirar, que el aire está lleno de cenizas de animales y plantas calcinados, que los juguetes de sus hijos olvidados de noche en el patio amanecen cubiertos con tizne de la destrucción que el viento trae desde las islas.

En realidad, los humedales no se incendian, sino que los incendian. Es el ecocidio necesario para cumplir con el ideal de país agroexportador, para que la utopía extractivista de la nación argentina moderna se perpetúe. Se disciplina la vida abundante y diversa de los humedales, se la retuerce, incinera y extermina para hacer lugar, entre otras cosas, al monocultivo y a eficientes sitios de tortura donde millones de cerdas —doce mil madres por establecimiento— lo único que conocerán de la vida será la parición ininterrumpida de hijos destinados a ser carneados y a bajar rumbo a China en barcos de gran calado por las aguas del Paraná, corriente de agua percibida ahora como “hidrovía” y ya no como río².

En 1928 el escultor Rogelio Yrurtia pensó un monumento que consolidara un ideal de nación progresista, ideal que ha derivado en este presente, su futuro. Imaginó un lugar donde se pudie-

2. La hidrovía Paraná-Paraguay-Uruguay consiste en la construcción de un canal navegable por los ríos Paraguay, Paraná y algunos de sus afluentes. El objetivo principal es que puedan navegar barcas de gran calado y grandes volúmenes de carga los 365 días del año. Las principales mercaderías que se transportarían serían minerales, combustible y productos agrícolas. Para alcanzar este objetivo, será necesario rectificar el trayecto del río (eliminando meandros), ensancharlo (suprimiendo vegetación ribereña), hacerlo más seguro (mediante señalización), destruir islas e islotes (dinamitándolos) y profundizarlo (dragando el cauce).

ra conmemorar un acontecimiento, la creación de la bandera argentina, y que contribuyera a cementar una idea de nación hegemónica que, en ese entonces, se imaginaba protagonista del modernismo global, humanista, eurocéntrico, blanco y patriarcal. Imaginarse algo así requiere necesariamente la exclusión de muchas agencias en la construcción de ese imaginario: los habitantes del suelo argentino no-blancos, no-humanos y no-varones deben ser ignorados, relegados a la categoría de vidas que no importan, para que el hechizo del progreso modernista funcione. A ese monumento Yrurtia lo quería llamar “Belgrano”.

Yrurtia intuía que esa invención hegemónica era violenta y, por lo tanto, frágil y peligrosa. Por eso, al dirigirse a las autoridades del jurado que decidiría sobre su proyecto, propuso encerrar la reliquia de la primera bandera nacional en una caja de cristal, que estaría situada en una cripta detrás de rejas, la cripta dentro de un templo bajo tierra, el templo construido con una montaña de cemento armado reforzado “de un 50% sobre el coeficiente oficial”, con “fuertes esqueletos metálicos”, constituidos en paredes de cemento cubiertas de gruesos mármoles extraídos de los Andes —montaña sobre montaña— y, por si aún se corriese el riesgo de que la bandera así resguardada pudiera escaparse de su jaula y volar, selló el templo con una columna dórica de noventa y tres metros de altura que se elevaría sobre él, columna que inseminaría el cielo argentino con el mismísimo ADN de la historia clásica occidental, para parir de una vez y para siempre una nación de indubitable ascendencia europea.

Sobre la columna se apoyaría “un pedestal ornado con laureles sosteniendo un mundo como emblema de la latinidad racial de nuestro pueblo”, excluyendo en un simple detalle ornamental todo otro entendimiento posible del mundo justo allí, a la vera de un río bautizado en tupí-guaraní³. Finalmente, sobre ese pedestal se pararía la imagen de la República, representada esta por una gigante mujer de ojos luminosos, hipnotizada e insomne, la mirada cegada por el progreso emanando haces de luces que guiarían como un faro a los barcos de ese mismo

río ya no tupí y ya no río, a los futuros barcos cargados de cerdos sin cabeza en la futura hidrovía⁴.

Yrurtia previó el acceso de visitantes hasta los pies de la gigante, desde donde podrían contemplarse la ciudad, los barcos, la orilla opuesta del río, los humedales y —hoy— el humo. La República sostendría a su vez un asta de cinco metros de alto para amarrar allí una bandera inaccesible, más estandar-te que bandera, a una altura récord para esos años; nadie se había animado antes a llegar tan alto buscando el viento⁵.

Desde el futuro de Yrurtia ya sabemos que la utopía nacional a la que apela el escultor para convencer al jurado en la descripción de su monumento no solo no ocurrió, sino que en realidad era una distopía. Pero lo verdaderamente monumental del trabajo de Yrurtia en este proyecto no es el monumento que no logró hacer, sino todo lo que hizo para terminar no haciéndolo.

En las salas de archivo del Museo Casa de Yrurtia se encuentran cientos de rollos de papel: más de ochocientos cincuenta rollos con croquis, bocetos y dibujos de detalles, medidas e impresiones artísticas de las esculturas, vistas y elementos de los múltiples aspectos de su proyecto. A ellos se suman otros novecientos rollos pertenecientes a otro monumento que no hizo, “El Triunfo de la República”, y que está emparentado con “Belgrano”, ya que muchas ideas de aquel fueron incluidas en este. Dentro de cada rollo se estima que puede haber hasta diez documentos. En total, más de doce mil documentos en los que trabajó desde 1923 hasta su muerte, 27 años después. Podría decirse que con tanto material sería fácil acceder de al-

3. *Paraná* es una voz de origen guaraní que significa “pariente del mar” (*pará* = mar u océano; *ná* o *moná* = pegado, es decir “pegado al mar”, en el sentido de “ligado al mar”, adonde van a terminar sus aguas).

4. Sobre la base de la descripción del monumento hecha en Rogelio Yrurtia, *Monumento a la Bandera. Explicación del proyecto*, borrador del texto de presentación del proyecto, Archivo Museo Casa de Yrurtia, MCY-ME 206.

5. La altura total del monumento estaba prevista en ciento treinta y cinco metros (Rogelio Yrurtia, *Monumento...*).

guna manera a esta obra sin hacer; sin embargo, es justamente el exceso de información lo que oscurece el acceso a ella.

Los obstáculos son muchos: escribo este texto no solo a dieciséis mil kilómetros de distancia del Museo Casa de Yrurtia, sino también en momentos de pandemia, cuando la Casa está cerrada y en el aire del mundo circula un virus llamado SARS-CoV-2. Pero esa distancia física no es el único impedimento. Me cuentan los conservacionistas del Museo que la tarea de abrir esos rollos para fotografiarlos antes de que se desintegren es también monumental. Son papeles casi centenarios, que han pasado su vida a la vera de un arroyo, el arroyo Vega, que corre entubado bajo la calle Blanco Encalada, en el barrio porteño de Belgrano, calle que pasa por la puerta de la casa-museo. Otra vez la voz *irurtia* irrumpe. Vega, humedal, materia en movimiento guardada bajo tierra al igual que la bandera, agua disciplinada como el río hecho hidrovía.

La humedad del Vega ha moldeado estos papeles de tal manera que ni bien se abren se vuelven a cerrar, como si fueran pangolines defendiéndose de manos humanas. Aquellos pocos papeles que se ha logrado abrir para exponerlos han retomado empecinadamente su forma de rollo eterno en cuanto se los ha aliviado de su peso, tres años más tarde. Ya no son croquis, ya no son dibujos; han mutado: son rollos cuya razón de ser es dificultar el acceso al gesto de Yrurtia sobre su superficie. Y son tantos que, si finalmente se pudiera abrirlos, no alcanzaría la superficie total de la casa-museo para desplegarlos.

Noto el contraste entre el tonelaje de materia con el que me encuentro en el relato de Yrurtia y lo inmaterial que mueve a un paño de bandera y vuelvo entonces a lo esencial, a la motivación primera, a ese acontecimiento que Yrurtia quería conmemorar con este monumento. Para que la bandera flameara el 27 de febrero de 1812, Manuel Belgrano tuvo que recurrir necesariamente a dos aliados claves: un pedazo de tela y el viento de

Rosario. La bandera, que representa a aliados humanos en la banda del río. Y el viento, esa entidad imposible de representar.

Sospecho que el viento es lo único que Yrurtia quería representar en este proyecto, y por eso se volvió una tarea imposible. La sospecha me nace del único dibujo de "Belgrano" al que tuve acceso, una postal del monumento en un contexto imaginado. Reconstruyo con mi mano sus trazos en el cielo de la imagen y me doy cuenta de que lo verdaderamente monumental de este proyecto no es la torre de materia que imaginó Yrurtia, ni la absurda cantidad de rollos de papel tenso que dejó detrás, sino ese cielo en movimiento, pero no el que aparece en el dibujo en tinta, sino el cielo que no dibujó pero que nos hace imaginar fuera del marco. Una atmósfera redonda, una ola, que no envuelve el mundo sino que, por el contrario, pasa, suelta y libera con una fuerza centrífuga todo lo que toca, equivalente a la fuerza del movimiento independentista al que Belgrano dedicó su vida.

Profundizo en la sospecha y me dedico entonces a buscar todos los rastros que el viento ha dejado en la obra de Yrurtia. Lo descubro sobre un paño de bronce que él describe flameante en "Triunfo de la República" y en un velo ondulado que incorpora en otro monumento que no hizo, "El Pueblo de Mayo en Marcha". Siento el aire entre los dedos y en las palmas de las manos de "La Justicia", y la brisa en el pecho del hombre con los brazos extendidos en cruz en "Canto al Trabajo", y me doy cuenta de que a Yrurtia le gustaba tocar el aire y de que se sentía tocado por él.

Sigo buscando al viento y lo encuentro también en la palabra canto, en la que se refugió tantas veces en sus obras y proyectos: "Canto Triunfal de Fe y Heroísmo", "Canto de Victoria"⁶, "Canto al Sol"⁷, "Canto al Trabajo". El canto como celebración del aire en el cuerpo.

Encuentro también al viento en la palabra *anhelo*, repetida varias veces en las cartas de Yrurtia al jurado, cuando explica que anhela tocar “hondamente el ánimo del pueblo”⁸.

El ánimo, el ánima, los animales, el alma, el *atma*, la atmósfera.

En el futuro de Yrurtia, al pueblo se le hace difícil respirar, y el viento ya no es un aliado. Glifosato, humo y virus saturan el aire rosarino. El viento los ayuda a viajar y agita las llamas, las banderas de fuego en los humedales, le quita al pueblo su atmósfera anhelada.

“*Anhelar*”, habría dicho Yrurtia, “del latín *anhelāre*: respirar difícilmente, tener una respiración fatigosa, exhalar vapores”⁹.

6. Yrurtia describe de esta manera distintas sensaciones que espera despertar en el público con este monumento en Rogelio Yrurtia, *Monumento...*

7. Título original de “Canto al Trabajo”.

8. Rogelio Yrurtia, *Monumento...*

9. <http://etimologias.dechile.net/>

BIBLIOGRAFÍA

CAPÍTULO 1: ROGELIO YRURTIA. ESCULTOR MONUMENTAL

Bishop, Claire, *Museología radical*, Buenos Aires, Libretto, 2018.

Loiácono, Érika, "Destellos de modernidad. El impacto de Auguste Rodin en los escultores argentinos de principios del siglo xx", en Duprat, Andrés et ál., *Rodin. Centenario en Bellas Artes*, Buenos Aires, MNBA, 2018.

CAPÍTULO 2: CAMINO AL MONUMENTO

Bases del Concurso nacional de anteproyectos para el completamiento definitivo del conjunto cívico-monumental, Municipalidad de Rosario, Colegio de Arquitectos, Distrito 2, Rosario, s/f (apertura concurso: 17 de abril de 1995, fecha de entrega: 1 de junio de 1995).

Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL), *Gianotti en Buenos Aires, 1909-1960*, Con el apoyo del Programa IBERARCHIVOS-ADAI, https://issuu.com/cedodal/docs/ftq26-francisco_gianotti-10-12-60-g.

VV. AA., *Las huellas de un símbolo. Monumento Nacional a la Bandera*, Rosario, FAD&U, CEDODAL, DNA Distrito Litoral Rosario, 2007.

Carrasco, Eudoro y Gabriel Carrasco, *Anales de la ciudad del Rosario de Santa Fe*, Buenos Aires, Peuser, 1897.

Corsani, Patricia, "Lola Mora y sus primeros pasos en Rosario. Entre apuntes, cartas y entrevistas", *Jornadas de Historia de Rosario, a 150 años de su declaración como ciudad* [CD-ROM], Escuela de Administración Municipal de Rosario, 2002.

Corsani, Patricia, "Historia y memoria: Lola Mora y sus proyectos para el monumento a la bandera de la ciudad de Rosario", *Avances*, N.º12, Córdoba, 2007-2008.

Corsani, Patricia, *Lola Mora. El poder del mármol*, Buenos Aires, Editorial Vestales, 2009.

Couselo, Gabriela, "La representación del pasado en Rosario durante la segunda mitad del siglo xix. Algunos comentarios sobre el proyecto de monumento a la bandera de Nicolás Grondona de 1872", ponencia presentada en las Jornadas Internacionales de Patrimonio y Cultura Urbana, Rosario, UNR, 2012.

Couselo, Gabriela, "La celebración del pasado en la ciudad: un Monumento a la Bandera para Rosario", *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*, Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti", Córdoba (Argentina), año 2, N.º 2, 2011, págs. 90-112.

D'Amia, Giovanna, "La participación italiana en los grandes concursos internacionales para las capitales de Argentina y Uruguay: entre tradición académica y modelos internacionales", Congreso Internacional de Arquitectura de América Latina 1870-1930, UNLP, 2019.

Documentos sobre la erección del monumento conmemorativo de la creación de la bandera nacional en la ciudad de Rosario, publicación ordenada por la Comisión Popular Pro-Monumento presidida por el Ingeniero Ramón Araya, Rosario, 1928.

Ghilioni, Emilio, "Redescubriendo a Fontana. Los concursos para el Monumento a la Bandera (1928 y 1940)", en 041 [2] *Revista de arquitectura y urbanismo*, Santa Fe, 1999, [revista 041 \[2\] by liliana agnellini - issuu](#).

Giménez, Carlos, Ángel Navarro y Adriana Van Deurs, *Historia y memoria en piedra y bronce. El monumento a la bandera de la ciudad de Rosario*, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, 2015.

Gluzman, Georgina, "Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: Prácticas y discursos. Vol. 1, Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes", 2014, disponible en FiloDigital, repositorio institucional de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Editora, 2010.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "Carrara en Latinoamérica. Materia, industria y creación escultórica", en Berresford, Sandra (ed.), *Carrara e il Mercato della Scultura 1870-1930*, Milán, Federico Motta Editore, 2007b, pp. 254-259.

Montini, P. et ál., *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945*, Buenos Aires, Fundación Espigas, [La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945 by mariusestudio](#).

Páez De La Torre, Carlos (h) y Celia Terán, *Lola Mora. Una biografía*, Buenos Aires, Planeta, 1997.

Príncipe, Valeria, "Cómo fundar un museo. La construcción de un espacio institucional para el arte", en Montini, Pablo et. ál., *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945*, Rosario, Fundación Castagnino & Fundación Espigas, 2012.

Rovira, L., D. Roldán e I. Martínez, "La Patria a su Bandera. Discusiones en torno a la erección de un Monumento a la Bandera en la ciudad de Rosario", en UNR, *Prohistoria*, N.º 3, 1999, "[La Patria a su Bandera": discusiones en torno a la erección de un Monumento a la Bandera en la ciudad de Rosario](#).

Vignoli, Marcela, "Lola Mora no pintaba mariposas: una estrategia femenina para la conquista del espacio público", *Páginas*, revista digital de la Escuela de Historia – UNR, año III, N.º 5, Rosario, 2011.

CAPÍTULO 3: EL MONUMENTO POSIBLE

Comisión Pro-Monumento a la Bandera, Monumento a la Bandera Nacional en la ciudad de Rosario. Bases del *Concurso de planos preparadas por la Comisión Pro-Monumentos*, Rosario, Talleres Fenner, 1927.

Darío, Rubén, *Opiniones*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1918.

Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*, Boston, MIT Press, 1989.

Riegl, Alois, *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen* (trad. Ana Pérez López), Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa 7, 1987.

Sitte, Camilo, *La construcción de las ciudades según principios artísticos*, Barcelona, Editorial Canosa, 1926.

Yrurtia, Rogelio, *Monumento a la Bandera. Explicación del proyecto*, borrador del texto de presentación del proyecto, Archivo Museo Casa de Yrurtia, AR/PN/SC/DNPM/MCY/FRY/SM/SMB/EMBA.

Yrurtia, Rogelio, Copia de carta de Rogelio Yrurtia a Ramón Araya, 5 de marzo de 1928, Archivo Museo Casa de Yrurtia, AR/PN/SC/DNPM/MCY/R/M/MB/CCRYRA.

Yrurtia, Rogelio, Carta de Rogelio Yrurtia a Fernando Saguié, París, 30 de septiembre de 1927, Archivo Museo Casa de Yrurtia.

LXS AUTORXS

Gabriela Couselo

Docente e investigadora de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Durante el año 2020 participó en diferentes espacios de reflexión sobre Manuel Belgrano y su relación con la construcción de la identidad rosarina. Actualmente se encuentra trabajando en su tesis *Rosario y el monumento histórico nacional a la bandera. La ciudad y la representación del pasado nacional entre 1872 y 1957*.

Andrea Elías

Es actualmente directora por concurso del Museo Casa de Yrurtia. Se desempeñó como directora del Museo de Bellas Artes de Salta desde 2011 hasta 2017 y como Jefa de Acción Cultural de esa institución entre 2008 y 2011. En 2016 fue nombrada académica delegada por la ANBA. Su recorrido profesional está relacionado con la investigación, la docencia universitaria, la curaduría, la gestión cultural y la práctica como artista.

Mariana Ferrari

Artista y educadora. Colaboró en diversos proyectos vinculados al área de Programas Públicos y Comunitarios en instituciones públicas y privadas. Como referente del Área Educativa del Museo Casa de Yrurtia, es responsable del diseño e implementación de programas para diversos públicos.

Claudia Fontes

Artista visual. Representó a la Argentina en la 57.º Bienal de Venecia y fue una de las artistas-curadoras de la 33.º Bienal de San Pablo. Su obra puede verse en las colecciones del MALBA y el MAMBA en Buenos Aires, el MACRO de Rosario, y el Museo de Israel en Jerusalén. Su *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*, en el Parque de la Memoria en Buenos Aires, es una de las obras más icónicas en referencia a la dictadura argentina.

Érika Loiácono

Doctora en Historia y licenciada en Museología. Especializada en escultura argentina de inicios del siglo xx. Fue becaria de la Fundación Antorchas en conservación de colecciones (2001). Presentó sus investigaciones sobre arte argentino en diversos congresos nacionales e internacionales.

Lucas Mallo

Fotógrafo y licenciado en Curaduría en Artes por la Universidad Nacional de las Artes. Trabajó en el Museo Histórico Nacional coordinando diversas actividades culturales. En la actualidad se desempeña como *community manager* en el Museo Casa de Yrurtia. En el ámbito académico, es graduado adscripto de la cátedra de Estética General en el área de Crítica de Artes de la UNA.

Ana Pironio

Licenciada en Artes Visuales por la Universidad Nacional de las Artes y especialista en Gestión Cultural y Políticas Culturales por la Universidad Nacional de San Martín. Es docente e investigadora en la UNA. Actualmente trabaja en la Coordinación Nacional de Investigación Cultural, en el Programa Estudios de Públicos, realizado en articulación con la Dirección Nacional de Museos y encargado del diseño, coordinación e implementación de investigaciones y de asesoramiento a museos y espacios culturales.

María Torre

Socióloga, especialista en Sociología de la Cultura por la Universidad de Buenos Aires. Cursó la Maestría en Cultura y Comunicación (Facultad de Ciencias Sociales-UBA) y fue becaria de CONICET. Docente de la materia Comunicación (FADU-UBA) y en la licenciatura de Políticas y Administración de la Cultura (UNTREF). Actualmente trabaja en la Dirección Nacional de Museos, en el Programa Estudios de Públicos.

Constanza Varela

Museóloga por la Escuela Nacional de Museología y técnica en Gestión de Políticas Públicas por la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Trabajó en planificación museológica y diseño de exposiciones en diversos museos municipales y privados. Actualmente se desempeña como responsable de Gestión de Colecciones del Museo Casa de Yrurtia.

EQUIPO DE TRABAJO DE ESTA PUBLICACIÓN

COORDINACIÓN GENERAL

Luciana Delfabro - Viviana Usubiaga

COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN CULTURAL

Ana Pironio
Maria Torre
Silvana Sara

MUSEO CASA DE YRURTIA

DIRECTORA

Andrea Elías

EQUIPO

Mariana Ferrari
Constanza Varela
Lucas Mallo

DISEÑO GRÁFICO

Jimena Zeitune

CORRECCIÓN DE TEXTOS

Viviana Werber

AGRADECIMIENTOS POR EL MATERIAL VISUAL

Archivo Museo Casa de Yrurtia
Archivo General de la Nación
Archivo Fotográfico Museo de la Ciudad
de Rosario Wladimir Mikielievich
Archivo Documental Monumento
Histórico Nacional a la Bandera

DIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS

DIRECCIÓN

María Isabel Baldasarre

DIRECCIÓN DE ASISTENCIA NORMATI- VA DE MUSEOS

Daniel Muñiz

COORDINACIÓN DE PLANIFICACIÓN MUSEOLÓGICA

Jimena Ferreiro

REGISTRO Y DOCUMENTACIÓN

Belén Domínguez
Lucila Mazzacaro
Ayelén Vázquez

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Mariana Valdez
Natalia Albano
Iván Casime
Magdalena García Barrese
Paula Huarte
Ivana Rigacci

DISEÑO DE EXHIBICIONES

Valeria Keller
Fernando Brizuela
Ornela Cravedi

PROGRAMAS PÚBLICOS Y COMUNITARIOS

Florencia Baliña
Carola Balbi
Diego Sosnowski

PRODUCCIÓN GENERAL

Carolina Piola

FORMACIÓN Y REDES

Violeta Bronstein
Elisabet Ayala
Dina Fisman
Alejandra Stafetta

ACCESIBILIDAD

Eva Llamazares
Carolina Balmaceda
Sara Espina

**FOTOGRAFÍA Y REGISTRO
AUDIOVISUAL**

Mariana Poggio
Hernán Oviedo

**COORDINACIÓN OPERATIVA DE
MUSEOS**

Georgina Ibarrola

GESTIÓN ADMINISTRATIVA

María Soledad Oyola
Camilo Álvaro
Clara Barbieri
Brian Bellota

MESA DE ENTRADA

Noemí Bastida

CONTRATACIONES

Nadia Arce
Ezequiel Ayala
Nadia Bonnet

**COMPRAS Y CONTRATACIONES DE
SERVICIOS**

Sergio Arias
Yanina Chacon
Daniela Kleiner
Juliana Otero

AUDITORÍA Y METAS FÍSICAS

Mariano Méndez

ASISTENCIA GENERAL

Luisa Vega Cardozo

**DIRECCIÓN NACIONAL DE
GESTIÓN PATRIMONIAL****DIRECCIÓN**

Viviana Usubiaga

**COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN
CULTURAL**

Luciana Delfabro

**COORDINACIÓN DE INSTITUTOS
NACIONALES**

Pablo Fasce

**EQUIPO DE INVESTIGACIÓN Y
PRODUCCIÓN DE CONTENIDOS**

Gabriel Lerman
Elina Adducci Spina
Guadalupe Gaona
Sandra Guillermo
Micaela Marinelli
Emiliano Meincke
Ana Pironio
Silvana Sara
Ayar Sava
María Torre

GESTIÓN ADMINISTRATIVA

Alejandro Fuente Abaurrea
Jimena Ferreira
Andrea Antonucci
Claudia Argüello
Diego Luraghi
Nelson Monteza

MESA DE ENTRADA

Jorge Bonilla

PRENSA Y COMUNICACIÓN

Florencia Ure
Gimena Bilbao
Juan Da Heras
Guillermina Flores

ASISTENCIA GENERAL

Claudia Piccone

Ministerio de Cultura de la Nación. Secretaría de Patrimonio Cultural

Historias de un Monumento en Construcción : Rogelio Yrurtia y el Monumento a la Bandera / contribuciones de Gabriela Couselo ... [et al.] ; coordinación general de Luciana Delfabro ; Viviana Usubiaga. - 1a ed volumen combinado. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Ministerio de Cultura de la Nación. Secretaría de Patrimonio Cultural, 2021.

Libro digital, PDF - (Sobre Manuel Belgrano ; 7)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-4012-64-7

1. Monumentos Históricos. 2. Patrimonio Cultural Argentino. I. Couselo, Gabriela, colab. II. Delfabro, Luciana, coord. III. Usubiaga, Viviana, coord. IV. Título.

CDD 306.0982

ISBN 978-987-4012-64-7



FOTO DE PORTADA: *Croquis del Monumento a la Bandera*, grafito y lápiz sobre papel, Museo Casa de Yrurtia, inv. MCY-ME2635.





hemisferos
para las puertas
de la sacristia.



100
40 8

17
3/4
20 15

17

