

ARTE E HISTORIA EN LOS FESTEJOS DEL CENTENARIO DE LA REVOLUCIÓN DE MAYO EN BUENOS AIRES¹

Laura Malosetti Costa

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Universidad Nacional de San Martín

INTRODUCCIÓN

Desde hace ya varios años el Centenario de la revolución de 1810 es objeto de reflexión, exposiciones, publicaciones y revisiones historiográficas. No hay duda de que más allá de su fijación emblemática, 1910 representa un punto de inflexión importante en la historia nacional desde muchos puntos de vista, pero ese momento de euforia conmemorativa y expansión económica también ha quedado plasmado en la arquitectura, las calles y plazas, y en diversos aspectos de la cultura de la ciudad de Buenos Aires. De

¹ Agradezco al director del MHN, Dr. José Antonio Pérez Gollán, al jefe de investigación del mismo, Lic. Miguel Ruffo, y muy especialmente a Viviana Isola, a cargo del departamento de documentación; Sofía Oguic, del archivo histórico; Vilma Pérez Casalet, jefa de conservación, y Diego Alberto Ruiz, bibliotecario de dicha institución. Sin su invaluable y desinteresada colaboración no hubiera sido posible este trabajo.

modo que, más allá de la coyuntura de conmemoración del bicentenario, el tema ejerce una fascinante atracción como objeto de estudio y análisis.

Un momento de particular condensación de aproximaciones críticas e historiográficas en torno al Centenario se produjo en 1995, cuando como resultado del proyecto que llevaba adelante Thomas Reese, orientado a un estudio comparativo de los centenarios latinoamericanos, se llevó a cabo el coloquio “Buenos Aires 1910: el imaginario para una gran capital”, cuyas presentaciones fueron publicadas en un tomo por la Editorial Universitaria de Buenos Aires en 1999.² Como resultado final de esa iniciativa tuvo lugar, también en 1999, la exposición “Buenos Aires 1910: memoria del porvenir”, con un importante catálogo ilustrado.³ Por otra parte, a la profusa historiografía ya existente sobre el periodo (uno de los que mayor interés han concitado en la historiografía argentina) se han sumado en los últimos tiempos desde las iniciativas oficiales “hacia” el Bicentenario hasta diversas publicaciones, coloquios y congresos dedicados al tema. No parece necesario volver sobre caminos ya muy transitados respecto de la vertiente hispanista que tiñó el nacionalismo de 1910 y sus expansiones iconográficas y monumentales. Las ideas respecto del didactismo de las imágenes y fiestas patrias como formadoras de nuevos ciudadanos, el impacto del fenómeno de la inmigración masiva de europeos al puerto de Buenos Aires sobre la economía, la política y la sociedad de la primera década del siglo xx han sido también muy discutidas

² GUTMAN y REESE (eds.), *Buenos Aires 1910*.

³ GUTMAN (ed.), *Buenos Aires 1910: memoria del porvenir*.

y analizadas. La importante Exposición Internacional de Arte del Centenario ha sido objeto de trabajos de otros colegas, así como la transformación de la ciudad de Buenos Aires (ensanchamiento de calles, inauguración de monumentos y plazas, construcción de nuevos edificios, etcétera).

Sin embargo, en un momento en que se discute y teoriza acerca del archivo y la memoria, y el papel de los museos en la construcción de los imaginarios de nación, creo que una mirada sobre el lugar que ocupó el Museo Histórico Nacional (MHN) en las celebraciones del Centenario en Buenos Aires a partir de las ideas e iniciativas de su director, Adolfo P. Carranza, puede resultar de interés desde la perspectiva de su impacto en la creación de “lugares de memoria”, que hoy puede ser evaluado retrospectivamente. Pero además, hubo zonas de conflicto e iniciativas frustradas que merecen someterse a análisis pues su discusión puede aportar nuevas perspectivas para la consideración de imágenes y artefactos que aún hoy son clasificados como objetos de arte u objetos históricos respectivamente sin problematizar estas clasificaciones tradicionales.

Desde los encargos de imágenes que “completaran” la iconografía nacional, hasta las adquisiciones de obras y objetos, la publicación de sus colecciones y su decidida intervención en los concursos para monumentos y pinturas de historia, la actividad del director del MHN en la preparación de las celebraciones del Centenario de 1910 aparece como un punto de máxima realización de proyectos largamente trabajados. Sin embargo, su participación fue en todo momento conflictiva y polémica. Desde 1906 Adolfo P. Carranza integró la multitudinaria Comisión del Centenario, presidida por el ex presidente José Evaristo Urriburu,

aunque poco tiempo después presentó su renuncia indeclinable a ella.⁴

Llegaba esa comisión —como se verá— con proyectos previamente elaborados y madurados en la gestión de su museo desde su fundación en 1889. Algunos de esos proyectos fueron realizados y otros no, pero el saldo de esas iniciativas y gestiones tuvo una significación ineludible en la configuración de la cultura visual de la época.

De modo que, partiendo de ese complejo entramado de problemas apenas enunciados aquí, quisiera centrar este trabajo en algunas de las estrategias y polémicas que sostuvo, en relación con los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo Adolfo P. Carranza (1857-1914), fundador del Museo Histórico Nacional (MHN) en 1889 (aunque en un primer momento fue municipal).

EL MUSEO HISTÓRICO Y LA CELEBRACIÓN DEL CENTENARIO DE LA REVOLUCIÓN DE MAYO

En el archivo de correspondencia de Adolfo P. Carranza se conserva una carta escrita de su puño y letra, fechada el 16 de mayo de 1903, dirigida en forma anónima (firmada “un suscriptor”) al director del diario *El País*, que lleva el título: “El Centenario de la Independencia”. En esa car-

⁴ *Decreto nombrando una Comisión Nacional encargada de proyectar la celebración del centenario de la emancipación argentina, y de dirigir los trabajos que hayan de efectuarse con tal motivo.* Junio 6 de 1906. Fdo. Figueroa Alcorta, N. Quirno Costa, M.A. Montes de Oca, N. Piñero, Luis María Campos, Onofre Betbeder, Federico Pinedo, Miguel Tedín, Ezequiel Ramos Mexía. MHN, *Adolfo P. Carranza* C44c1.

ta el director del MHN proponía un extraño y gigantesco proyecto para la celebración del Centenario que se realizaría siete años más tarde. Un proyecto tan desmesurado que hace pensar en lo ambicioso de las expectativas de aquel historiador-funcionario respecto de lo que podría llegar a hacerse para 1910:

Levantar un cerro, semejante al de Santa Lucía en Santiago de Chile, en una de las grandes plazas centrales o en un parque a la altura del Caballito, que es el centro del radio de esta ciudad, y colocar en su cima un edificio donde se guarde todo lo que recuerde a los hombres y hechos de la epopeya.

Esta obra que parecería extraordinaria, no tiene nada de eso, pues, en siete años, bien cabe el hacerla, y este país posee recursos para ella. Hay tierra y piedra y los medios para adornarla de vegetación.

Además coronaría el edificio algún monumento alegórico en honor del Centenario, sea una fuente, como la proyectada en 1856, o una columna en cuya cúspide un faro iluminase todo el radio de la capital.

Sin duda el ejemplo de Benjamín Vicuña Mackenna había impresionado mucho a aquel argentino que nunca había viajado a Europa ni visitado grandes museos.⁵ A continuación Carranza fundamentaba su propuesta como algo realizable si se encaminaban los recursos a hacer obra patriótica, como el emplazamiento de estatuas de los próceres en las plazas

⁵ Al menos no hay ningún indicio en sus papeles, correspondencia y archivo de que haya realizado alguna vez un viaje fuera de América del Sur. Agradezco a Sofía Oguic esta observación.

que llevaban sus nombres, y no se malgastaban en “obras de arte” y otras “fruslerías”:

Esto sin perjuicio de que para entonces se colocaran las estatuas de nuestros próceres en las plazas que llevan sus nombres, y no obras de arte, como las que inconsultamente pretende un comisionado municipal.

¿Qué mejor obra de arte que las estatuas de los únicos que tienen derecho a ello, Moreno, Arenales, Las Heras, Pueyrredón, Castelli, etc.?⁶

Escudado en el anonimato, ese texto revela no sólo las inmoderadas expectativas que Carranza abrigaba en 1903 respecto de la conmemoración del Centenario, sino también sus ideas acerca del arte y los monumentos, expresadas sin disimulo. Su párrafo final se refería sin duda a las iniciativas del pintor Ernesto de la Cárcova respecto del embellecimiento de la ciudad y emplazamiento de esculturas ornamentales en las plazas,⁷ etc., aunque también podría estar refiriéndose a otros proyectos de esta índole impulsados por Eduardo Schiaffino, director del MNBA.⁸ Carranza, evidentemente, compartía una opinión bastante difundida entre las élites dirigentes, que desde fines del siglo XIX se opusieron a las iniciativas que se vincularon con utilizar fondos del Estado para fines artísticos (desde fuentes en las plazas hasta escuelas de arte o becas de estudio). A su juicio, la única función posible de una escultura era política: glorificar a los próceres de la nación. No importaba quién

⁶ MHN, *Adolfo P. Carranza*, C44c1.

⁷ Véase CORSANI, “Hermosear la ciudad”, pp. 249-262.

⁸ Véase PICCIONI, “Eduardo Schiaffino” y “La estética de la ciudad”.

las realizara ni su calidad estética, cuanto más significativo a los efectos del relato histórico fuera el asunto o el personaje retratado, más “artística” sería la obra.

Esto nos introduce en una cuestión que no era nueva en 1910, sino que había estado presente desde el primer momento en la conformación de las colecciones del MHN: los retratos, cuadros históricos, miniaturas, esculturas y toda forma de arte que ingresó al museo, lo hizo en calidad de “reliquia” o “testimonio verdadero” de los próceres o los hechos evocados. Cuidadosamente buscadas y seleccionadas por su director, las piezas que ingresaban al MHN se instituían en pruebas tangibles de los hechos históricos que las implicaban (uniformes, medallas, armas, tanto como los retratos u otras representaciones visuales). En el caso específico de los retratos, si se trataba de una fotografía o daguerrotipo, su veracidad no admitía dudas, aunque no siempre la verdad de la fotografía fuera la imagen más verosímil o adecuada de un héroe de la independencia (puesto que los daguerrotipos fueron tomados cuando ya tenían una edad muy avanzada). En el caso de las pinturas, si el retrato había sido tomado del natural y el modelo había posado para el pintor, éste era más “auténtico” que las reconstrucciones posteriores, aunque a veces la impericia de los pintores los hubiera llevado a cometer “errores”.⁹

⁹ Una primera aproximación a esta cuestión ha sido formulada en mi ensayo sobre la fortuna crítica de los retratos de José Gil de Castro en la Argentina, en el marco del proyecto “José Gil de Castro: cultura visual y representación, del Antiguo Régimen a las Repúblicas Sudamericanas” dirigido por Natalia Majluf, directora del Museo de Arte de Lima, y financiado por la J. Paul Getty Foundation (Catálogo en proceso de edición).

Si bien estos presupuestos habían dado forma a las colecciones del MHN, en 1910 se volvía central no sólo dar visibilidad y relevancia a aquéllas sino, sobre todo, crear nuevas imágenes, “faltantes”, para hacer visible el gran relato de la historia nacional. ¿Cuál era ese relato?, ¿qué imágenes eran necesarias?, ¿a quién encargarlas?, ¿cómo reglamentar los concursos?, ¿qué instrucciones debían recibir los artistas? Todas estas cuestiones, que estuvieron presentes en las políticas del MHN desde el momento de su fundación, pasaron a primer plano en vísperas del Centenario. El contrato celebrado con el pintor José Bouchet en aquel mismo año 1903 para la realización de la pintura al óleo representando el abrazo de San Martín y O'Higgins en Maipú aparece como un buen ejemplo de los términos en que se estableció la comitencia de obras históricas desde el MHN.¹⁰ Roberto Amigo comenta al respecto que fue el relato sanmartiniano de Bartolomé Mitre el que marcó las pautas de la iconografía histórica y las políticas museográficas de Adolfo Carranza desde fines del siglo XIX, pero además, a propósito de dicho contrato, observa que la verosimilitud histórica —el requisito ineludible de ese género de pintura, tanto para el comitente como para el pintor— se lograría no sólo ajustándose a la descripción textual de los sucesos sino también mediante la reproducción de los objetos que se conservaban en el MHN: “la autoridad de la literatura histórica y el poder atribuido a los objetos como condensadores de un pasado histórico”.¹¹

Una suerte de compilación de sus proyectos respecto del Centenario fue publicada por Adolfo P. Carranza en 1905 en

¹⁰ MHN, *Adolfo P. Carranza*, C41c2. Publicado por AMIGO, “Un contrato del pintor José Bouchet”, pp. 113-116.

¹¹ AMIGO, “Un contrato del pintor José Bouchet”, p. 114.

forma de folleto, con su firma, titulado: “Centenario de Mayo. Algunas ideas para su celebración”.¹² El folleto (que se reproduce íntegro al final de este artículo) era una única hoja en la que en doble columna se ordenaba de un modo bastante asistemático toda clase de iniciativas: desde la sugerencia de iniciar concursos para la realización de cantos patrióticos, cuadros al óleo y estudios históricos, hasta el cerro monumental que había imaginado en 1903 como el de Santa Lucía en Santiago, además de un monumento al cruce de los Andes en la misma cordillera, estatuas a los próceres en las plazas que llevaban su nombre, reasignación de nombres a diversos lugares de la Argentina (sobre todo aquellos en el sur que tenían toponimia inglesa), monumentos en las provincias, inauguración de tramos del ferrocarril, etc. Destaca en esa lista la cantidad de ideas para publicar imágenes, documentos, textos educativos destinados a los escolares. Terminaba la enumeración con la sugerencia de construir un edificio para el MHN. A esa lista impresa, en los dos ejemplares que se conservan en el archivo del MHN Carranza agregó de su puño y letra más “ideas” como la de reeditar su propio libro sobre San Martín, hacer un monumento a Pueyrredón en Mar del Plata, etc. y —en los márgenes— algunos nombres, seguramente de aquellos que en su opinión podrían llevar aquellas ideas a cabo (junto a la propuesta del cerro en Caballito puso el nombre de Thays, el renombrado paisajista francés, por ejemplo). Reconocemos algunas de esas ideas de Adolfo P. Carranza en varias de las obras que efectivamente se llevaron a cabo a propósito del Centenario. Otras no prosperaron.

En los años previos a 1910 el director del MHN estuvo

¹² MHN, *Adolfo P. Carranza*, C44c1.

muy activo procurando dar curso a estas ideas. No sólo formó parte de la Comisión del Centenario¹³ sino que además integró los jurados de los concursos más importantes y conflictivos, como el del Monumento a la Revolución de Mayo, que nunca llegó a construirse, y el del concurso de pintura histórica, entre otros. También fue jurado de concursos de ensayos, como el que era (seguramente a propuesta suya) para “una obra original e inédita, de síntesis filosófica sobre la Revolución de Mayo, sus causas, caracteres, y consecuencias”, cita textual de una de sus propuestas de 1905.¹⁴

También rechazó numerosas invitaciones a integrar los más diversos jurados, desde carrozas hasta marquillas de cigarrillos. Encargó obras¹⁵ e hizo adquisiciones para el MHN, recibió gran cantidad de donaciones inspiradas en el fervor patriótico de los festejos, y dedicó grandes esfuerzos a la publicación de todo tipo de materiales impresos con documentos e iconografía del MHN. La publicación, desde 1908, de *La Ilustración Histórica*, aparece también claramente como parte de ese programa que Carranza venía meditando para el Centenario.

¹³ MHN, *Adolfo P. Carranza*, C44c1. *Carranza* integró la comisión por un breve lapso. Al pie de la convocatoria impresa a la Asamblea de la Comisión realizada el 26 de junio de 1906, Carranza anotó de su puño y letra: “En esta Asamblea fui designado Secretario y renuncié indeclinablemente. Junio 29 de 1906”.

¹⁴ MHN, *Adolfo P. Carranza*, C44c1.

¹⁵ Fue habitual que Adolfo P. Carranza encargara copias de cuadros para integrar las colecciones del MHN. Cabral, Fausto Coppini, Alberto del Villar fueron algunos de los copistas a quienes el MHN hizo numerosos encargos. Véase María Inés Rodríguez Aguilar y Miguel José Ruffo, “Entre originales y copias: el caso del Museo Histórico Nacional”, III Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte (XI Jornadas del CAIA), pp. 91-102.

EL MONUMENTO A LA REVOLUCIÓN DE MAYO

El concurso para el monumento conmemorativo de la revolución de mayo, convocado en marzo de 1907 a partir de un decreto del poder ejecutivo, fue, sin duda, el que más expectativas concitó y también el más conflictivo.¹⁶ Las bases de ese concurso, publicadas en forma de folleto, establecían que el monumento se levantaría en la Plaza de Mayo y que sería inaugurado el 25 de mayo de 1910.¹⁷ Se trataba de un concurso internacional en dos fases: la primera sería de maquetas, a escala 1 en 10, para la realización de las cuales se estableció un plazo de seis meses. Se seleccionarían cinco primeros premios, cinco segundos premios, y cinco terceros premios y habría una segunda fase en que concursarían entre sí los cinco primeros finalistas para elegir el monumento que habría de construirse. El jurado estaría integrado por 15 miembros, entre los cuales, además de representantes del senado, del poder ejecutivo, de la Comisión del Centenario y otras representaciones políticas, figuraban los directores del Museo Nacional de Bellas Artes, del Museo Histórico Nacional y de la Academia Nacional de Bellas Artes, así como también un miembro de la recién modificada y conflictiva Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA)¹⁸ y otro de la Sociedad Central de Arquitectos. Si bien la composición del jurado daba prioridad a la polí-

¹⁶ Un análisis de las vicisitudes del concurso en ESPANTOSO RODRÍGUEZ *et al.*, “Imágenes para la nación argentina”, t. II, pp. 345-360. Véase también MALOSETTI COSTA y WECHSLER, “La iconografía nacional del mundo hispánico”, t. II, pp. 1177-1198.

¹⁷ *Concurso definitivo*.

¹⁸ Véase MUÑOZ, “Un campo para el arte argentino”, t. I, pp. 43-82.

tica en términos de la designación de sus miembros, había allí una importante representación de artistas y arquitectos: Eduardo Schiaffino, Ernesto de la Cárcova, Eduardo Sívori y Julio Dormal (Cárcova y Dormal habían redactado las bases del concurso, con Alejandro Christophersen), además de José Semprún, quien si bien era médico, era un aficionado al arte y coleccionista, y por entonces dirigía la Comisión Nacional de Bellas Artes.¹⁹

Las 74 maquetas recibidas fueron expuestas en el local de la Sociedad Rural en Palermo entre abril y mayo de 1908. En el archivo del MHN se conserva un acta de las deliberaciones de aquel primer jurado que reviste, desde la perspectiva que nos ocupa, un especial interés.²⁰ Hubo allí un conflicto, zanjado a medias, entre dos posiciones contrapuestas, que tiempo más tarde alcanzaría amplia dimensión pública.

Era la cuarta vez que se reunía el jurado, habían tenido lugar deliberaciones previas y se había hecho una primera selección para asignar los primeros, segundos y terceros premios. La primera moción de esa jornada fue de Adolfo P. Carranza, quien propuso que la Pirámide de Mayo, levantada en la plaza en 1811 y modificada en 1857, fuera preservada dentro del nuevo monumento “como recuerdo histórico”. Esta idea, que no estaba en la convocatoria del concurso, había sido ya planteada por Rufino Varela en un opúsculo de 1905 en el que había formulado la primera

¹⁹ Respecto del conflicto entre los estudiantes de la Academia Nacional de Bellas Artes y la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1907, véase BALDASARRE, “La revista de los jóvenes: *Athinae*”, pp. 32-39.

²⁰ “Acta N° 4, junio 2 de 1908”, mimeo 2 fs. AHN, Adolfo P. Carranza, C44c1.

idea del monumento a concursar.²¹ El nuevo monumento contendría dentro de su estructura —como un relicario— la “auténtica” pirámide, que permanecería en su sitio aun cuando no pudiera verse. Tanto Eduardo Schiaffino como Ernesto de la Cárcova apoyaron la moción de Carranza y ésta fue remitida, como sugerencia, al segundo jurado que se formaría una vez seleccionados los cinco bocetos ganadores.

Pero antes de la votación final, el ingeniero Atanasio Iturbe, quien integraba ese jurado en calidad de director de Obras Públicas de la ciudad de Buenos Aires,²² propuso que el boceto identificado con el lema “Arco de triunfo” fuera eliminado del concurso “por no llenar los requisitos establecidos”. El director del MNBA, Eduardo Schiaffino, se opuso. Siguió una discusión sin solución consensuada, que fue zanjada por Emilio Mitre con una propuesta —que fue aprobada por mayoría— de ampliar el número de primeros premios a seis en vez de cinco para dar cabida a ese proyecto:

Expresa el Sr. Iturbe, al fundar su moción, que no lo guía ningún propósito preconcebido en este caso, sino el deseo de salvar su responsabilidad de miembro del Jurado, pues se entiende que dicho boceto, tal como ha sido presentado, no está de acuerdo con las condiciones exigidas para el concurso. El Sr.

²¹ VARELA, *1810-1910: Centenario de Mayo*, citado en MALOSETTI COSTA y WECHSLER, “La iconografía nacional”, pp. 1191-1192.

²² Véase la biografía de Atanasio Iturbe (1870-1946) por Enrique Pereira para el *Diccionario Biográfico Nacional de la Unión Cívica Radical*. Iturbe participó en la revolución de 1890, y en 1904 formó parte del Comité Nacional de la UCR. Fue director de Obras Públicas y secretario de Obras Públicas de la Municipalidad de Buenos Aires entre 1907 y 1912. http://diccionarioradical.blogspot.com/2007_11_28_archive.html

Schiaffino manifiesta que el proyecto en cuestión si bien podría objetarse que no llena en absoluto en sus detalles externos, las condiciones exigidas, está, perfectamente, dentro de la idea que se ha tenido en vista y que informa este concurso, idea que debe primar sobre formas de detalle. El Sr. Mitre dice que teniendo en cuenta que se trata de un proyecto de indiscutible valor artístico pensaba que podrían armonizarse todas las opiniones estableciéndose *seis* primeros premios, ampliando así la órbita en que ha de pronunciarse el Jurado. Se vota la moción del Sr. Iturbe y es rechazada, aprobándose la del Sr. Mitre.²³

Carranza anotó de su puño y letra en ese documento que él había votado la moción de Iturbe, y de hecho ambos se abstuvieron de firmar el veredicto del jurado por estar en disidencia con esa votación.²⁴

Esta discusión no parecería trascendente si no fuera porque el proyecto en cuestión (Arco de triunfo) fue el único boceto de un argentino entre los primeros premios: se trataba del boceto enviado por el escultor Rogelio Yrurtia.

La observación de Emilio Mitre fue una consideración de valor: aun cuando no cumpliera con los requisitos del concurso, la maqueta de Yrurtia era valiosa como obra de arte. Hoy, a la distancia, podría agregarse el adjetivo “moderno”, pues no sólo no respondía a la iconografía estipulada en el concurso según sus bases, sino que tampoco se ajustaba a los cánones de la tipología de monumento conmemo-

²³ “Acta N° 4, junio 2 de 1908”, citado p. 2, subrayado en el original.

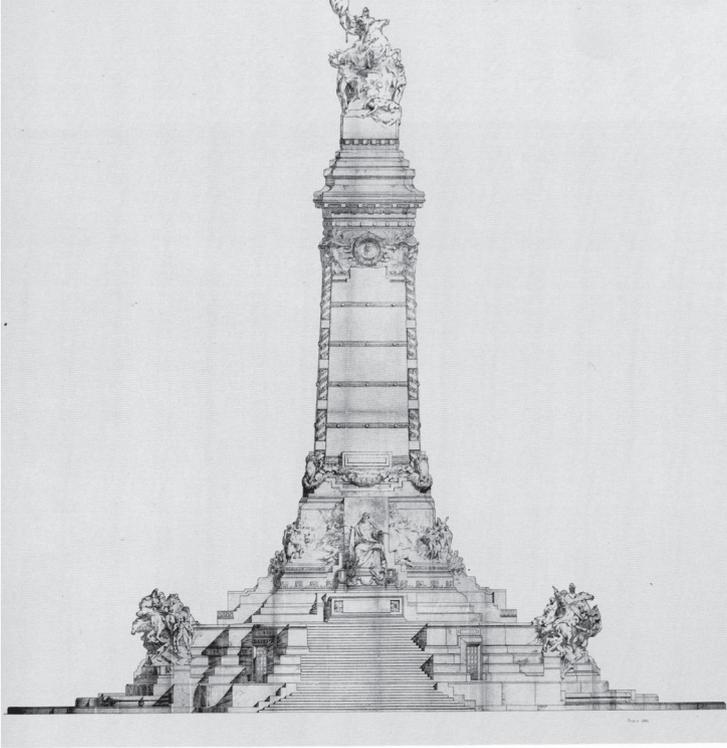
²⁴ *Veredicto del primer jurado*. En el ejemplar existente en el MHN, Adolfo P. Carranza hay una inscripción autógrafa del director del MHN en la última página: “No quisimos firmar por estar en disidencia. Iturbe y A.P. Carranza”.

rativo tradicional. Yrurtia tituló su obra *El pueblo de Mayo en marcha*. El boceto, que se conserva en el Museo Casa de Yrurtia en Buenos Aires, estaba realizado en piedra de París y presentaba un gran arco de triunfo bajo el cual se desplegaba un notable grupo de figuras desnudas, entrelazadas, en actitud de gozo triunfal (véase la figura 2).

El presidente del jurado había dado un espaldarazo importante al director del MNBA al incluir un sexto primer premio, y con él al único argentino en carrera para la instancia final en la cual —previsiblemente— fue derrotado. El proyecto ganador, diseñado por dos italianos (Gaetano Moretti y Luigi y Brizzolara), era, sin duda, un monumento más “correcto”, tradicional, fiel al encargo y con una forma que permitía albergar en su interior la reliquia histórica de mayo: una alegoría de la libertad se alzaría en el tope de un pilar imponente que se apoyaría sobre un enorme pedestal con escalera y bajorrelieves que representarían las batallas, los héroes y hechos fundacionales. Si bien nunca llegó a construirse, se conserva un boceto en el Archivo General de la Nación.²⁵

Rogelio Yrurtia (Buenos Aires, 1879-1950) había viajado a París en 1899 con una beca otorgada por la Comisión Nacional de Bellas Artes, se había formado en el taller de Jules Coutan en la famosa Academia Julien y había logrado con su grupo escultórico *Las pecadoras*, enviado al Salón de los Artistas Franceses de 1903, llamar la atención de Auguste Rodin y algunos críticos y escritores influyentes

²⁵ Véase un análisis del texto historiográfico puesto a disposición de los concursantes, así como del proyecto premiado, en MALOSETTI COSTA y WECHSLER, “La iconografía nacional”, pp. 1192-1196.



Gaetano Moretti y Liugi Brizzolara, *Monumento a Mayo*, vista del frente, ca. 1909. Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

como Camille Mauclair, Charles Morice y Rubén Darío.²⁶ Su obra *Las pecadoras* fue una de las piezas clave del envío de arte argentino que, en 1904, Eduardo Schiaffino había organizado en su papel de director del MNBA, a la Exposición Universal de Saint Louis en Estados Unidos.²⁷

La maqueta del Monumento a la Revolución de Mayo se había exhibido previamente en París y mereció algunos comentarios críticos muy elogiosos que, en algún caso, pretendieron influir sobre la decisión del jurado en Buenos Aires. En 1909, en vísperas de la segunda fase del concurso, Charles Morice escribió intencionadamente en el *Paris Journal*: “Yo no espero que los competidores de Rogelio Yrurtia se retiren ante él, sin pedir a los jurados de Buenos Aires su opinión. Ese gesto heroico sería, no obstante, bello [pero no, no hay que esperarlo. Es necesario contentarse, deseando que la justicia se haga]”.²⁸

En el mismo sentido la revista *Athinae*, portavoz de los artistas y estudiantes de la Academia de Bellas Artes,²⁹ dedicó en abril de 1909 un importante *dossier* fotográfico a Yrurtia acompañado por un artículo en el que Martín Malharro —apenas hecho público el dictamen del primer jurado

²⁶ Véanse Rubén Darío, “El escultor argentino Yrurtia”; Charles Morice, “*Las pecadoras* en el Salón de París” y “Monumento a la Revolución de Mayo”, así como parte de la correspondencia intercambiada por el escultor con Godofredo Daireaux respecto del concurso de 1909, en *Cuadros de viaje*, pp. 325-340.

²⁷ Véase PENHOS, “Sin pan y sin trabajo”, pp. 9-19.

²⁸ Charles Morice, “Monumento a la Revolución de Mayo”, en *Paris Journal*, 1909. Traducido y publicado en el catálogo del Museo Casa de Yrurtia, Buenos Aires, DGM, Secretaría de Cultura de la Nación, 1967, pp. 29-34.

²⁹ Para un análisis de la revista y las polémicas que se sostuvieron desde sus páginas, véase BALDASARRE, “La revista de los jóvenes: *Athinae*”.



Rogelio Yrurtia, *El pueblo de Mayo en Marcha*, ca. 1909. Colección Museo Casa de Yrurtia, Buenos Aires.

que había seleccionado a Yrurtia entre los finalistas— sostenía enfáticamente la superioridad artística de su proyecto de monumento sobre los otros cinco concursantes, y terminaba celebrando lo que anticipaba como su merecido triunfo. Así concluía: “Y haber sabido imponer un concepto de arte, saliendo airoso en prueba tan terminante como un concurso internacional, en el que figuraron elementos de la más considerable valía, es un exponente claro de la fuerza de nuestro artista, el que honra singularmente a la América latina”.³⁰ Véase la ilustración 3.

La discusión respecto del otorgamiento del premio a los dos italianos alcanzó la luz pública en la prensa y se sumó a muchas otras que venían desplegándose en relación con la disyuntiva de abrir concursos internacionales para los monumentos y edificios de la nación argentina.³¹

Hubo quienes aplicaron una lógica nacionalista a la defensa de los artistas argentinos en relación con los encargos que se realizarían para los festejos del Centenario. Si los hombres de los ochenta —Eduardo Schiaffino, notoriamente— rechazaban toda forma de proteccionismo apostando a un fluido contacto tanto de los artistas como del público nacional con “lo mejor” del arte europeo, en los años previos al Centenario la discusión se hizo aún más compleja, como lo demuestra el caso que acabamos de evocar.

Con frecuencia en la prensa se alzaron voces para proteger la producción nacional, partiendo de la base de que si se abrían concursos a italianos o franceses, por ejemplo, los argentinos no tendrían oportunidad de ganar. De hecho,

³⁰ MALHARRO, “Rogelio Yrurtia”, pp. 5-9.

³¹ Una aproximación a tales discusiones en MUÑOZ, “Un campo para el arte argentino”.

ARTISTAS ARGENTINOS



ROGELIO YRURTIA



Portada de *Athinae*. *Revista Argentina de Bellas Artes*, 1909.

ése fue el caso del monumento a la revolución de mayo. Sin embargo, la defensa de Yrurtia por parte tanto de Schiaffino como de Malharro implicaba la confianza en su valor a escala mundial: se había formado en París —la capital del arte del siglo XIX— y allí había triunfado desde su primer envío al Salón de los Artistas Franceses en 1903. Su argumento no implicaba una posición relativista. En cambio otras voces, como la de Carlos Zuberbühler (quien ocupó el cargo de director del MNBA una vez desplazado Schiaffino luego de la Exposición del Centenario), sostenían que sólo un argentino podría expresar el “alma” argentina:

ningún monumento o retrato, *por más artística que resulte su ejecución*, por bien que interprete los sentimientos inspiradores podrá ser considerado una legítima demostración de índole nacional, si no son argentinos todos sus elementos determinantes: el alma que sienta la forma, el cerebro que la defina y el brazo que la ejecute,

escribió Zuberbühler en un artículo publicado por el diario *La Nación* en 1906, a propósito de los monumentos para el Centenario.

De la amplia repercusión que tuvo el debate sobre ese concurso para un monumento que nunca llegó a construirse, merece recordarse el párrafo que Eduardo Schiaffino, todavía director del Museo Nacional de Bellas Artes, le dedicó al asunto hacia el final de su ensayo sobre “La evolución del gusto artístico en Buenos Aires”, publicado en el número extraordinario dedicado al Centenario del diario *La Nación*:

Nuestro público no habrá olvidado —aunque muchos no lo hayan comprendido— el maravilloso símbolo plasmado por

Yrurtia, en un bloque de piedra parisiense. Entre aquella deleznable ciudad de yeso de la exposición de los 170 bocetos, la obra de Yrurtia culminaba: y su “Pueblo de Mayo” en marcha hacia la gloria, con heroico impulso, con un despliegue muscular soberbio que embargaba el alma del espectador, llenando el oído mental de suspiros anhelantes, y de pisadas rumorosas, ha dejado el aire estremecido al soplo de la inspiración que pasa.

Ya es tarde para hacer reproches. La mayoría del jurado eligió uno de tantos signos conmemorativos de la Independencia —ennoblecido al menos por la colaboración de un ilustre arquitecto italiano—, pero, en realidad de verdad, la Independencia moral, aquella que más importa, ha quedado postergada para mejor ocasión.³²

La discusión estaba claramente planteada, desde la perspectiva del director del MNBA, en términos estéticos: un escultor moderno, argentino y formado en París, claramente seguidor de las audacias de Rodin, enfrentado a la gran tradición monumental “a la italiana”, había logrado finalmente imponerse en el concurso, aun cuando el jurado no le hubiera dado el premio.

Pero quisiera volver un momento sobre la actitud de Adolfo P. Carranza respecto del primer concurso. Su enfático rechazo al proyecto de Yrurtia, aunque no conservemos el detalle de sus argumentos, aparece como una radical falta de interés en la creatividad artística en relación con la conmemoración de los hechos y eventos históricos. Para el

³² Eduardo Schiaffino, “La evolución del gusto artístico en Buenos Aires”, publicado en el número especial del diario *La Nación* el 25 de mayo de 1910, pp. 187-203. La cita ha sido tomada de la transcripción de ese texto realizada por Godofredo E. J. Canale, Buenos Aires, edición Francisco A. Colombo, 1981, p. 114.

director del MHN una obra —ya fuera escultórica, pictórica o en cualquier técnica— era valiosa sólo si era “verdadera” y fiel a los hechos que conmemoraba, aun cuando —conviene subrayarlo— esa supuesta veracidad se fundara en última instancia en su criterio estético. Esto, claro está, no apareció jamás en la apariencia sólida de sus argumentos.

Sin duda, la figura de Rogelio Yrurtia, poco dócil a sus sugerencias y poco fiel a la “verdad” histórica de la que Carranza se sentía importante custodia, no le gustaba. Ya en 1907 el director del MHN había renunciado a la comisión del monumento al coronel Manuel Dorrego, precisamente porque había sido premiado su proyecto de estatua ecuestre, con el cual estaba en completo desacuerdo:

En mi concepto el monumento a la memoria del ilustre Dorrego, es un acto de reparación que hace la posteridad al magistrado muerto sin proceso, ni justificación; error político que la historia condena. Y en consecuencia debe representársele en la estatua de pie, en traje militar y con atributos del cargo civil, en actitud seria y digna, y no a caballo porque no ha sido general en jefe, ni ha dirigido ejércitos, ni mandado batallas, ni aún pertenecido al arma de caballería en la guerra de la independencia.³³

La tensión entre el concepto de “verdad histórica” y su plasmación estética en la escultura monumental aparece expresada con toda claridad si contraponemos este párrafo con el de Julio Rinaldini al describir, a partir de sus conversaciones con el artista, la intención del escultor:

³³ “Renuncia a la Comisión del monumento a Dorrego”, 15 de junio de 1907. MHN, *Adolfo P. Carranza*, C5c1, *Diario de Carranza*, p. 148.

Cuando ejecuta el monumento a Dorrego su voluntad se concentra en la estatua ecuestre. Su ambición es realizar una de las grandes figuras ecuestres de la escultura. Antes de lograrlo modela y destruye tres veces el caballo. No contento con sus estudios trae a posar, del cuartel vecino, al magnífico alazán de un oficial de coraceros. El caballo posa sobre un entarimado. Un atardecer oye el clarín del regimiento, se encabrita, el ruido de sus cascos en el entarimado lo espanta, se debate y se suelta, salta sobre el ventanal del taller y se degüella. Y la comisión espera en Buenos Aires la hora solemne de la inauguración del monumento.³⁴

EL MONUMENTO A LAS PATRICIAS ARGENTINAS

Quisiera, por último, referir brevemente otro intercambio epistolar del director del MHN en relación con un proyecto de monumento a las “patricias argentinas, que tampoco llegó a realizarse.

El Museo Histórico Nacional tuvo, prácticamente desde su fundación, una sala dedicada a las “patricias argentinas”. A partir de los primeros catálogos y algunas fotos de la disposición de sus salas, sabemos que en ella se exhibió una combinación de retratos (de muy diferentes calidades) de damas que habían tenido participación activa en los hechos de la revolución de mayo y habían colaborado con la financiación de las campañas revolucionarias, junto a diversos objetos del ámbito doméstico, prendas y accesorios femeninos, que en su mayoría habían sido donados al MHN como parte de legados familiares o reliquias de aquellas damas.

Del mismo modo, en *La ilustración histórica*, la publicación que desde 1908 el MHN dedicaba a difundir el relato

³⁴ RINALDINI, *Rogelio Yrurtia*, p. 17.

historiográfico que daba forma al museo, había una sección fija titulada precisamente “Patricias argentinas”, dedicada a destacar algunos hechos protagonizados por mujeres, pero sobre todo a publicar sus retratos acompañándolos de breves semblanzas biográficas que destacaban su aporte a la historia nacional. Varias veces, además, el MHN publicó láminas alegóricas dedicadas a esas “patricias argentinas” con sus retratos en pequeños medallones alrededor de la alegoría de la República o de ramas de laurel, como el que dedicó a la Sociedad Patriótica fundada en casa de Escalada en 1812 para comprar fusiles.³⁵

En 1906 Adolfo P. Carranza recibió una carta de la Comisión Pro Patria en que se le pedía asesoramiento para un monumento que se proyectaba “en memoria de las mujeres argentinas que sobresalieron por su patriotismo durante la guerra de la independencia”. La respuesta de Adolfo P. Carranza a José E. Urriburu (presidente de la Comisión del Centenario, quien evidentemente le había transmitido la consulta de esa comisión de damas) constituye no sólo un completo programa iconográfico, minuciosamente descriptivo, sino también una indicación precisa de la forma que debía tener la figura alegórica que, según su diseño, coronaría el monumento:

El monumento de homenaje a la acción de las damas argentinas en la guerra de la independencia puede ser simbolizado en una mujer sentada majestuosamente sobre un pedestal [ilegible], in-

³⁵ “Patricias argentinas.” Hoja impresa con los retratos de las contribuyentes a la colecta para la compra de fusiles en 1812. MHN Obj. núm. 8760, Cat. núm. 2243, p. 256, t. 1.

dicando con el brazo derecho, con serenidad pero con resolución, el camino del deber y de la victoria.³⁶

La carta continuaba detallando la iconografía que a su juicio debía aparecer en los relieves con escenas históricas en tres lados del pedestal, así como el texto de las inscripciones que aparecerían en el frente. Cada una de las escenas representaría a las patricias “entregando sus hijos, sus joyas y dinero” al vocal de la junta, bordando la bandera del ejército de San Martín en Mendoza y formando la Sociedad Patriótica en la sala de Escalada en 1812.

Sin duda Carranza tenía una idea muy clara de lo que pretendía en términos de monumento, aun desde el punto de vista estético. Sus instrucciones no dejaban mucho margen para la creatividad artística. Pero en este caso, como en los anteriores, incluso fue más allá en su pretensión de intervenir en todas las decisiones, sobre todo en la elección del escultor que lo llevaría a cabo: frente a la decisión de la Comisión Pro Patria de encargar el monumento a la escultora Lola Mora, la única mujer argentina dedicada exitosamente a la escultura monumental, Carranza escribió una breve carta a Andrea Ruiz Huidobro, presidenta de dicha comisión, comunicándole que, dada la importancia de la obra “hoy creo que debe sacarse a concurso en el que sin duda se presentarán nuevas ideas que sean más dignas de aceptarse”.³⁷

Lola Mora había adquirido amplia notoriedad pública en Buenos Aires, sobre todo a partir de la inauguración, en

³⁶ “Monumento a las patricias”, carta fechada el 11 de diciembre de 1906. MHN, *Adolfo P. Carranza*, C5c1 *Diario de Carranza*, pp. 145-147.

³⁷ Carta fechada el 20 de marzo de 1907. MHN, *Adolfo P. Carranza*, C5c1, *Diario de Carranza*, pp. 147-148.

1903, de su *Fuente de las Nereidas*, una gran fuente ornamental con figuras desnudas que había sido pensada en primera instancia para ser emplazada en la Plaza de Mayo, pero que finalmente se había ubicado en el más popular y menos emblemático Paseo de Julio.³⁸ La fuente de Lola Mora (actualmente ubicada en la Costanera Sur de Buenos Aires) era, sin duda, una de esas “obras de arte” que Carranza deploraba, como vimos en la cita del comienzo, para las cuales se utilizaban fondos que —en su opinión— debían destinarse a fines más patrióticos.

EPÍLOGO

El arte público, tanto como las “bellas artes”, los museos y sus colecciones, fueron temas ampliamente debatidos en los años previos al Centenario en términos nacionalistas. No sólo las obras ubicadas en calles y plazas de la ciudad, sino también aquellas que se exhibían en las salas del museo y de la Exposición de Arte, serían un factor de cohesión y educación de masas de inmigrantes todavía poco integradas a la nación (y sobre todo sus hijos). La celebración del Centenario de la independencia fue también un momento emblemático de la revaloración del pasado hispánico y la reanudación de un vínculo con la antigua metrópoli colonial, pensado como correctivo para el excesivo cosmopolitismo moderno. La presencia española en la ciudad y en la cultura fue creciendo al calor de una vertiente de ese primer nacionalismo que rescataba las raíces hispánicas de la “raza”.

³⁸ Véase un panorama completo de las alternativas y debates que acompañaron el emplazamiento de la fuente en CORSANI, “Honores y renunciaciones”, pp. 169-196.

Pero aun los artistas que —como Eduardo Schiaffino, Martín Malharro o Rogelio Yrurtia— se adherían al modelo francés de un arte moderno y libre respecto de sujeciones temáticas, compartían la convicción de que el arte era un factor educativo insoslayable para el progreso de la nación. Por otra parte, los esfuerzos invertidos en concursos monumentales, tanto como en la organización de la gran Exposición Internacional de Arte del Centenario, también se vieron alimentados por la convicción de que esas obras ubicarían a la Argentina en un lugar relativo de valor como “nación civilizada” en el contexto internacional.

Las tensiones entre los proyectos e ideas del director del Museo Histórico Nacional y algunos de los artistas más influyentes de la ciudad, que hemos analizado con cierto detalle, aparecen como punto de tensión entre fenómenos que pocas veces se piensan en sintonía: la organización de grandes certámenes artísticos y la fijación de un relato historiográfico de la nación.

No se crea a partir de estos ejemplos de renunciadas y monumentos frustrados, que las iniciativas de Adolfo P. Carranza no fueron influyentes en los años del Centenario. Lejos de ello, su actividad en esos años fue intensísima en términos de asesorar, divulgar, reproducir y promocionar toda una estética de glorificación de héroes nacionales, episodios históricos, batallas, etc., en imágenes que poblaron manuales ilustrados para la infancia, revistas, folletos, además de una cantidad enorme de souvenirs del Centenario y publicidad de artículos comerciales.³⁹

³⁹ AMIGO, “Imágenes de la historia en el Centenario”, pp. 171-184.

Resulta evidente que la ecuación arte-testimonio histórico tuvo una significación y un valor relativo muy diferentes para los directores de los dos museos de Buenos Aires dedicados al arte y la historia: el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo Histórico Nacional. De hecho, la sutil pero operativa línea que dividió sus colecciones y determinó el destino de muchas pinturas y esculturas donadas a una u otra institución, aún no ha sido estudiada con detenimiento. Esta aproximación a las políticas del MHN en vísperas del Centenario pretende, al menos, llamar la atención sobre esta cuestión que merece ser analizada con mayor atención.

SIGLAS Y REFERENCIAS

MHN Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Argentina.

AMIGO, Roberto

“Imágenes de la historia en el Centenario: nacionalismo e hispanidad”, en GUTMAN y REESE (eds.), 1999, pp. 171-184.

“Un contrato del pintor José Bouchet”, en *Estudios e Investigaciones*, 5 (1994), pp. 113-116.

ARTUNDO, Patricia (dir.)

Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.

BALDASARRE, María Isabel

“La revista de los jóvenes: *Athinae*”, en ARTUNDO, 2008, pp. 32-39.

COLOM GONZÁLEZ, Francisco (ed.)

Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico, Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2005.

Concurso definitivo

Concurso definitivo para el monumento a la Independencia Argentina — Monumento provisional— Apéndice— Bases del primer concurso, Buenos Aires, Comisión Nacional del Centenario, Establecimiento tipográfico “La Alianza”, 1909.

CORSANI, Patricia

“Honores y renuncias. La escultora argentina Lola Mora y la fuente de los debates”, en *Anais do Museu Paulista. Historia e Cultura material*, São Paulo, USP, Nova Serie, 15:2 (jul.-dic. 2007), pp. 169-196.

“‘Hermosear la ciudad’. Ernesto de la Cárcova y el Plan de Adquisición de Obras de Arte para los espacios públicos de Buenos Aires”, en *IV Jornadas Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000, pp. 249-262.

Cuadros de viaje

Cuadros de viaje: artistas argentinos en Europa y Estados Unidos 1880-1910, selección de Laura Malosetti Costa, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Teresa *et al.*

“Imágenes para la nación argentina: conformación de un eje monumental urbano en Buenos Aires entre 1811 y 1910”, en *Arte, Historia e Identidad en América, visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, t. II, pp. 345-360.

GUTMAN, Margarita (ed.)

Buenos Aires 1910: memoria del porvenir, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, FADU, Universidad de Buenos Aires, Instituto Nacional de Medio Ambiente y Desarrollo, América Latina, 1999.

GUTMAN, Margarita y Thomas REESE (eds.)

Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

MALHARRO, Martín

“Rogelio Yrurtia”, en *Athinae*, II: 8 (abr. 1909), pp. 5-9.

MALOSETTI COSTA, Laura y Diana Beatriz WECHSLER

“La iconografía nacional del mundo hispánico. Iconografías nacionales en el Cono Sur”, en COLOM GONZÁLEZ (ed.), 2005, t. II, pp. 1177-1198.

MUÑOZ, Miguel Ángel

“Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”, en WECHSLER, 1998, pp. 43-82.

PEREIRA, Enrique

Diccionario Biográfico Nacional de la Unión Cívica Radical, http://diccioniolaradical.blogspot.com/2007_11_28_archivo.html

PENHOS, Marta

“Sin pan y sin trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina. El envío de arte argentino a la Exposición de Saint Louis de 1904”, en AAVV, *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 9-19.

PICCIONI, Raúl

“Eduardo Schiaffino. Plazas, arte y urbanismo”, en *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996.

“La estética de la ciudad. Preocupaciones de un pintor”, en *IV Jornadas Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000.

RINALDINI, Julio

Rogelio Yrurtia, Buenos Aires, Losada, 1942.

VARELA, Rufino

1810-1910: Centenario de Mayo. Obras y recursos para el escenario de su grandiosa celebración, Buenos Aires, s.e., 1905.

Veredicto

Veredicto del primer jurado en el concurso de bocetos para el monumento conmemorativo del Primer Centenario de la Revolución de Mayo, Buenos Aires, Imprenta Europea, 5 de junio de 1908.

WECHSLER, Diana B. (ed.)

Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960), Buenos Aires, El Jilguero, 1998.

