



Doctorado en Historia

Tesis de Doctorado

***Rosario y el Monumento Histórico Nacional a la Bandera.
La ciudad y la representación del pasado nacional entre
1872 y 1957***

Doctoranda: Prof. Gabriela Couselo

Director: Dr. Alejandro Eujanian

Codirector: Dr. Oscar Videla

Rosario

2023

CAPÍTULO 3: El monumento a la bandera de Lola Mora, del Centenario a la década de 1920

Ruego aún al Cielo me de fuerzas para hacerlo gozar más y más interpretando los hermosos conceptos de nuestra patria querida. [Carta de Lola Mora a Bartolomé Mitre, 1903]

En este capítulo nos ocuparemos del segundo monumento a la bandera que comienza a construirse luego del intento fallido de Grondona. En este caso, se trató de la obra que se encarga a Lola Mora en el marco de los festejos por el primer Centenario de Mayo.

El monumento pensado por Lola Mora comienza su historia en 1903, cuando se forma la Comisión de vecinos luego de la colocación de la piedra fundamental en 1898 y la escultora realiza los primeros bosquejos. Sin embargo, el contrato se termina firmando con la Comisión que se forma en la ciudad de Buenos Aires en 1909 con la intención de organizar los festejos por el Primer Centenario de la Revolución de Mayo.

Teniendo presente estas cuestiones, resulta necesario enmarcar este proyecto de monumento, no sólo tomando en consideración la relación que Lola Mora había mantenido con Luis Lamas durante los primeros años del siglo XX, sino también la coyuntura extraordinaria que supone el Centenario de la Revolución de Mayo. En este sentido, en los primeros apartados del capítulo nos ocuparemos de evidenciar la especificidad (o no) de la ciudad en relación a los festejos proyectados a nivel nacional, al mismo tiempo que buscaremos comprender el clima de ideas y los mecanismos de nacionalización que se llevaron a cabo durante este período. De este modo, procuraremos colocar la obra que intenta llevar adelante Lola Mora en relación al resto de los monumentos proyectados en el marco de la ley nacional del Centenario.

En un segundo momento, nos ocuparemos de Lola Mora, su lugar en el campo artístico a comienzos del siglo XX, el monumento que comienza a realizar en sus talleres en Italia, las hipótesis en torno a la no concreción de la obra y las razones para la rescisión del contrato en 1925. Respecto a esta cuestión, veremos que las razones son múltiples, ya que no podemos centrarnos exclusivamente en algo fácilmente comprobable, como el incumplimiento de los plazos previstos en el contrato, sino que deben tenerse en cuenta la trayectoria de la artista en relación a los encargos oficiales que venía recibiendo desde comienzos de siglo y, también, las intenciones desde la ciudad de Rosario de recuperar la iniciativa del monumento a la bandera.

Finalmente, teniendo en cuenta que el contrato se rescinde recién en 1925, el contexto del Centenario no resulta suficiente y debemos considerar los cambios experimentados en el campo artístico nacional y en la ciudad de Rosario. En este sentido, resultó necesario enmarcar la formación de una nueva Comisión Popular y la incidencia de la Comisión Municipal de Bellas Artes en el abandono del proyecto de Lola Mora.

Al igual que en los capítulos anteriores, en el punto tres nos ocuparemos de las imágenes del pasado que circulaban durante el centenario, los debates en torno las versiones que debían perpetuarse en los monumentos que se proyectaron y el relato de la creación de la bandera que se presenta en el monumento pensado por la escultora tucumana.

1. Los festejos del Centenario de Mayo en Rosario

En general se ha pensado a Rosario como un caso excepcional en varios aspectos: su formación espontánea y su característica pujante y cosmopolita desde mediados del siglo XIX. Esta imagen o mito de orígenes, de la que nos ocupamos bastante en el capítulo uno, fue tiñendo las interpretaciones que sobre la ciudad se han ido produciendo, pero habría que revisar si esta excepcionalidad tuvo alguna evidencia durante el Centenario, es decir, si Rosario quiso diferenciarse durante los festejos del resto de las ciudades del país. También, y al mismo tiempo, resulta necesario determinar si se intentó utilizar la conmemoración como una oportunidad para instalarse en el escenario nacional.

Abordado desde una perspectiva nacional, durante el Centenario eclosionan situaciones que se venían gestando desde fines del siglo XIX, algunas de las cuales hemos esbozado en el capítulo anterior. Simplificando, podemos decir que el Centenario conjuga los festejos con una situación social complicada que, a pesar de los esfuerzos del gobierno, tiñó los eventos que se desarrollaron durante el año¹⁵⁵.

A escala Latinoamericana, los festejos centenarios tuvieron, entre otros objetivos, el de desplegar una imagen de progreso, de logros alcanzados en estos cien años, para ser mostrada a las naciones civilizadas europeas. Al mismo tiempo, las conmemoraciones centenarias favorecieron balances y reflexiones sobre esos logros conseguidos, sobre la situación actual en relación al pasado y al porvenir¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Oscar Terán contextualiza la producción de algunos intelectuales a fines del siglo XIX, como Bunge, Ramos Mejía e Ingenieros, puntualizando que “en aquel fin de siglo se organizó así una problemática centrada en la emergencia de la sociedad de masas, en cuyo interior se recortaban el problema inmigratorio y la consiguiente preocupación por la nacionalización de las masas, así como la cuestión obrera, el desafío democrático y el fantasma de la decadencia” (Terán, 2000: 332).

¹⁵⁶ Patricia Funes ensaya una aproximación comparativa a los festejos en varios países latinoamericanos proponiendo como punto de partida que los centenarios fueron el canto de cisne del Orden Oligárquico:

Estas características, en el caso de Argentina, favorecerán que la preocupación por la identidad nacional esté ligada a la presencia numerosa de extranjeros, especialmente en Buenos Aires, quienes serán asociados a la llamada emergencia de la cuestión social, identificándolos como los responsables de una situación disruptiva del orden y descalificadora de la identidad nacional. De un modo amplio y contundente, Fernando Devoto sostiene que “los miedos a la cuestión inmigratoria, a la violencia anarquista y más en general a la desintegración nacional, se combinaban confusamente con la idea de futura grandeza del país, de las posibilidades ilimitadas de expansión económica y de asimilación social que la tierra de promisión aseguraba” (Devoto, 2006:41).

La percepción de la llamada “cuestión social” implicó el desarrollo de una serie de medidas represivas orientadas a controlar los conflictos que caracterizaban a una sociedad con cada vez más obreros trabajando en malas condiciones y viviendo en una Buenos Aires desbordada. En este sentido, la Ley de Residencia y el estado de sitio durante los festejos, son consecuencia de esta situación. Más allá de la comprobación de estas medidas represivas, Juan Suriano matiza la conflictividad que se vivió en el marco de los festejos, marcando una diferencia entre cuestión social y cuestión obrera, destacando que lo que se vivía tenía que ver con las malas condiciones de un mundo del trabajo en crecimiento. Las protestas de los años anteriores, a partir de un movimiento obrero organizado sindicalmente con bases ideológicas anarquistas y socialistas, generó una reacción del gobierno de José Figueroa Alcorta, aprobando una serie de medidas “drásticas e injustificadas” (Suriano, 2010: 20)¹⁵⁷. Siempre siguiendo el razonamiento de Suriano, lo más grave en este período fue el aval desde el gobierno nacional de una reacción xenófoba de grupos de civiles - mayoritariamente jóvenes que se proponían como los defensores de los intereses de la patria - que actuaron agrediendo y persiguiendo a representantes obreros. Para Suriano, entonces, “parece evidente que durante el contexto de los festejos del Centenario no existía una situación revolucionaria y ni siquiera había síntomas de convulsión social” (Suriano, 2010: 24). Inclusive sostiene que sería poco

“Esa autoapoteosis optimista que inundó las celebraciones no pudo ocultar las grietas que ese proyecto traía aparejado: la protesta obrera y campesina, la de los sectores medios. En síntesis, la de los excluidos del orden oligárquico” (Funes, 2010: 275). Para el caso argentino, sostiene que 1910 es un año revelador ya que pone en evidencia tres cuestiones: es el año en que llega el mayor número de inmigrantes de la historia del país (desembarcaron en el puerto de Buenos Aires 289.000 personas, un promedio de 800 personas por día); los festejos del Centenario se realizaron “con pompa y boato pero con Estado de sitio”; finalmente, el año 1910 es la condensación de las contradicciones de la modernización argentina (Funes, 2010: 284-286).

¹⁵⁷ Como adelantamos antes, el 13 de mayo se sancionó en el Parlamento el proyecto de ley enviado por el Poder Ejecutivo imponiendo el estado de sitio “que permitió clausurar e imponer censura a la prensa anarquista, socialista y obrera en general; cerrar los locales gremiales y partidarios así como encarcelar y expulsar del país a centenares de activistas” (Suriano, 2010: 20).

probable que los trabajadores extranjeros quisieran involucrarse en algún conflicto en el marco de los festejos, ya porque tuvieran aspiraciones de ascenso social, o porque sus hijos fueran argentinos o simplemente por indiferencia¹⁵⁸. A partir del desarrollo de estos argumentos, Suriano reflexiona respecto a la decisión de imponer el estado de sitio, destacando que en realidad se trató de una reacción frente a lo que amplios sectores del arco político pensaban del anarquismo: “un peligro inminente para la paz que debía regir durante las celebraciones” (Suriano, 2010: 25)¹⁵⁹.

En este marco, lo que se percibía era la sensación de una crisis moral que debía y podía ser resuelta a partir de propuestas tendientes a reactivar el mito de la regeneración argentina. Para este momento, Oscar Terán diagnostica una “querella simbólica por la nacionalidad”, la cual supone la existencia de diversas “variables inducidas por el acelerado proceso de modernización, que abrieron situaciones presentadas por numerosos intelectuales como vacíos y laceraciones dentro del cuerpo social y del destino nacional, y esas *fallas* pretendieron ser suturadas por una redefinición de la identidad nacional” (Terán, 2000: 352-353). En la misma dirección, Ricardo Falcón sostiene que la llamada Generación del Centenario cuestionaba las consecuencias del proyecto impulsado por la Generación del Ochenta, generando una reacción contra el positivismo finisecular, “que pone de relieve los límites de ese proyecto y aparecen las primeras manifestaciones de un nacionalismo moderno que no es homogéneo, sino que reconoce diversas aristas” (Falcón, 2000: 11).

Por su parte, Maristella Svampa (2010) define a estas reflexiones en torno al Centenario como un “primer nacionalismo” de raíz antimodernista, que supone el redescubrimiento de España después de 1898 y se ubica cercano al espiritualismo de José Enrique Rodó. Roberto Amigo Cerisola también reflexiona en torno a esta reaparición del hispanismo durante el Centenario, resaltando la influencia que tuvieron la conmemoración de los cuatrocientos años de la llegada de los españoles a América y la guerra hispano-cubana-norteamericana. Particularmente sostiene, en relación a la inspiración que se despliega a partir del libro de Rodó, que “la búsqueda espiritual produjo una valoración del pasado

¹⁵⁸ En este sentido, Suriano considera que el llamado a huelga general para el 18 de mayo suponía más un acto simbólico que una amenaza real a las instituciones (Suriano, 2010: 24).

¹⁵⁹ Uno de los factores que influyó sobre la imagen de los anarquistas como el “enemigo interno” fue el asesinato de Falcón en 1909, el cual había sido una respuesta a la masacre de obreros a partir de la movilización del 1º de mayo del mismo año. Este atentado mostró al anarquismo como una amenaza real, pues “por primera vez un prominente miembro del Estado argentino era asesinado en nombre de la justicia y de los principios de la anarquía” (Suriano, 2010: 25).

colonial como programa estético para un arte nacional y un panhispanismo enfrentado al destino manifiesto norteamericano” (Cerisola, 1999: 175)¹⁶⁰.

Desde diferentes perspectivas, se ha relacionado esta reivindicación de España con la revalorización de las provincias como el lugar donde se conservaron las tradiciones y el legado de la Madre Patria¹⁶¹. En consecuencia, se identificará a las ciudades como un espacio de corrosión y, por el contrario, el interior, las provincias, representarán lo genuinamente nacional. De acuerdo a lo que plantea Adrián Gorelik, en el marco de la proyección de monumentos que trataremos en los apartados que siguen, se puede observar un fenómeno novedoso para el centenario. Para lo que el autor llama “nacionalismo cultural”, la ciudad de Buenos Aires es considerada un “territorio enemigo”¹⁶².

Si nos trasladamos a Rosario, los años previos al centenario serán de relativa calma económica, considerando la cercanía que el intendente Vila, que gobernó entre 1906 y 1909, tenía con el gobernador rosarino Pedro Echagüe. De todos modos, la percepción de que Santa Fe abusaba de Rosario con una carga impositiva excesiva se sostuvo desde 1890, ya que el gobierno provincial “devolvía” a la ciudad solo un tercio de lo recaudado. (Roldán, 2012b)

En parte como consecuencia de las tensiones con Santa Fe, se había formado en 1908 la Liga del Sur en 1908, agrupación que propiciaba, entre otras cuestiones, el traslado de la capital a Rosario. La provincia era interpretada por sus principales miembros, Lisandro de la Torre y Thedy, a partir de la dicotomía Norte-Sur. “El norte se hallaba hegemonizado por Santa Fe, una ciudad que sólo podía legitimar su posición como capital provincial, invocando a la tradición colonial. La segunda región, el sur, estaba dominada por Rosario, cuya producción, comercio y modernidad abastecían arbitrariamente a un norte improductivo” (Roldán, 2012b: 104-105).

En ese marco, las elecciones municipales de 1909 son ganadas por esta nueva agrupación, aunque el intendente siguió siendo elegido por el gobierno provincial, que designó a

¹⁶⁰ Cabe aclarar que esta reivindicación (o reconciliación) con el legado español no fue exclusiva de Argentina, sino que se observa en todos los festejos y los relatos de los pasados nacionales elaborados en el marco de los centenarios de las independencias de los países de América Latina. (Funes, 2010).

¹⁶¹ Como exponente de este pensamiento, se destaca a Manuel Gálvez, quien identifica a las provincias como las herederas “no contaminadas” del legado hispánico, con su “amor a las tradiciones, su culto a la patria, su odio al extranjero, su sentimiento de la nacionalidad, su espíritu americano, encarnan la mejor expresión posible, actualmente, de la resistencia a la desnacionalización” (Terán, 2000: 352).

¹⁶² “Desde Caseros en adelante, todas las polémicas monumentales – los intentos por identificar la gesta de Buenos Aires con la historia nacional, como en el Estado de Buenos Aires; o inversamente, por reappropriar la ciudad para un espacio público nacional, como en los años ochenta – partían de un reconocimiento identitario con la ciudad. Ésta es la primera vez que una voluntad de cambio en la ciudad opera desde el extrañamiento más radical” (Gorelik, 2010: 212).

Isidro Quiroga¹⁶³. Durante su mandato, el nuevo intendente intentó ordenar lo que Juan Álvarez calificó como el “desarrollo anormal de Rosario” que “requería atajar la excesiva y desordenada dispersión de sus barrios” (Álvarez, 1998: 453). Esta situación se debía, en parte, a que “de nuevo” llegaban inmigrantes “a montones” quienes vivían en su mayoría en conventillos (Álvarez; 1998: 454). En este marco, el diario *La Capital* distinguía entre buenos y malos migrantes, identificando a los últimos con aquellos que traían ideas anarquistas (Man, 2011), realidad que se asemejaba a la de Buenos Aires que describíamos más arriba a partir del análisis de Juan Suriano y de Lilia Ana Bertoni en el capítulo dos.

Ya pensando en los festejos del Centenario y la importancia que debía otorgarle la ciudad, el mismo diario lanzó un “manifiesto patriótico” que enfatizaba que

La ciudad de Rosario, segunda de la Nación y pedazo de la tierra argentina donde flameó por primera vez, en las manos de su creador vidente, la enseña redentora de tres pueblos hermanos, tiene sitio de preferencia en la asamblea del Centenario de la nacionalidad (*La Capital*, 25/05/1910 citado en Man, 2011: 96-97).

Luego de lanzar este manifiesto patriótico, el diario describe en un tono positivo los festejos realizados en la ciudad

Con el éxito esperado, se efectuaron anteayer en esta ciudad las fiestas del Centenario. Limitémonos, pues, a dejar constancia de que el pueblo del Rosario, sabe demostrar que alienta convicciones arraigadas de patriotismo (...) en un pueblo como el de Rosario, donde el cosmopolitismo de sus habitantes, (está) lejos de ser una nota debilitante del ideal patriótico... (*La Capital*, 27/05/1910. Citado en: Man, 2011: 97)¹⁶⁴.

La cita explícita que en Rosario la presencia de extranjeros no debilitó el fervor patriótico. En este punto, el diario *La Capital* se acerca a la visión que comienza a instalarse de

¹⁶³ Teniendo en cuenta que el intendente era designado por el gobierno provincial desde 1890, los contribuyentes de Rosario solo elegían a los miembros del Concejo Deliberante. Diego Roldán analiza esta situación enfatizando que el intendente “fue percibido en Rosario como el representante del gobernador en la ciudad, mientras que el Concejo Deliberante comenzó a concebirse como la única entidad con capacidad de albergar una genuina representación local”. A partir de la década de 1910, el Intendente se identificó con el oficialismo que respondía al radicalismo. Por su parte, el Concejo se reconoció con el Partido Demócrata Progresista surgido de la Liga del Sur. “Las diferencias de origen y partidarias hicieron difícil su armonización. Durante esa década, numerosas ordenanzas y proyectos, discutidos y aprobados en el CD, recibieron el veto del intendente. De igual modo, muchos intendentes fueron destituidos o presentaron su renuncia a instancias de las investigaciones iniciadas por el CD. Este empate táctico obstaculizó el funcionamiento del municipio” (Roldán, 2012b: 104 y ss).

¹⁶⁴ Juan Álvarez describió los festejos en Rosario señalando que la “la conmemoración fue digna, y exenta de los despilfarros que en otras partes se notaron” (Álvarez; 1998: 455).

forma definitiva por esos años, de que Rosario puede postularse como la *hija de su propio esfuerzo*, donde la pujanza de sus habitantes, llegados desde diversos puntos del globo y sin una riqueza proveniente de una familia tradicional y/o patricia, permitió y posibilitó el crecimiento de la ciudad¹⁶⁵. Reforzando esta visión, la fundación del Hospital Centenario y la Facultad de Medicina en el marco de los festejos por los cien años de mayo, ha sido puesta como ejemplo de la pujanza del sector mercantil de la ciudad. Desde esta perspectiva, los rosarinos habrían preferido la construcción de obras públicas más que de monumentos en el marco de los festejos de mayo en la ciudad¹⁶⁶. En sintonía con esta necesidad de modernizar y dotarla de elementos vinculados con el progreso, existía un reclamo cuyo contenido tenía que ver con la “inutilidad” de las estatuas para la educación moral de los niños (Príncipe, 2005; Man, 2011)¹⁶⁷.

Como podría preverse, pensando que el Centenario de la Revolución de Mayo de 1810 se constituía en una oportunidad sin precedentes para revisar el pasado, lo único que podía ofrecer Rosario era el primer izamiento de la bandera. Sin embargo, como las

¹⁶⁵ Ronan Man se ocupa específicamente de analizar las repercusiones de la imagen de Rosario que difundía el diario *La Capital*. Con esta intención, el autor parte de la idea de que “sobre Rosario pesaba una fuerte visión que la definía como una ciudad ejemplar y privilegiada, que al estar más allá de los conflictos de su época y por ser una sociedad *creada con su propio esfuerzo* al margen y de espaldas a los poderes públicos vigentes, sirvió como modelo excepcional para el resto de la República” (Man, 2011: 15), recuperando de este modo lo que mencionábamos en el capítulo uno.

¹⁶⁶ Para esta misma época Francisco Liernur detecta una *revolución urbana*, la cual tuvo un doble impacto, ya que por un lado se tradujo en la construcción de una trama de nuevos pueblos y ciudades, y por otro se identificó con la transformación de varios “de los viejos centros en ciudades modernas, y en la radical metropolización de Buenos Aires, Rosario y Córdoba” (Liernur; 2000: 411). Este fenómeno es perceptible en Rosario en la proyección del puerto (1902) y la extensión ferroviaria, “procesos que determinaron el ordenamiento urbano de la ciudad” (Liernur, 2000: 414). Adrián Gorelik plantea que esta intención de modernizar las ciudades venía, por lo menos para el caso de Buenos Aires desde fines del siglo XIX a partir de un diagnóstico que identificaba tres aspectos negativos para la ciudad capital que eclosionan en el centenario: “las calles son estrechas para un tránsito que crece día a día; la regularidad del damero no permite perspectivas pintorescas; no hay conjuntos monumentales de valor en la ciudad” (Gorelik, 2010: 191).

¹⁶⁷ Una vez más, el ejemplo es la gestión por parte de las elites comerciantes integradas por inmigrantes para la obtención de un hospital público de importancia, que se terminó transformando en el actual Centenario (Príncipe, 2005). Juan Álvarez describe en detalle el marco que dio origen a la institución: “El 18 de abril de 1910, Casablanca lanzó en el Jockey Club la idea de solemnizar el próximo centenario de la Revolución de Mayo con algo más duradero que procesiones cívicas, luminarias, o cohetes: se construiría un gran nosocomio. A la noche siguiente la futura casa tenía nombre – Hospital Centenario – y una semana después el infatigable promotor había ganado para su causa gran cantidad de vecinos calificados. El seis de mayo, en entusiasta asamblea, suscribíanse cuatrocientos veinte mil pesos, que horas después llegaron setecientos cuarenta mil. (...) El aporte llegaría rápidamente a un millón seiscientos cincuenta mil pesos; la municipalidad entregó cuatro manzanas de terreno y gruesas sumas; otorgaron subsidios complementarios de la nación y la provincia; invitados por Casablanca, los médicos locales prestaron espontáneamente su experiencia y sus consejos, debiéndose a ello orientar las salas Este a Oeste, y no de Norte a Sud, cual solía hacerse” (Álvarez, 1998: 473-474).

Además del mencionado Hospital Centenario, alrededor de 1910 la Municipalidad proyectó la Biblioteca que fue inaugurada en 1912, los profesionales de la salud el Círculo Médico y la Escuela Normal de Maestras n°2 (Álvarez, 1998).

conmemoraciones son también (y fundamentalmente) una oportunidad para celebrar los logros del presente, lo que tenía para mostrar Rosario era un progreso material notorio. Enmarcando estas cuestiones en las reflexiones sobre la ciudad como el lugar de la corrosión al que hicimos referencia hace un momento, y ensayando una comparación entre los festejos en Rosario y Santa Fe, Diego Roldán (2012a) retoma a Manuel Gálvez, quien destacó que la primera se caracterizaba por la “pobreza espiritual e histórica”, adjudicando toda la grandeza en esos campos a la segunda¹⁶⁸. Así, se otorgaba a Rosario una valoración negativa por sus escasas glorias del pasado (colonial y revolucionario), su formación espontánea y su composición cosmopolita. Es decir, esas mismas características que permitieron definir a la ciudad como “hija de su propio esfuerzo” se tornaban negativas.

Recapitulando, al momento de festejar los cien años de la Revolución de Mayo, Rosario todavía no había formulado una identidad que la ubicara de un modo indiscutible en el escenario nacional. En este sentido, si bien su cualidad de “ciudad fenicia” la relacionaba con los valores negativos de materialismo y cosmopolitismo, desde adentro se buscó invertir el valor de estas cuestiones y transformarlas en un rasgo positivo y distintivo. De este modo, las fiestas patrias, más cuando se tratan de aniversarios redondos, presentan una posibilidad de reflejar progresos y consolidar identidades. En este contexto, como una iniciativa que en este caso deja de ser local para transformarse en nacional, se proyecta el segundo monumento a la bandera.

¿Son estas características propias de Rosario o se pueden observar en otras localidades? A primera vista resulta difícil evaluar la participación, la adhesión y entusiasmo de las provincias y municipalidades al recibir las acciones propuestas desde Buenos Aires y al organizar sus propios festejos. Sin embargo, más allá de esta aclaración, observando algunos casos se puede notar que desde los gobiernos locales y provinciales procuraron destacar un doble aspecto: relevancia histórica y progreso actual, y cuando esto no fue posible, uno de ambos.

¹⁶⁸ “El pueblo de Santa Fe contaba con una “tradición colonial”, estaba en posesión de un carácter distintivo y conocía “el arte del buen gobierno”. Los habitantes de Rosario eran el resultado de un “ambiente social reciente”, formado casi completamente por extranjeros, cuyos hombres más valiosos eran almaceneros y comerciantes que deseaban gobernar una provincia de la misma forma en que conducían su tienda. Gálvez enjuició a Rosario por su mercantilismo, cosmopolitismo, cuantificación material y mezquindad espiritual (cultural). Era una *ciudad sin alma* regida por *hombres sin atributos*, un grupo de comerciantes advenedizos que rezumaba aspiraciones políticas a través de la Liga del Sur” (Roldán; 2012a: 29). Las cursivas y el encomillado pertenecen al autor. Las citas fueron extraídas de: GÁLVEZ, Manuel, *El diario de Manuel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*, Taurus, Buenos Aires, 2006.

Por ejemplo, en el caso de Mar del Plata, una ciudad similar a Rosario por su “juventud” (fue fundada en 1874), el crecimiento acelerado entre 1880 y 1920 y la importante presencia de extranjeros, el Centenario fue una oportunidad para destacar las cualidades actuales y la potencialidad de progreso. Si bien la ciudad estaba ligada al desarrollo de la Capital Federal por depender de la afluencia de turistas para su desarrollo económico, se intentó aprovechar los festejos de 1910 para fortalecer la identidad local constituyendo un ciclo festivo entre el Centenario de Mayo y el centenario del nacimiento de su fundador de 1914. Si 1910 permitió que el país estableciese un balance sobre el progreso obtenido hasta entonces, el centenario del nacimiento del fundador de Mar del Plata funcionó de un modo similar para los mandatarios marplatenses (Lanteri, 2009).

Con la intención de proponer un contraste, en las ciudades del Norte Argentino, con más tradición que Rosario y Mar del Plata, la década de los festejos centenarios sirvió para resaltar el accionar de sus pobladores en las guerras de Independencia. Por ejemplo, en la ciudad de Salta, se inauguró el 20 de febrero de 1913 el monumento a la batalla celebrada en esa ciudad cien años antes, monumento que había sido postergado desde fines del siglo XIX (Tejerina y otros, 2010). En el Tucumán del Centenario, 1916 en este caso, se buscó el apoyo (económico) del gobierno nacional para que los festejos se acercaran al esplendor del Centenario de Mayo, pero en la práctica quedaron reducidos al ámbito provincial y en especial a su capital (Perilli, 2010). En este contexto, reaparece la disputa entre tradición y modernidad, pero, en este caso, San Miguel de Tucumán reconcilia ambas posturas, al mismo tiempo que el Norte se piensa como región “incontaminada, que, sin desprestigiar el progreso, conserva auténticos sentimientos y valores patrióticos, que la convierten en reservorio moral en tiempos de crisis” (Perilli, 2010: 5)¹⁶⁹.

En Corrientes, desde fines del siglo XIX y durante los festejos del Centenario, la intención fue recobrar la centralidad que había tenido la provincia durante la época colonial. María Gabriela Quiñonez sostiene que para 1910, “lejos de su posición de mediados del siglo XIX, en la que sus representantes debatían de igual a igual con los de Buenos Aires, Corrientes había pasado a ocupar un lugar entre las provincias pobres de la República que

¹⁶⁹ María del Carmen Perilli destaca la formación de una *Generación del Centenario*, que estuvo ligada a la fundación de la Universidad de Tucumán, indicando que “sin dejar de lado sus intereses de clase, proyectó una región cultural sentando las bases de la cultura del Noroeste [para lo cual] planificó y construyó colecciones, museos y archivos” (Perilli, 2010: 8). Además, se valió de la educación como instrumento fundamental para consolidar la región y diseñó mapas y genealogías. “Con estas acciones aseguró la propiedad del pasado provincial y regional, a través de un imaginario que excluía toda heterogeneidad. Las actividades suscitadas en torno a la conmemoración del Primer Centenario se convierten en una verdadera re-fundación moderna de Tucumán” (Perilli, 2010: 8).

la desplazaba definitivamente del viejo Litoral histórico y la obligaba a confundirse en un nuevo proyecto regional –aún indefinido- con los territorios nacionales que la rodeaban, ajenos a su tradición histórica” (Quiñonez, 2012:7). En este contexto, el Centenario se vivió como una oportunidad de reparación histórica de los héroes locales, entre los que se destacaban la figura de San Martín y “los mártires por la lucha de la libertad, que aludía a los protagonistas de las campañas contra Rosas” (Quiñonez, 2012:17). En este sentido, el calendario festivo del centenario sirvió para incorporar fiestas patrias propias, como el 31 de marzo, aniversario de la batalla de Pago Largo y de la muerte de su mártir Genaro Berón de Astrada.

Rosario fue, entonces, una ciudad como otras del país que buscó celebrar el pasado nacional celebrándose. Como veremos, desde la Comisión Nacional del Centenario se acompañó esta tendencia, relacionando acontecimientos y héroes locales con el pasado nacional. En este sentido, el monumento a la bandera pensado por Lola Mora fue parte de todo un conjunto de obras proyectadas durante el Centenario por el Estado Nacional con la intención de subsanar el déficit respecto a la estatuaría conmemorativa que se observaba en todo el territorio¹⁷⁰.

De todos modos, el énfasis estuvo puesto en la ciudad de Buenos Aires y en la redefinición de sus espacios públicos respondiendo al crecimiento que venía experimentando la ciudad, al mismo tiempo que se buscaba inundarla de figuras en bronce y mármol que recordaran la historia heroica de la nación frente a la característica cosmopolita que venía adquiriendo. Adrián Gorelik sostiene que desde la cultura urbanística de entonces, “era razonable suponer (...) que la mejor celebración de las fiestas debía ser la propia puesta a punto de la ciudad como monumento y como legado, en una ecuación irrefutable en el período para la mirada oficial: ciudad capital/imagen de nación” (Gorelik, 2010:187). El autor vincula la fiebre monumentalista con el clima de ideas expresado por la generación del centenario formulando la siguiente pregunta: “¿qué son, entonces, los monumentos para ellos?” (Gorelik, 2010: 213). La respuesta es contundente: una redención, “la red de monumentos es vista ahora como un manto purificador sobre la metrópoli ajena y desmemoriada (...) la trama de signos históricos y nacionales se piensa como algo extraño

¹⁷⁰ Podemos coincidir con Maristella Svampa en que durante la primera década del siglo XX se extiende un fervor nacionalista que se corresponde con una intención desde el Estado de asumir “mediante el monopolio de la educación y el adoctrinamiento escolar, la función de productor de la nación” (Svampa, 2010: 109).

a la ciudad, que debe ser impuesta a ella (...) un plano sensible de claves superponiéndose a la ciudad homogénea” (Gorelik, 2010: 213-214)¹⁷¹.

Con esta intención subyacente, el 8 de febrero de 1909 se sancionó la Ley nacional n°6286 sobre el Centenario de la Revolución de Mayo de 1810, en cuyo primer artículo se establecía que “se nombrará una comisión que proceda a preparar la celebración”¹⁷². Esta comisión estuvo integrada por artistas, profesionales, científicos, militares, representantes del Congreso de la Nación y el Intendente de la ciudad de Buenos Aires¹⁷³. De acuerdo al Reglamento de esta Comisión del Centenario, y respondiendo a las propuestas de la ley, se formaron siete comisiones especiales: Expropiaciones, Estatuas y Monumentos, Escuelas, Publicaciones, Certámenes literarios y cuadros, Exterior y congresos, Exposiciones.

En líneas generales, la ley preveía una serie de obras que buscaban cubrir gran parte del territorio nacional. Sin embargo, la mayor cantidad de propuestas, como indicamos más arriba, estaban destinadas a la capital. Debido a la especificidad de nuestro tema, nos centraremos principalmente en la comisión de Estatuas y Monumentos que estaba formada por una algunos de los miembros de la Comisión del Centenario¹⁷⁴.

De acuerdo a la ley n°6286 debían realizarse alrededor de diecisiete monumentos y estatuas, de los cuales sólo tres quedaron sin concretarse: el monumento a la revolución que debía ubicarse en la Plaza de Mayo en Buenos Aires, el dedicado al Congreso de 1853¹⁷⁵ y el de la bandera en Rosario. El único concurso que se realizó para estos

¹⁷¹ Nuevamente debemos aclarar que esta puesta a punto de la ciudad capital en el marco del centenario fue una originalidad argentina, ya que, como comprueba Patricia Funes, procesos similares se vivirán en ciudad de México y Santiago de Chile (Funes, 2010).

¹⁷² *MEMORIA DE LA COMISIÓN DEL CENTENARIO AL PODER EJECUTIVO NACIONAL*, Buenos Aires, Coni Hermanos, 1910, p. 189. Si bien no aparece en la portada de la edición, la redacción estuvo a cargo de David Peña, quien ostentaba la función de secretario de dicha Comisión. En adelante, cuando aparezca una cita textual de esta publicación, consignaremos entre paréntesis la palabra “Memoria”, el año de publicación y el número de página.

¹⁷³ Presidente: Ministro del Interior, Marco Avellaneda; Vicepresidente Primero: Intendente de Buenos Aires, Manuel Güiraldes; Vicepresidente Segundo: Dr. Norberto Quirno Costa; Secretaría: David Peña; Comité Ejecutivo: Franciso P. Moreno, Carlos A. Estrada, Brígido Terán, Adolfo Carranza y el General José Ignacio Garmendia. En 1906 se había formado una primera comisión del centenario, aunque sin amparo de una ley nacional, por lo que sus acciones dependían de las resoluciones aprobatorias del Poder Ejecutivo. Esta Comisión convocó a un concurso para el monumento a la Revolución de mayo y se ocupó de reimprimir la *Gaceta de Buenos Aires*. Ver: “Antecedentes” (*Memoria*, 1910: 16-17).

¹⁷⁴ Estas comisiones especiales no podían exceder los cinco miembros, en este caso los designados fueron: el Intendente de la ciudad de Buenos Aires, Manuel J. Güiraldes, Franciso Moreno, el General José I. Garmendia, el senador Brígido Terán y Carlos A. Estrada.

¹⁷⁵ En realidad se trata de un monumento que figura en un proyecto de ley que no obtuvo sanción en Senadores con fecha del 29 de septiembre de 1909. El monumento estaba previsto para la Plaza que se iba a abrir frente al Congreso, donde se colocaría el monumento de Lagae. En esta Memoria de la Comisión del Centenario se recuerda al Ejecutivo ese compromiso: “Esta Comisión sugiere el recuerdo contenido en esas líneas, porque ellas expresan un ideal de justicia histórica, aplaudido ya por una de las ramas del Poder

monumentos correspondió al de la Revolución, y fue al que mayor presupuesto se le asignó (trescientos mil pesos oro)¹⁷⁶. Los italianos Gaetano Moretti y Luigi Brizzolara fueron los galardonados con el primer premio, pero aunque el monumento comenzó a construirse¹⁷⁷, la obra debió postergarse definitivamente cuando estalló la Primera Guerra Mundial (Méndez y Gutiérrez Viñuales; 2006)¹⁷⁸. Los verdaderos beneficiados con este concurso fueron los belgas D’Huicque y Jules Lagae, cuyo proyecto que se había

Legislativo y por el jefe del Estado. Tan pronto obtuviera forma de ley, nos apresuraríamos a darle cumplimiento” (p. 30).

¹⁷⁶ 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) y otro de la Sociedad Central de Arquitectos (Malosetti Costa, 2014: 449). Respecto al relato que se pretendía para el monumento, de acuerdo a la *Breve reseña histórica de la Revolución Argentina para los artistas extranjeros que tomen parte en el Concurso del Monumento a la Independencia Argentina*, que había publicado la Comisión Nacional del Centenario, “se hacía hincapié en la necesidad de que los proyectos evidenciaran que las luchas por la emancipación habían sido la obra de un pueblo, no de unos pocos hombres, pauta que marcaría la presentación de aquellos a concurso. Asimismo, se retomó la idea de reemplazar la Pirámide de Mayo, a la que se considera irrelevante en cuanto a dimensiones para simbolizar la grandeza de ese hecho histórico. Pero no quitarla, sino incorporarla al interior de una estructura de mayor tamaño, lo que se apreciaba en varios de los proyectos presentados al certamen” (Gutiérrez Viñuales, 2007: 239).

¹⁷⁷ “De los 74 bocetos presentados a concurso, entre los que prevalecían en número los 21 presentados por escultores franceses, los 17 italianos y los 10 españoles contra sólo 8 argentinos, fueron preseleccionados los proyectos del argentino Rogelio Yrurtia, el del alemán Gustav Eberlein, los italianos Moretti y Brizzolara, el español Blay, los franceses Georges Paul Chedanne y Paul Gasq y los belgas Lagae y D’Huicque (...) Una de las posturas más críticas que encontramos a la decisión del jurado en los medios porteños es la nota firmada por el arquitecto Víctor Julio Jaesckle [*Monumento de la Independencia. Concurso y fallo ridículo*, *El Tiempo*, Buenos Aires, 30 de junio de 1908] juzgando que se dirimieron los ganadores con un criterio “patriotero”, seleccionando proyectos de diferentes países “para contentar a otras tantas altas personalidades” y que de última se otorgó un imprevisto sexto premio al argentino Yrurtia “a fin de que nuestro incipiente arte nacional no quedara humillado ante los pueblos que llevan sobre sus hombros algunos siglos de civilización artística”(Gutiérrez Viñuales, 2011: 239-240).

¹⁷⁸ El monumento constaba de una ancha base sobre la que se habría de levantar una torre monumental en que se habrían de inscribir memorables hechos de la historia argentina. Hacia los lados que miraban a la Casa de Gobierno y al Cabildo, dos enormes escalinatas conducirían a dos altares en los que se hallarían esculturas que simbolizarían la Libertad y la Patria. Dentro del colosal obelisco iría encerrada la Pirámide de Mayo. El monumento debía ser confeccionado en mármol blanco de Carrara y terminado el 31 de diciembre de 1915 (“Crónica del Centenario. Descripción del Monumento a la Revolución de Mayo”. *Atlántida*, Buenos Aires, t. I, N° 1, 1911). Desde el comienzo de las actividades fueron surgiendo todo tipo de obstáculos, originados muchos de ellos a partir de las indicaciones dadas por la propia Comisión del Centenario, que, tal como había quedado sentado en las bases, se reservaba el derecho a hacer observaciones a los proyectos. De acuerdo a lo que explica Rodrigo Gutiérrez Viñuales, uno de los primeros aspectos que se señalaron fue el reemplazo del mármol de Carrara por materiales argentinos y bronce para las estatuas. Con las diferentes objeciones, además de la revisión de los precios a partir de los cambios de materiales, se fueron prolongando los tiempos hasta que enero de 1913 se formula un nuevo contrato. Durante el mismo año, la Comisión notificó al Congreso la necesidad de paralizar los trabajos debido al excesivo costo de la obra, lo que se llevó a cabo no obstante las repetidas presiones de Moretti. Finalmente, las figuras de bronce que se habían fundido fueron recicladas por éste en otras obras monumentales, especialmente dos de ellas que fueron colocadas en el centro del cementerio de Chiavari, en la tumba Brizzolara y Graffigna (Gutiérrez Viñuales, 2007: 240).

quedado con el segundo premio, fue modificado y se ejecutó como el Monumento a la Asamblea del Año XIII y al Congreso de Tucumán, conocido popularmente como el Monumento a la Dos Congresos.

Para la ciudad de Buenos Aires, además, se habían estipulado en el Inciso 4º del art. 1º de la ley n°6286 las estatuas a Mariano Moreno, al Almirante Brown, a Bernardino Rivadavia y al General Alvear. Las dos primeras son realizadas e inauguradas en 1910 y 1919 por el escultor Blay, de origen español, y por el escultor Andrés Chiapasso respectivamente. Tanto la de Rivadavia, que se encarga también a Blay, como la de Alvear no logran concretarse. Respeto a la ausencia de la estatua de Rivadavia, para 1911 en la Revista *Atlántida*¹⁷⁹, dirigida por David Peña, que había pertenecido a la Comisión del Centenario como Secretario, se comenta lo siguiente:

si una voz no se levanta para señalar esta corruptela de consagraciones repentinas, vamos camino a olvidar a nuestros muertos ilustres y a llenar la capital federal, especialmente de homenajes que no encuadrarán ni se disculparán ante la filosofía histórica, que es verdad, explicación, enseñanza (Peña, 1911: 407)¹⁸⁰.

Evidentemente, las estatuas y monumentos conmemorativos eran pasibles de controversias, principalmente cuando los ciudadanos estaban experimentando una proliferación sin precedentes de este tipo obras. Adrián Gorelik analiza este fenómeno llegando a afirmar que “el monumento parece el modo más efectivo para tomar partido, a la vez que es indispensable tomar partido sobre los monumentos porque esta vez, como vimos, finalmente se están construyendo” (Gorelik; 2010: 206).

Retomando las obras previstas por la ley 6286, se construyó la Estatua a Pueyrredón en la Plaza Flores, el monumento a los Ejércitos de la Independencia en la Plaza San Martín y la estatua de O’Higgins también en Buenos Aires. Además del monumento a la bandera para Rosario, se proyectó y construyó un monumento al Deán Funes en la ciudad de Córdoba, una estatua al doctor Castro Barros en La Rioja, una estatua a Pringles en San Luis, el monumento al Ejército de los Andes en Mendoza, el monumento a la Batalla del

¹⁷⁹ Esta publicación, a la que hicimos breve referencia en una nota al pie, comienza en el mismo 1911 bajo la dirección de David Peña, quien había sido secretario de la Comisión Nacional del Centenario y para estos años se había transformado en un historiador, jurisconsulto y periodista reconocido en el ámbito intelectual, además había pertenecido a la Comisión de indagación histórica que había formado Lamas en Rosario en 1898 y a la que hicimos referencia en el capítulo anterior. En las “crónicas del centenario”, firmadas por “La Dirección”, se evaluaban los proyectos de monumentos contratados por la Comisión.

¹⁸⁰ Finalmente, el monumento a Rivadavia se abandona y se llama a un nuevo concurso en 1913. Lugones interviene en el debate y recomienda al artista argentino Rogelio Yrurtia, quien es contratado luego de algunas idas y vueltas en 1926 por una nueva comisión (Gutiérrez Viñuales, 2007: 43).

24 de Septiembre de 1812 en San Miguel de Tucumán¹⁸¹ y el monumento a Güemes en Salta. Finalmente, también estaban previstos, un monumento en San Salvador de Jujuy destinado a la conservación de la bandera que Belgrano donó al pueblo jujeño y a Mariano Necochea en la ciudad que lleva su nombre. A excepción del previsto para San Salvador de Jujuy, que finalmente se incorporó a una de las salas de la Casa de Gobierno, todos estuvieron inaugurados antes de finalizar la década de 1910. También la ley mencionaba un monumento a San Martín en Boulogne-Sur-Mer, pero en este caso se estipulaba que se realizaría mediante una suscripción pública, aunque la Comisión del Centenario aportó veinte mil pesos moneda nacional.

En líneas generales, de acuerdo a lo que observamos para el Centenario, con los monumentos proyectados se buscaba reactivar el recuerdo sobre los acontecimientos de mayo de 1810 en su carácter revolucionario en el espacio de la capital, proponiendo un monumento que llevara este nombre, al mismo tiempo que se intentaba colmar la ciudad con personajes que habían pertenecido a la Primera Junta. Por otra parte, los monumentos a colocarse en las provincias, no tuvieron todos que ver con la historia revolucionaria, aunque el más sobresaliente, por el presupuesto asignado, colocaba a San Martín en el centro de la escena, lo cual destaca el carácter incuestionable del prócer, me refiero al monumento al Ejército de los Andes en Mendoza¹⁸². En lo que se refiere al resto de los monumentos pensados para las provincias, se trató de estatuas bastante modestas ubicadas en plazas y parques, que recordaban en general a algún intelectual o personaje destacado de esas regiones.

2. El monumento a la bandera de Lola Mora

Lola Mora

Sobre Lola Mora y su producción artística se han escrito muchos libros y artículos provenientes de diferentes ramas de la historia. No pretendemos en estas páginas recuperar todo aquello que ha sido producido sobre la escultora tucumana, sino puntualizar las condiciones en las que se encontraba en los diferentes momentos en que

¹⁸¹ De acuerdo al Inciso 13° del Art. 1° de la ley 6286, estaba previsto erigir un monumento a dicha batalla en el sitio donde tuvo lugar, denominado “Campo Carreras” y luego Plaza Belgrano. Este monumento no se llevó a cabo porque el Congreso determinó substituir este monumento por un parque, que se denominará Centenario, para el cual la Comisión aportaría la suma de 200.000 pesos moneda nacional (*Memoria*, 1910: 37).

¹⁸² 200.000 pesos moneda nacional, le seguía el monumento a la bandera, para el cual fueron destinados 152.000 pesos moneda nacional. De todos los monumentos, el de mayor presupuesto fue el del monumento a la Revolución, al cual se le destinaron 681.818.18 pesos moneda nacional (*Memoria*, 1910: 27 y siguientes).

se ocupó de proyectar, construir e instalar el monumento a la bandera en Rosario¹⁸³. ¿Qué mecanismos implementó para alcanzar su formación europea?, ¿cómo gestionaba los contratos de sus obras?, ¿qué vínculos mantenía con los demás artistas? Respondiendo a algunas de estas cuestiones, obtendremos pistas sobre los motivos de su contratación en 1909 y del abandono de la obra en 1925.

Para mediados de la primera década del siglo XX, Lola Mora era una figura reconocida dentro del (limitado) campo artístico nacional. De hecho, su figura había adquirido una visibilidad notable a partir de la instalación de la fuente *Las Nereidas* en la ciudad de Buenos Aires entre 1903 y 1904. A pesar de haber nacido en una provincia¹⁸⁴ alejada de la capital, Lola Mora había conseguido iniciar primero clases de pintura y luego, inclusive gestionando becas en el extranjero, dedicarse a la escultura¹⁸⁵.

Para fines del siglo XIX, la práctica del arte entre las señoritas era vista como un complemento deseable al manejo de los quehaceres domésticos, ineludibles para lograr un buen matrimonio (Vignoli, 2011). Partiendo de esta comprobación, Marcela Vignoli se formula una pregunta interesante para pensar la trayectoria de Lola Mora: “¿Qué pasaba cuando algunas mujeres a partir de estas habilidades irrumpían en el espacio público poniendo en cuestión la hegemonía masculina en el campo artístico?” (Vignoli, 2011: 38). Del recorrido propuesto por esta autora, nos interesa en particular el modo en que describe y reflexiona respecto a los primeros pasos de Lola Mora en Tucumán evitando la tentación de tratarla como excepcional¹⁸⁶, y centrándose en los vínculos y

¹⁸³ En la búsqueda de datos biográficos de Lola Mora, recurrimos a dos de sus clásicas biografías: la de Páez de la Torre y Terán, por un lado, y la de Félix Haedo por el otro. Sin embargo, debemos aclarar que también consideramos las revisiones de estas obras realizadas por Georgina Gluzman (2014) y que las pondremos en diálogo con los trabajos de Patricia Corsani que iremos citando.

¹⁸⁴ Dolores Mora nace el 22 de abril de 1867, antes de cumplir los veinte años, en 1885, mueren ambos padres y los hermanos heredan una interesante fortuna. De acuerdo a los registros, se puede comprobar que para 1887 comenzaría sus clases de pintura con Falcucci, cuando este profesor llega a Tucumán (Páez de la Torre & Terán, 1997: 12 y ss).

¹⁸⁵ No es una nuestra intención entrar aquí en la discusión en torno al lugar de nacimiento de la escultora, debates que han protagonizado las provincias de Salta y Tucumán en diferentes contextos. En este sentido adherimos a la definición que proponen al respecto dos de sus biógrafos, Carlos Páez de la Torre y Celia Terán. Estos autores proponen que más allá de las discusiones – las cuales se centran en que Lola Mora nació en Trancas Viejo o en la estancia que los progenitores tenían a pocos kilómetros de allí pero en territorio salteño – Lola Mora, en los reportajes y notas periodísticas que le realizaron en vida jamás afirmó ser salteña. De hecho, en su acta de matrimonio, declara explícitamente ser tucumana (Páez de la Torre & Terán, 1997: 11-12).

¹⁸⁶ Georgina Gluzman retoma a Jean Gordon para enfatizar, analizando específicamente el caso de Lola Mora, que la escultura fue un campo abierto a las mujeres, ya que aún no estaba excesivamente asociado con artistas masculinos (Gluzman, 2014).

¹⁸⁷ “El caso de una artista que nace en la pequeña provincia de Tucumán, donde sólo un tercio de las niñas de 14 años sabían leer en 1895, - momento en el que Lola Mora había realizado sus primeras exposiciones, que posteriormente logra consagrarse en Europa con sus esculturas, es una tentadora invitación a refugiarse

estrategias que ella genera para que su arte se vuelva “lícito” y aceptado. El punto de partida en este sentido es la exposición que se realiza en 1894 a cargo de la *Sociedad de Beneficencia*, donde Lola Mora, a diferencia de los paisajes y naturalezas presentados por sus compañeras del taller de Falcucci, expone una serie de retratos de gobernadores de Tucumán. Para Vignoli, esta exposición marca el comienzo de la trayectoria de la artista tucumana siguiendo una “pauta patriótica” a la cual la misma Lola Mora hace referencia en el epígrafe con que comenzamos este capítulo.

Carlos Páez de la Torre y Celia Terán también se ocupan de los retratos expuestos por Lola Mora, haciendo referencia a que en el diario *El Orden* se calificó de “valiente ejecución”¹⁸⁷. De este modo, se marcaba una distinción respecto al resto de las expositoras, quienes habían presentado, casi en su mayoría, naturalezas muertas. Por otra parte, el género más político o histórico no era algo común o mayoritario para las mujeres que tomaban clases de pintura a fines del siglo XIX, de ahí también la valentía de Lola Mora. Por otra parte, esos retratos no quedan en una mera muestra, por lo cual también esa valentía a la que se hace referencia en el diario *El Orden* tuvo su recompensa, ya que a pesar de haber donado sus cuadros al Estado provincial, consiguió un contrato por otros por una suma de 5000 pesos (Páez de la Torre y Terán, 1997: 32).

Esta forma de actuar de Lola Mora, mostrando, donando y vendiendo sus obras de manera directa a miembros del Estado, en este caso de Tucumán, será un *modus operandi* que la escultora intentará mantener a lo largo de su carrera. Marcela Vignoli sostiene que para aquellos que en las provincias querían destacarse en una profesión, “era imprescindible entablar un diálogo con el Estado” (Vignoli, 2011:42). En todo caso, lo que era extraordinario, era que se tratase de una mujer.

Al evaluar la “osadía” de Lola Mora presentando retratos de políticos en la exposición de 1894, Carlos Páez de la Torre y Celia Terán identifican una cualidad de la joven tucumana de lograr “extraer partidos” de las situaciones que se les presentaban. Para estos autores, la exposición de 1894, “con sus derivaciones, marcaría una etapa definitoria en [su] destino” (Páez de la Torre y Terán, 1997: 33), ya que también desembocaría en el pedido de un beca que se concreta en 1895¹⁸⁸. Esta relación que hacen los autores deriva que en

sólo tan sólo en la genialidad –que lógicamente no está en discusión- o excepcionalidad y relatar desde allí sus triunfos y peripecias” (Vignoli, 2001:38).

¹⁸⁷ “Exposición Artística”, *El orden*, 7 de julio de 1894. (Páez de la Torre y Terán, 1997: 30).

¹⁸⁸ El 12 de julio de 1895, Lola Mora se presentaba ante la Cámara de Diputados de la Nación, solicitando una subvención para continuar con sus estudios en Europa. El 4 de setiembre del año siguiente, el diputado tucumano Marco M. Avellaneda informaba el dictamen favorable de la Comisión de Instrucción Pública. El proyecto, confeccionado en Diputados, resolvía otorgar a la joven pintora la subvención mensual de 100

el mismo dictamen de la Comisión de Instrucción Pública se puede leer que la subvención es otorgada debido a “los antecedentes y testimonios de personas competentes”¹⁸⁹.

De estos años data su relación con el embajador argentino en Roma, Enrique Moreno, quien fue a lo largo del comienzo de su carrera profesional uno de sus patrocinadores. De hecho, será el embajador el encargado de gestionar y conseguir la renovación de la beca ante el presidente Julio Argentino Roca.

Para el 1900 Lola Mora retorna a Argentina y trae con ella una serie de propuestas con la intención principal de instalarse como una artista de esculturas públicas. De esta serie, datan los bocetos para la fuente *Las Nereidas*, los bajorrelieves para la Casa Histórica de Tucumán y del monumento a Alberdi¹⁹⁰. Mientras que a la primera la obsequia a la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, aunque había solicitado el pago de los materiales (Gluzman, 2014), las dos segundas serán compradas por el gobierno tucumano. En el mismo 1900 que consigue todos sus encargos, regresa a Europa para concretar esas obras y con la gestión iniciada para los bajorrelieves del Congreso (Páez de la Torre y Terán, 1997: 67). Para estos autores, Lola Mora se convirtió, en esta etapa, en la escultora oficial del Estado¹⁹¹.

pesos oro durante dos años. Aprobado sin discusiones, pasó al Senado, donde se lo trató en la sesión del 29 de setiembre de 1896 – que presidía el general Julio Argentino Roca – también con despacho favorable de comisión (Páez de la Torre y Terán, 1997: 33-34).

¹⁸⁹ Congreso Nacional, Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1895, tomo I, p. 266, ibíd., Año 1896, tomo I, p. 751. (Páez de la Torre y Terán, 1997: 34).

¹⁹⁰ Carlos Páez de la Torre y Celia Terán recuperan una nota aparecida en *Caras y Caretas* [“Una artista argentina”, 18 de julio de 1900] donde se enumeran los trabajos que Lola Mora traía para ofrecer luego de su estadía en Europa, destacando la fuente y los bajorrelieves. Los autores mencionan que en las fotografías que ilustraban la nota aparecían además, “el busto del obispo de Córdoba, Reginaldo Toro, y una escultura costumbrista representando a un chico del pueblo. No mencionaba *Caras y Caretas*, en esa edición, que Lola Mora traía también su boceto del monumento a Alberdi, respecto del cual quería concretar lo que se venía conversando con la Comisión Tucumana” (Páez de la Torre y Terán, 1997: 61-63).

¹⁹¹ “No se ha subrayado lo suficiente el asombroso éxito de Lola Mora, que en el término de tres años recorrió meteóricamente la distancia que se tiende entre la anónima becaria y la escultora oficial del gobierno argentino. Categoría esta última que venía a darle, nos parece, el hecho de que se le confiaba una fuente monumental, para colocarse nada menos que en la ciudad de Buenos Aires, que, en esos años, a la hora de encargar esculturas, acudía a maestros como Rodin y Monteverde. A eso se sumaba que el gobierno de Tucumán le confiase el Alberdi, primer gran monumento escultórico que iba a engalanar su ciudad capital.” Para afirmar aún más esta idea, los autores comparan la trayectoria de Lola Mora con la de otros escultores contemporáneos a ella: “Rogelio Yrurtia viajó a Europa en 1899 y tuvo que esperar hasta 1907 para que le encargaran un monumento – el Dorrego – en Buenos Aires; Pablo Curatella Manes, estudiante europeo durante varios años, nunca consiguió un encargo de esta índole; Lucio Correa Morales volvió al país en 1882, tras ocho años de estudios en Florencia, y recién en 1897 obtuvo un encargo importante, el Falucho; Francisco Cafferata debió esperar ocho años desde que empezaron sus estudios en Europa – 1877 – hasta que le confiaran el monumento a Brown” (Páez de la Torre y Terán, 1997: 67). Más adelante agregan, “Lola era amiga de gente importante, que mandaba en la política, en la sociedad, y por tanto, en el arte: los que eran capaces de gastar dinero en una escultura para su casa, o de firmar decretos disponiendo que las comprarán para una plaza, un parque o un edificio público. En la pertenencia a tales círculos residía, durante muchos años, la fortaleza de Lola Mora, y se convertiría, luego, paradójicamente, en su mayor debilidad” (Páez de la Torre y Terán, 1997: 68).

Patricia Corsani sostiene, en relación con lo que hemos venido desarrollando, que existía un vínculo entre los beneficios que recibía la artista y la cercanía de su familia con algunas personalidades influyentes. Su padre, Romualdo Alejandro Mora, había ejercido una intensa actividad mercantil durante la segunda mitad del siglo XIX, lo que le permitió vincularse con personas influyentes en el momento en que a Lola Mora le es otorgada la beca en el exterior¹⁹².

La obra que le generó más notoriedad fue la *Fuente de Las Nereidas*, inaugurada en 1903 después de algunas controversias generadas por los desnudos y las poses insinuantes de las alegorías. Durante estos años, todavía se consideraba obsceno y contra la moral preestablecida, exponer desnudos en público. En este sentido, el *desnudo* es considerado como un género que inquieta y que puede ser considerado de mal gusto (Corsani, 2007: 188; Gluzman, 2014). El lugar elegido para su emplazamiento luego de varias discusiones fue el Paseo de Julio¹⁹³.

Respecto a las decisiones estéticas tomadas por Lola Mora, de acuerdo a la bibliografía consultada, podemos afirmar que estaban basadas en los tratados de arte de entonces. En relación a las fuentes decorativas, exigían el relato de una historia de amor de los dioses¹⁹⁴. Siguiendo estas tendencias, Lola Mora también coloca en primer plano al prototipo de la mujer pagana: “Venus o Afrodita, la diosa del Amor o de las Aguas, ambientándola en el momento en que nace emergiendo del mar” (Páez de la Torre y Terán, 1997: 90; Gluzman, 2015)¹⁹⁵.

Tomando como ejemplo el caso de la fuente, se puede observar el modo de trabajo que Lola Mora intentará mantener para el resto de su carrera y que, en última instancia,

¹⁹² De acuerdo a Patricia Corsani, “la beca obtenida para concretar sus estudios europeos se la debe a intervenciones del gobernador tucumano Araoz, al Ministro Soldati, al diputado nacional Próspero Mena y, a Dardo Rocha, fundador de la ciudad de La Plata que redacta una nota de presentación al embajador en Roma Dr. E. Moreno” (Corsani, 2007: 188).

¹⁹³ En los trabajos actuales sobre Lola Mora y su obra, entre los que se destacan los de Georgina Gluzman y Patricia Corsani, se ha matizado el relato heroico elaborado en torno de la artista. En este sentido, las críticas al emplazamiento de la fuente de *Las Nereidas* es uno de los elementos centrales.

¹⁹⁴ Estos biógrafos de Lola Mora, benévolo y condescendientes, aclaran que en esta tipo de fuentes los protagonistas deben aparecer en el agua, dentro de un contexto placentero, acorde con el principio del “decorum”, o sea, de lo adecuado (Páez de la Torre y Terán; 1997: 90). Estos autores toman como referencia a: GOMBRICH, E. H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, 1989.

La composición de la fuente también respondía a los estándares clásicos, colocando las alegorías en pirámide, manteniendo su filiación renacentista. Por otra parte, la elección de las texturas, la composición de las formas y el material rústico, corresponden a una elección barroca (Páez de la Torre y Terán; 1997).

¹⁹⁵ En la biografía de Páez de la Torre y Terán (1997) esta presencia de la Venus en primer plano es interpretada a partir del feminismo de Lola Mora. No coincidimos con los autores, ya que no es posible rastrear en la trayectoria de Lola Mora una intención de intervenir públicamente pidiendo más participación de las mujeres en la escultura pública ni en ningún otro ámbito. Por otra parte, desde que Warburg puso en evidencia la relación renacentista con la figura de la ninfa, parece probable que el motivo elegido sea el más acorde a este tipo de fuentes. (Burucúa, 2003; Szir, 2019).

terminará siendo el argumento para el dictamen que determinará la rescisión del contrato para el monumento a la bandera en 1925. De acuerdo a lo que proponen sus biógrafos, Lola Mora trabajaba en sus talleres de Italia utilizando la técnica de modelar en arcilla, pasar las esculturas al yeso en su tamaño natural y posteriormente supervisar la ejecución en mármol. Este último paso era el que generaba más polémicas, ya que para el paso al mármol, la escultora tucumana contrataba a operarios o los encargaba directamente a talleres especializados. Sin embargo, más allá de las sospechas que esto podía generar, esta actitud era habitual entre los escultores monumentalistas de la época, entre los que se encontraba su propio maestro, Giulio Monteverde (Páez de la Torre y Terán, 1997: 68)¹⁹⁶.

Pensando en los temas que abordó Lola Mora en sus obras, si bien en el caso de la fuente se apela a la mitología griega, con un diseño clásico de sirenas, los temas históricos no le eran ajenos. En 1904 se inauguran los bajorrelieves de la Casa Histórica de Tucumán y la estatua de la Independencia en la misma ciudad. Además, en 1906 se colocan estatuas de su autoría en el Congreso de la Nación¹⁹⁷, aunque debates posteriores, entre 1913 y 1915, derivaron en que las obras pasen a depósito¹⁹⁸. A los encargos oficiales, se suma el de la estatua de Aristóbulo del Valle en 1903, luego de fallecer el escultor francés elegido inicialmente. Estos contratos gestionados de manera personal, generaron el rechazo de sus colegas, de entre quienes se destacó la voz de Rogelio Yrurtia.

Para Tucumán, su provincia, fueron destinados los primeros motivos históricos encargados a Lola Mora. Al momento de instalar las obras existieron problemas, tanto en relación al pago de lo estipulado, como respecto a la calidad artística de las mismas¹⁹⁹. Luego de ser colocada la estatua de Alberdi, la artista siente la necesidad de “disculparse” públicamente por su estilo en el diario *El Orden*.

¹⁹⁶ A partir de su costumbre de contratar operarios escultóricos, se llegó a sospechar inclusive de la autoría de la fuente *Las Nereidas* (Páez de la Torre y Terán, 1997).

¹⁹⁷ Patricia Corsani analiza la definición de “La Cuádriga” que coronaría el nuevo edificio del Congreso Nacional, para la cual son rechazados los diferentes proyectos que presenta Lola Mora. Lo que puede observarse es que para 1907, momento definitorio en este proceso, nuestra escultora no contaba con los apoyos políticos que habían facilitado sus contratos anteriores. “Con el apoyo institucional en contra, y con un gobierno opositor a su amigo Julio A. Roca, se hacía difícil un cambio de rumbo en la decisión de dejarla fuera del proyecto de la Cuádriga” (Corsani, 2009: 134).

¹⁹⁸ En el marco de los festejos por los 30 años de la democracia, en diciembre de 2013, se colocaron réplicas de las estatuas de Lola Mora que habían sido removidas en 1916; las originales permanecen en la Casa de Gobierno de San Salvador de Jujuy.

¹⁹⁹ “En el caso del monumento a Alberdi, las dificultades mayores eran las económicas [debiendo aportar ella de su peculio para el pago de los obreros]. En el caso del conjunto de la Independencia (o la Libertad) y los relieves, se le planteaban cuestiones de índole estética y técnica, donde se llegarían a mezclar la política y el orgullo local” (Páez de la Torre y Terán, 1997: 111).

...sólo debo una explicación más al público, y es que los múltiples defectos y el extraño aspecto que presentan mis trabajos, sólo se deben a mi exclusiva y propia manera de tratar mis mármoles, contando con la más colosal de las faltas, de ser sentido este arte por una que siente, quiere, sufre, odia, y combate... [De Lola Mora al Director de El Orden, en: "Lola Mora. Una carta elocuente", El Orden, 15-IX-1904] (Páez de la Torre y Terán, 1997: 113)²⁰⁰.

Esta nota no sólo aclaraba su modo de "sentir el arte", sino que también intentaba justificar los precios de sus instalaciones (Páez de la Torre y Terán, 1997).

Mientras que la estatua de Alberdi respondía a una iniciativa local, mediante comisiones populares y suscripción pública, la Independencia y los relieves de la casa histórica fueron contrataciones directas del Estado nacional. Durante esta primera década la casa en que se había declarado la independencia se encontraba prácticamente en ruinas, por lo que estos relieves constituyeron un intento de otorgarle el valor patrimonial que hasta el momento se le había negado.

Si bien para este momento Lola Mora parece la escultura oficial del Estado, la encargada de expresar los sentimientos patrióticos (Gluzman, 2014), a medida que nos acercamos a la década de 1910 su situación comienza a tambalear. En este sentido, el alejamiento de sus protectores políticos de la órbita del poder marca el inicio de una serie de críticas irremontables. Por otra parte, el "mundo estético" de la artista, su modo de expresar el arte, había iniciado su naufragio. Para 1907, "los nuevos horizontes que se avizoraban no incluían, en el repertorio plástico, todo ese magma de alegorías e ideales sobre el que la tucumana había edificado su arte" (Páez de la Torre y Terán, 1997: 166).

De este modo, si bien el monumento a la bandera aparece como un deseo de la escultora acorde a sus intereses, el momento de su concreción coincide con la caída de sus ingresos y el desamparo político que la había acompañado entre fines del siglo XIX y principios del XX. Si bien retomaremos esta idea en los apartados que siguen, resulta evidente que las propias estrategias que Lola Mora implementó para conseguir encargos y difundir su

²⁰⁰ La obra es de mármol de Carrara y placas de ónix de San Luis, conformada por la estatua del prócer, una alegoría de la República, de la Música y de un ángel. "El estadista (Alberdi) se encuentra coronando el conjunto escultural, en actitud meditabunda. La figura está plantada firmemente de pie, con los brazos cruzados sobre el pecho y la cabeza gacha. La alegoría de la República, representada en la figura de una joven esbelta, que le ofrece un libro -Las Bases- y una pluma para escribir, mientras asciende una grada. Además de la República, girando y hacia atrás, Lola Mora colocó en actitud sedente y apoyada en una lira, a la figuración de la música. Así ponía en evidencia esa veta artística del tucumano, que era compositor y pianista. Y le agregó en ángulo opuesto, un gracioso niño arrodillado remarcado por el gesto risueño de su carita infantil", descripción de Celia Terán, "La estatua del prócer revela el talento y arte de Lola Mora", *La Gaceta*, 29/08/2010.

obra determinaron que su éxito dependa de una situación política favorable. En este sentido, las estrategias de Lola Mora, además de generar una red de apoyos políticos, se basaban en la autopromoción, ya que en general lograba que sus obras se publicaran en medios gráficos y ella misma gestionaba sus contratos y condiciones²⁰¹. Cabe decir que estas características de Lola Mora hicieron que su figura trascendiera, no solo por dedicarse a un “oficio masculino”, sino también por ocuparse ella misma del emplazamiento de las obras y de recibir los pagos prometidos, ambas tareas también asignadas tradicionalmente a varones (Corsani, 2014).

Un monumento que nace en 1902 y muere en 1925

Si pensamos en la coyuntura que dejamos en el capítulo anterior, cuando se forma la Comisión del monumento a la bandera auspiciada por el Intendente Luis Lamas en 1903, cinco años después de que se haya colocado la piedra fundamental, Lola Mora ya había confeccionado dos bocetos para esa obra. A partir de estos bocetos, la artista establece los vínculos que le permitirán hacerse cargo del monumento establecido por la ley nacional del Centenario. De acuerdo a lo que plantea Patricia Corsani (2002) Lola Mora se relaciona con el intendente Lamas en 1902, cuando pasa por Rosario, que quedaba a mitad del trayecto en tren entre Buenos Aires y Tucumán²⁰². Respecto a los bocetos para el

²⁰¹ Estas estrategias de Lola Mora son descritas por sus diferentes biógrafos, en nuestro caso hemos hecho referencia al ya citado trabajo de Carlos Páez de la Torre y Celia Terán (1997), además de diversos aportes de Patricia Corsani. Por su parte, Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2011) utiliza el caso de Lola Mora como ejemplificador de la estrategia de autopromoción de los artistas retomando una “leyenda” que postula que la escultora tucumana fue ganadora de concursos internacionales: “Una de las leyendas más repetidas en sus biografías hasta la saciedad son sus supuestos, y nunca debidamente documentados, triunfos en dos concursos internacionales, el primero en 1903 en el convocado para erigir el monumento a la reina Victoria en Melbourne (Australia) -lo que de ser cierto la hubiera convertido en el/la primer artista del continente en ganar un certamen importante fuera de sus confines- y el otro al año siguiente en el concurso celebrado en San Petersburgo, con motivo de la guerra de Rusia con el Japón, dedicado a Alexander I, para el cual había enviado un boceto bajo el lema *Tupac Amaru*. Según se cuenta, en ambas ocasiones, aun habiendo ganado los respectivos concursos, debió declinar su realización al verse obligada a renunciar a su nacionalidad argentina” (Gutiérrez Viñuales, 2011: 18-19). Respecto a estos mismos concursos, Páez de la Torre y Celia Terán, sostienen que para ambos concursos faltan precisiones sobre la entidad que los organiza, no se conocen nombres de jurados, ni se transcribe documentación oficial sobre fallos. Una vez planteadas estas sospechas, los autores proponen que “la gran pregunta finca, en por qué exactamente, Lola Mora no llegó a encargarse del monumento a la reina Victoria en Melbourne (1903), ni del dedicado a Alejandro I en San Petersburgo (1904), a pesar de haber ganado los concursos que los convocaban. Yendo más lejos, hasta podría conjeturarse, que en todo esto no había sino un truco de relaciones públicas: Lola Mora se presentaba a tales concursos porque, cualquier premio que obtuviera en ellos, significaba siempre una fantástica propaganda en la Argentina, país para el cual ella trabajaba exclusivamente, como vamos viendo” (Páez de la Torre y Terán; 1997: 108).

Por su parte, Gerogina Gluzman describe el modo en que se construyó el mito alrededor de Lola Mora, el modo en que los medios de comunicación daban a conocer sus triunfos en concursos que eran difícil de verificar, al mismo tiempo que destacaban su cualidad femenina. Estas características son recuperadas, en principio, por Félix Haedo en la década de 1970, quien consolida el mito y la excepción en torno a la figura de Lola Mora (Gluzman, 2014).

²⁰² De acuerdo a Páez de la Torre & Terán, existe como evidencia del paso de Lola Mora por Rosario una entrevista que le hizo un periodista del diario *La Época* (Páez de la Torre & Terán, 1997: 78).

monumento a la bandera, una primera descripción de ellos aparece en el diario *La Nación* el 26 de diciembre de 1902, donde se afirma que la “Municipalidad rosarina mandará levantar un monumento en el mismo punto donde se bendijo por primera vez la bandera de la patria” (*La Nación*, 26/12/1902, p. 5; citado en Corsani, 2008: p. 58).

Los bocetos fueron publicados por primera vez en 1903, uno en *El gladiador* y otro en la *Revista Historia*, es decir, en el mismo momento que se estaba formando la Comisión de vecinos que debía ocuparse de elegir un proyecto y gestionar un contrato para la erección del monumento²⁰³. Además, si tenemos en cuenta la fecha del artículo aparecido en *La Nación*, podemos inferir que los bocetos habían sido realizados durante el año 1902²⁰⁴.



“Lola Mora”, en: *El Gladiador*, Buenos Aires, Año II, n° 67, 13/3/1903. Citado en Corsani (2002).

²⁰³ Como vimos en el capítulo anterior, de acuerdo al inciso 3° del Art. 3° de la Ordenanza del 2 de junio de 1903 que establecía la formación de la comisión de vecinos, ésta tenía la facultad de “contratar, adquirir o premiar los trabajos artísticos para la ejecución de la obra” (Digesto Municipal de Rosario 1900-1903; 1904: 351).

²⁰⁴ A partir del aparente acuerdo entre la Municipalidad y la escultora sobre la realización del monumento sin necesidad de concurso previo, se produce el enojo del escultor Rogelio Yrurtia, “quien en una carta que le enviara a Eduardo Schiaffino, fechada en Florencia el 12 de julio de 1903, hace una dura crítica hacia ella cuando toma conocimiento que se le había asignado la realización del monumento” (Corsani, 2008: 59). Esta rispidez entre Yrurtia y Schiaffino por un lado, y Lola Mora por el otro, fue constante durante la primera década del siglo XX (Corsani, 2009), lo cual muestra la problemática relación que la escultura tucumana tuvo con sus colegas y con los principales representantes del campo artístico nacional.



C. T. I. “El monumento a la bandera – Boceto de Lola Mora”, en: *Historia. Revista bi-mensual*, Buenos Aires, Año I, tomo I, 1903, p. 248-250. Citado en Corsani (2002).

Siguiendo la descripción que realiza Oscar Félix Haedo, ambas maquetas tenían una composición idéntica, con grupos de soldados en la base, mientras que a media altura se ubicaba la figura ecuestre del general Belgrano, a quien un ángel, imagen símil a la Victoria alada o Victoria de Samotracia, le entrega la bandera de la patria. Los bocetos diferían en un solo detalle, mientras que en uno de ellos el caballo está en posición de firme, en el otro marca el paso (Corsani, 2002).

Lo que se puede observar a partir de este vínculo entre la artista y la comisión que se forma al año siguiente del que ella elaboró sus bocetos, es un ejemplo más del modo en que Lola Mora gestionaba los encargos de sus obras. Por lo que hemos podido rastrear, el otorgamiento del proyecto de monumento a la bandera, también sería parte de los “favores” que recibía Lola Mora a partir de sus importantes contactos. En el caso de la obra para Rosario, aparece en escena otro personaje influyente, no sólo a nivel político, sino también en el plano cultural e intelectual, nos referimos a Bartolomé Mitre. En este caso, se habría tratado de un diálogo epistolar entre Mitre, Lola Mora y el intendente Lamas el que determinó la elección de la escultora tucumana para que realice el monumento de Rosario (Corsani, 2002). Como mencionamos en el capítulo anterior, en estos años Mitre constituye una figura vinculada al prestigio y a la “palabra autorizada” en materia de asuntos históricos. Lola Mora también recurre a su amparo al momento de colocar la estatua de la Libertad destinada a Tucumán²⁰⁵.

²⁰⁵ Siguiendo a Páez de la Torre y Terán, la “sacrosanta opinión de Mitre” determinó que la estatua debía mirar hacia el Oriente, “porque ésa es la dirección que se le da a los monumentos cristianos” y tratándose

Retomando el epígrafe con el que comenzamos este capítulo, haremos referencia a una nota que Lola Mora deja en la casa de Bartolomé Mitre en ocasión de estar armando la fuente *Las Nereidas* en la ciudad de Buenos Aires.

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. Ya sé que es Ud. hasta emocionado de mi suerte. (...) Ruego aún al Cielo me de 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. (Carta de Lola Mora a Bartolomé Mitre, sin fecha. AHMM – N°14938).

Esta elocuente nota nos permite observar algunos aspectos de la relación que mantenían. Admiración, respeto, reconocimiento... Lola Mora expresaba que él, el general Mitre, está emocionado con su suerte. Además, pide: no deje de ayudarme. Por otra parte, se ubica a ella misma, la artista, como la encargada de entender e interpretar “los conceptos de nuestra patria querida”. Sobre lo que nos interesa, la escultora se adelanta a la nota que le enviará Lamas informándole sobre el monumento a la bandera y le pide que mande a informar a alguien a la “fuente”, donde ella se encontraba trabajando, el momento en qué podrá ir a verlo nuevamente. Recordemos que *Las Nereidas* se inaugura en mayo de 1903 y, efectivamente, el 06 de mayo, Lamas escribe a Bartolomé Mitre para informar sobre la situación del monumento. Respecto a esta carta, ya hemos hecho algunas referencias en el capítulo anterior, destacando el lugar privilegiado que se le otorgaba a Mitre en esta coyuntura, además de indicar allí Lamas las causas del retraso de la obra frente a un posible conflicto con Chile. En esa carta, además, se expresa lo que sigue.

[Me decidí] a escribirle la presente el hecho de afirmar la Señorita Lola Mora, en carta que me dirigió, que Ud. deseaba saber las intenciones que tengo yo respecto de este monumento y su anhelo por verlo construido cuanto antes, que es también el mío. Ahora bien, halagándome la esperanza de contar con un encuentro [...] – para así tan noble y prestigioso – y tratándose de una obra que debe ser eminentemente nacional, por cuanto ella perpetuará en el mármol la grandísima

de la Libertad, siguiendo la tradición patria, debe mirar al sol naciente de la libertad, que “corona el escudo nacional” [*El Orden*, 13/08/1904] (Páez de la Torre & Terán, 1997: 118).

[implicancias] del General Belgrano, proclamando los colores de la bandera argentina, me permito solicitar su opinión sobre el procedimiento a seguir para llevar a la práctica el monumento referido; y en como que Ud. creyera necesario para obtener el concurso de las provincias, la designación de una Comisión Central compuesta de hombres prestigiosos y de representación nacional radicados en esa capital, desde ya puede asegurarse que con su nombre al frente el éxito coronará la obra. A nadie más que Ud. corresponde Señor General esa iniciativa, tanto por su actuación pública de más de medio siglo como por haber sido el historiador de Belgrano. El sitio donde está colocada la piedra es una plaza sobre el Río Paraná (...) Con la respetuosa admiración que le profeso, le envío mis votos por su salud y bienestar, suscribiéndome compatriota y amigo. (Carta de Luis Lamas a Bartolomé Mitre, 06 de mayo de 1903. AHMM – N°14637).

Por esta nota sabemos que también en el caso de Lamas, había sido la propia Lola Mora la que se había comunicado con él para que le escriba a Mitre. Tanto en la nota de la escultora como en la del Intendente rosarino, Mitre funciona como el garante de la legitimidad respecto a lo que va a hacerse: formarse una comisión, pedir colaboración a las provincias, construir la obra. Por otra parte, Mitre es la garantía política e histórica de la obra, ya que se trata del historiador de Belgrano.

Estos mecanismos de la artista, caracterizados por el tráfico de influencias y la gestión particular de los encargos, generó finalmente que ella fuera la elegida para realizar el monumento a la bandera. Como mencionamos más arriba, esta asignación de obras de arte público, sin mecanismos más aceptados por el campo artístico del momento, como los concursos, generó ciertas reticencias de sus colegas. En general, daba la sensación que Lola Mora se anticipaba a la información que podían publicar los medios gráficos o que recibía “algún dato extraoficial” sobre las esculturas que eran requeridas. (Corsi; 2001). De este modo, la relación entre Lola Mora y el monumento a la bandera, no nace directamente con la firma del contrato en 1909 con la Comisión Nacional del Centenario, sino que se remonta hacia los años 1902 y 1903.

No sabemos demasiado lo que sucedió entre estos primeros contactos y el contrato de 1909, excepto que comenzó una recaudación de fondos que fueron luego asignados a la Comisión Nacional del Centenario²⁰⁶. De acuerdo a lo que se plantea en la *Memoria* de la Comisión en la sección de *Estatuas y monumentos*, la designación de Lola Mora para

²⁰⁶ En el capítulo anterior se detalla la cuestión de los fondos recaudados por la Comisión formada en 1903: recibió \$68.500, (ver nota al pie N° 130).

el monumento a la bandera se debe a ese vínculo que la artista había establecido con la comisión de Rosario.

esta artista había hecho estudios sobre ese tema desde que una Comisión vecinal de aquella localidad promovió trabajos en el sentido de una subscripción a estos efectos, estudios que merecieron la aprobación de aquella junta (*Memoria*; 1910: 35).

Antes de adentrarnos en los pormenores de los conflictos que comienzan en 1909 y terminan con la rescisión del contrato en 1925, cabe establecer algunas pautas generales a tener en cuenta para la lectura. Este monumento a cargo de Lola Mora estará marcado por la conflictividad en diferentes aspectos: el retraso en el pago de las cuotas – lo cual serviría de argumento para el consiguiente retraso del envío de las piezas –, las críticas a la calidad artística de la propuesta de la escultora tucumana, el abandono institucional de la obra inconclusa y la expresión de rencores de una modesta comisión de bellas artes local.

Ateniéndonos a lo que establecía el contrato, el monumento debía estar concluido para 1911, sin embargo desde 1912, y luego de 1914, cuando la Comisión Nacional del Centenario había cedido su lugar al Ministerio de Obras Públicas (MOP), continuaban los problemas respecto al pago de las últimas dos cuotas del monto estipulado. De acuerdo al contrato, a Lola Mora había que pagarle 152mil pesos moneda nacional en cinco cuotas iguales: la primera en el acto de la firma del contrato; la segunda una vez aprobados los modelos definitivos en yeso en tamaño de ejecución; la tercera al aprobarse los modelos de las demás obras escultóricas en tamaño de ejecución; la cuarta al terminarse la fundición de bronce y la ejecución en mármol; y la quinta luego de recibir el monumento y colocarlo en el sitio elegido. Como veremos, esta secuencia no fue respetada y, de hecho, en diferentes momentos existirán pedidos de rescisión, inclusive cuando todavía estaba a cargo la Comisión Nacional del Centenario. El 01 de julio de 1912 hay un primer pedido de rescisión luego del fracaso de una evaluación a cargo de Monteverde y el rechazo por parte de Lola Mora de una nueva evaluación. Seguidamente, en 1913 surgen nuevos conflictos y en 1919 nuevamente se pide la rescisión del contrato por los incumplimientos por parte de Lola Mora.

Pensando en el plazo establecido para 1911, si bien todas las fechas de finalización de las obras proyectadas para el Centenario fueron superadas, este es el único caso que excede la década de 1910. Además, casi todas las obras fueron realizadas en el exterior y armadas en el lugar designado, así que el traslado del monumento desde Italia no parece ser un

argumento fuerte en el sentido del retraso de su finalización²⁰⁷. Los principales problemas, como detallaremos a continuación, tuvieron que ver con el contrato de operarios por parte de la artista para realizar la ejecución en Italia, ya que en muchos casos no estuvo en condiciones de pagar lo prometido porque no llegaban las cuotas pactadas en el contrato, generándose, de este modo, un círculo vicioso.

Las dos primeras cuotas, que correspondían a la presentación de la maquette y la realización de los modelos en yeso, fueron pagadas -aunque con algunos entredichos²⁰⁸- por el Ministro Argentino en Roma, Dr. Portela, quien fuera comisionado por la Comisión del Centenario. Para la tercera cuota, el Dr. Portela consideró necesario revisar en detalle la calidad artística, ya que “achacaba al trabajo falta de unidad estética, de palpitación de arte en sus detalles y soltura de la forma” (*Memoria del MOP presentada al Congreso Nacional*, Bs. As., abril de 1915, en: *Documentos...*; 1928: 70). En consecuencia, una vez que la Comisión del Centenario aceptó esta sugerencia, el Ministro designó a Leo Gangeri, Dulio Gambelotti y Arturo Dazzi²⁰⁹ para revisar los avances de la obra. De

²⁰⁷ En el contrato con Moretti y Brizzolara para el monumento a la Revolución se mencionaba una cláusula sobre el envío de las obras desde Europa. En el contrato de los belgas encargados del monumento a los Dos Congresos, también se preveía en el Art. 12 “la inspección de los trabajos que se realicen en Bélgica” (*Memoria*; 1911: 149). Respecto a las nacionalidades de los artistas y arquitectos convocados para la realización de los monumentos, cabe destacar que sólo fueron argentinos, Lola Mora y Lucio Correa Morales, encargado de la obra del Deán Funes en Córdoba. Resulta interesante que en las “Crónicas del Centenario” que aparecieron en la revista *Atlántida* a las que ya hemos hecho referencia, se dediquen dos páginas a destacar la trayectoria de Lucio Correa Morales (1911; pp. 88-92). Sin embargo, cuando David Peña realiza la crítica del proyecto de Lola Mora, no resulta necesario esta aclaración, lo cual demuestra que la escultora tucumana ya estaba instalada en el incipiente campo artístico nacional. En el caso del monumento a la bandera, Lola Mora contaba con talleres en diferentes lugares de Italia. Mientras que su domicilio estaba establecido en Roma, contaba además con talleres menores en Pietrasanta y Carrara.

²⁰⁸ Para evaluar el pago de la segunda cuota, el Ministro Portela delegó la revisión de la realización de los modelos en yeso al escultor italiano Leo Gangeri, quien informó que “lo hecho correspondía al contrato”. Sin embargo, cotejando las fotografías enviadas desde Roma, los miembros de la Comisión del Centenario pidieron que esto se revise, observando diferencias respecto a lo presentado por Lola Mora al momento del contrato. El Ministro mandó nuevamente a Gangeri, quien insistió en las conclusiones ya presentadas, argumentando que “no habiendo éste hallado en dicho trabajo sinó algunas alteraciones de detalle, que a su juicio no ultrapasaban la libertad del artista, se ratificó el primer informe” (*Memoria del MOP presentada al Congreso Nacional*, Bs. As., abril de 1915, en: *Documentos...*; 1928: 69). Teniendo en cuenta que el telegrama de la Comisión Nacional del Centenario fue enviado el 5 de abril de 1911, el pago de la segunda cuota se concretó durante el mismo año.

²⁰⁹ Estos tres artistas son destacados por Gutiérrez Viñuales como exponentes de la presencia de Carrara - como ciudad y como material privilegiado en los monumentos- en Latinoamérica. El más destacado de los tres es Arturo Dazzi, no tanto por lo que había logrado para 1911, sino por lo que logrará después. Este artista se había formado en la Academia de Carrara entre 1892 y 1899, y fue ganando prestigio en Italia (en especial en Roma) durante las primeras décadas del XX. De su presencia en Latinoamérica hay que destacar su participación en el proyecto del Paseo de los Próceres en Caracas entre los años 1955 y 1957, el monumento al Marchese Cisneros y el monumento al Milite Ignoto dell’Indipendenza (ambos en Cuba). Su contacto con el continente se dio, además, desde otras perspectivas, en tanto fueron discípulos suyos dos de los más prestigiosos escultores del Brasil, el anconés Galileo Emendábili, y el brasileño Víctor Brecheret, formado en Roma junto a Dazzi entre 1913 y 1919, y considerado el más notable escultor del Modernismo brasileño (Gutiérrez Viñuales; 2007b).

acuerdo a lo que expusieron estos artistas, la ejecución carecía de la decoración y las cualidades de la composición y las líneas que presentaba el boceto, por lo que estimaban “que ni la escultura ni el modelado eran tales como los requeridos por la grandiosidad del Monumento y la ubicación preferente asignada al mismo” (*Memoria del MOP presentada al Congreso Nacional*, Bs. As., abril de 1915, en: *Documentos...*; 1928: 70).

La Comisión del Centenario pide a Portela que transmita las objeciones a Lola Mora, quien no las acepta, “acogiéndose a la cláusula 9 del contrato, o sea al arbitraje”²¹⁰, para el cual es designado Davide Calandra²¹¹. El fallecimiento de uno de los miembros de la Comisión del Centenario que había sido designado para viajar a Europa y presenciar el arbitraje, hizo que la cuestión se demore y que la Comisión abandone sus funciones dejando su lugar a la Dirección General de Arquitectura (DGA) dependiente del Ministerio de Obras Públicas (MOP)²¹².

Luego de estos inconvenientes, la DGA le encarga al Dr. Portela que acuerde con Lola Mora un nuevo arbitraje, para el cual se designará a Giulio Monteverde, el maestro y mentor de la artista, “para que informara acerca de si los modelos originales de las obras escultóricas del monumento se encontraban en tamaño de ejecución y estaban ejecutados de acuerdo con las leyes del arte”. Sin embargo, de acuerdo a la versión del MOP, “el escultor mencionado eludió, en su informe, la respuesta a lo fundamental” (*Memoria del MOP presentada al Congreso Nacional*, Buenos Aires, abril de 1915, en: *Documentos...*; 1928: 70).

En este contexto, la DGA recomienda otro arbitraje, proponiendo un artista de “bien aquilatada fama artística para mejorar lo hecho”, pero ante la insistencia del reclamo de la tercera cuota por parte de Lola Mora, el 1º de julio de 1912 se recomienda por primera vez la rescisión del contrato. Los argumentos esgrimidos por la DGA se centraban principalmente en las reacciones negativas de la artista frente a las evaluaciones, hecho que lamentaban ya que “hubiera sido de desear el éxito de una artista nacional en la ejecución del monumento”. Sosteniendo, además, que la calidad artística de la obra todavía en proceso no alcanzaba a sintetizar el alma nacional, la DGA proponía que “se debe eludir toda posibilidad de fracaso (...) y recurrir a un nuevo artista, de cimentada

²¹⁰ Esta cláusula establecía que todo malentendido respecto al contrato debe resolverse mediante un arbitraje, a cargo de una persona idónea.

²¹¹ Artista italiano conocido en Argentina por ser uno de los autores del monumento a Mitre, inaugurado recién en 1927.

²¹² Todos los asuntos “escultóricos y arquitectónicos” que habían quedado pendientes de los festejos del Centenario pasaron a cargo de la DGA (*Memoria del MOP presentada al Congreso Nacional*, Bs. As., abril de 1915, en: *Documentos...*; 1928: 70).

fama” (*Memoria del MOP presentada al Congreso Nacional*, Bs. As., abril de 1915, en: *Documentos...*; 1928: 71).

Más allá de la contundencia con que la DGA pedía la exclusión de Lola Mora de la obra del monumento a la bandera, el expediente vuelve a la misma dirección para que acuerde con la artista la redacción de un compromiso arbitral con la intención de zanjar la cuestión. En consecuencia, el 13 de octubre de 1913 se llega a un acuerdo²¹³ entre la DGA y Lola Mora en el que se establecen una serie de puntos que serán sometidos a arbitraje:

si los definitivos en yeso en tamaños de ejecución, de los grupos y altos relieves (...) hallábanse ejecutados y si respondían satisfactoriamente (...) al desarrollo que correspondía al tema del monumento y, en particular, a los detalles respectivos del boceto aprobado²¹⁴; [y] si los trabajos realizados por la señora Lola Mora de Hernández para la erección del Monumento a la Bandera correspondían a los modelos definitivos en yeso, tamaño de ejecución de las esculturas del Monumento y si se hallaban ejecutados en armonía con el boceto, y su escultura y modelado eran los que correspondían a la grandiosidad y a los fines del Monumento a que eran destinados (*Memoria del MOP presentada al Congreso Nacional*, Bs. As., abril de 1915, en: *Documentos...*; 1928: 71-72).

Si bien el compromiso arbitral tenía una redacción amena y expresaba buena voluntad de las partes para solucionar los problemas que se habían presentado, incorporaba la posibilidad de rescindir el contrato con la escultora si “la obra se apartase en conjunto de las condiciones” del mismo y “de las reglas del arte a que este se refiere (...) sin cargo de indemnización ni intereses” (*Compromiso arbitral entre Lola Mora y la DGA*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1913, en: *Documentos...*; 1928:74).

A continuación, Héctor Ferrari²¹⁵ acepta el cargo de árbitro y firma su laudo con fecha del 21 de enero de 1914. De acuerdo a la Memoria del MOP de abril de 1915, los aspectos destacados por Ferrari fueron los siguientes

²¹³ Este compromiso se aprueba por Decreto el 4 de noviembre de 1913.

²¹⁴ En el compromiso arbitral se especificaba que “el árbitro juzgará únicamente por los trabajos realizados por la escultora y bajo concepto alguno por reproducciones fotográficas de dichos trabajos” (*Compromiso arbitral entre Lola Mora y la DGA*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1913, en: *Documentos...*; 1928: 73).

²¹⁵ El Profesor Ferrari nació en Roma en una familia de artistas y fue considerado uno de los miembros del renacimiento artístico en el estado laico nacido después de la Unificación de Italia. Durante un tiempo largo, fue profesor en la Academia de San Lucas y diputado en el Parlamento italiano. En el compromiso arbitral firmado el 13 de octubre de 1913, es presentado como “Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes del Reino de Italia y Presidente del Consejo Superior de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública del mismo Estado” (*Compromiso arbitral entre Lola Mora y la DGA*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1913, en: *Documentos...*; 1928: 72-73).

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; que, sin embargo, sería deseable una mayor corrección de dibujo en algunas figuras, especialmente en la parte superior de la estatua de “La Patria” que por haberse roto en el transporte de Roma a Carrara, no fue bien reparada, y el bajo relieve “La Declamación del Himno Nacional” cuyo dibujo y ejecución dejaba que desear (*Memoria del MOP presentada al Congreso Nacional*, Bs. As., abril de 1915, en: *Documentos...*; 1928: 72).

Evidentemente esta es una simplificación de lo que expresó en el laudo el Profesor Ferrari, donde se permitió opiniones más personales, principalmente en lo que se refería al poder que el artista tiene sobre la ejecución de su obra

Del minucioso examen practicado en diversas ocasiones de cada uno de los expresados asuntos (...) comparando todo con las fotografías del boceto aprobado, la autora se ajustó estrictamente a dicho boceto; puesto que, exceptuando el Cóndor colocado a los pies de la estatua La Fama, de un jinete agregado al grupo de la caballería, y de un niño en brazos de una mujer en el grupo del pueblo que asiste a la bendición de la Bandera, entre las muchas esculturas del monumento, no observé otras alteraciones o modificaciones dignas de apuntarse, es más, *se ajustó con demasiado escrúpulo al boceto, porque el artista en la ejecución de su obra no puede menos de sentir el absoluto deseo de mejorarla; por consecuencia, deberá dársele la libertad de aportar las variaciones que crea conveniente, salvo si se*

En 1887, creó una estatua de Ovidio para la ciudad de Constanza, Rumania y esta estatua se ha duplicado en 1925 para Sulmona, ciudad natal del poeta. Otra de sus obras importantes es la estatua bronce de Giuseppe Garibaldi, creada en 1892, situada en Pisa en la plaza con el mismo nombre.

desea, obtener más tarde la sanción (Laudo arbitral del escultor Ferrari, en: Documentos...; 1928: 76. Las cursivas son nuestras).

Teniendo en cuenta lo que hemos destacado en el párrafo citado, Ferrari definía claramente que cada artista debería tener la libertad de “mejorar” su obra durante la ejecución, más allá del boceto a partir del cual haya sido aprobada la firma de un contrato. Más interesante todavía es la advertencia final de que esta libertad no debe transformarse en una trampa hacia el artista, ya que luego se podría “obtener la sanción”. Más allá de estas observaciones, el resultado del laudo se aprueba por Decreto del PEN el 20 de marzo de 1914, y en virtud de su resultado se decide pagar la tercera cuota.

Una vez concluida la cuestión de la tercera cuota, comienza un largo camino hacia la siguiente. A partir del informe presentado por la DGA al MOP en 1914²¹⁶, luego de realizarse una inspección en Europa, podemos conocer parte de los avances que se habían realizado para este entonces. Inclusive, se llegan a detallar las esculturas realizadas en mármol, en yeso y las que ya fueron expedidas en los tres talleres que Lola Mora tenía en Italia²¹⁷(Pietrasanta, Carrara y Roma)²¹⁸. De este modo, se destaca que

en Carrara están terminados en mármol y listos para expedirse: tres soldados de la infantería del grupo izquierdo y delantero y la estatua de la Patria, debiendo hacer notar con respecto a esta última que la barra que aparece en la fotografía uniendo el brazo y la cabeza, constituye un sostén provisional para evitar la rotura del brazo izquierdo (*Informe de la DGA presentado al MOP*, 24 de julio de 1914, p. 5, AGN).

Respecto a todas las piezas que están indicadas como terminadas, se aclara que los retoques finales serán realizados por la escultora en el lugar de emplazamiento, ya que se contempla que pueden sufrir alguna alteración en el viaje.

²¹⁶ Ministerio de Obras Públicas (MOP): Expediente n° 9027, letra M. Iniciador: Dirección General de Arquitectura (DGA), 1914. EXTRACTO: El informe producido por el Sr. Jefe de la Oficina Técnica en Europa referente al estado de ejecución del Monumento a la Bandera. [AGN – Caja 1. Tomo II: Monumento a la Bandera Informe sobre la ejecución del monumento. Construcción de los monumentos al General Belgrano y al General Necochea].

²¹⁷ En el primer párrafo del informe fechado en Bruselas el 24 de julio de 1914, puede percibirse la insistencia con que habían sido requeridos esos informes desde la DGA en Buenos Aires: “Cumpliendo con la misión que se sirvió encargarme por carta del 19 de mayo y telegrama del 18 de junio ppdos, de informar urgentemente sobre el estado en que se encuentra el Monumento a la Bandera, a cargo de la Sra. Artista Lola Mora de Hernández, me es grato confirmar el telegrama que, desde Roma, dirigí al Sr. Director General con fecha 16 del corriente, como sigue: Escultura monumento bandera algo más de la mitad hecho” (*Informe presentado por la DGA al MOP*, 24 de julio de 1914, p. 5, AGN).

²¹⁸ Carrara y Pietrasanta significaban para esta época una especie de garantía de calidad artística, tanto por los escultores surgidos en esas ciudades, como por los materiales que se proveían en sus canteras (Gutiérrez Viñuales; 2007b).



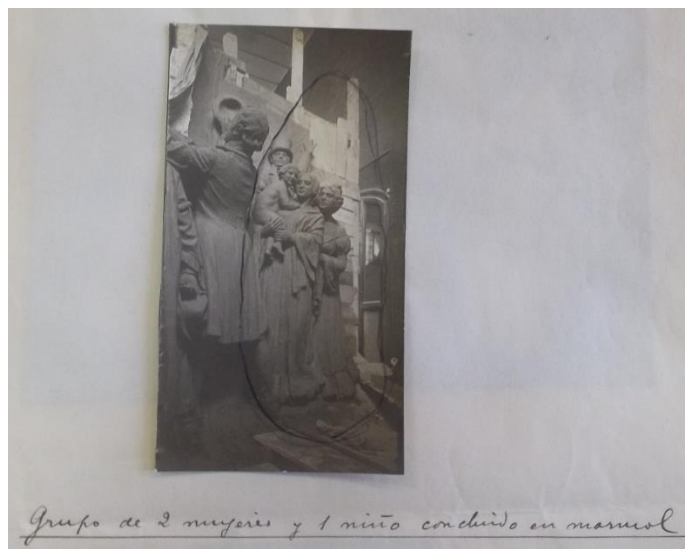
Informe de la DGA al MOP, p. 1 [AGN]



Informe de la DGA al MOP, p. 2 [AGN]



Informe de la DGA al MOP, p. 2 [AGN]



Informe de la DGA al MOP, p. 3 [AGN]



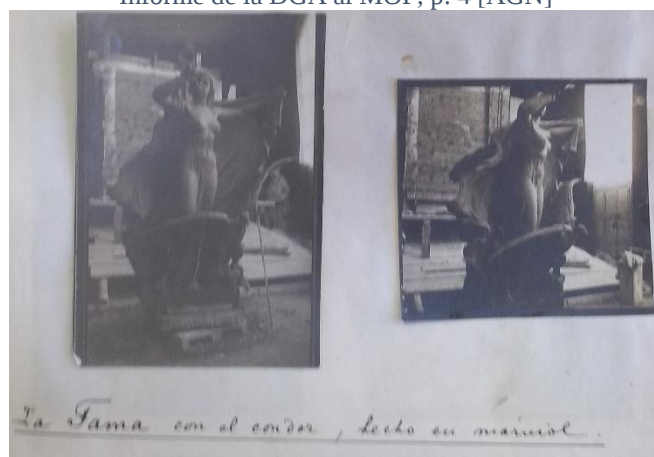
Informe de la DGA al MOP, p. 3 [AGN]



Informe de la DGA al MOP, p. 4 [AGN]



Informe de la DGA al MOP, p. 4 [AGN]



Informe de la DGA al MOP, p. 1 [AGN]

Sobre las esculturas inconclusas, “el Oficial a caballo del frente posterior detrás de Dorrego, un trompa de la artillería, un pedazo del bajo relieve de la artillería y el grupo de gauchos”, todos proyectados en Pietrasanta, se aclara que “la artista manifiesta que todo este trabajo puede estar concluido en un término de dos meses” (*Informe de la DGA presentado al MOP*, 24 de julio de 1914, p. 6, AGN).

Además, faltaban “el trompa de caballería del costado derecho y el gran cañón con el otro soldado a su pie en el costado izquierdo”, proyectados para ser ejecutados en el taller de Roma. Sobre estas piezas se aclara que para “su ejecución se encuentran ya en el taller los blocks de mármol necesarios” (*Informe de la DGA presentado al MOP*, 24 de julio de

1914, p. 6, AGN). Finalmente, para julio de 1914 ya existe un grupo de piezas que fueron expedidas desde Génova²¹⁹.

En relación a las incongruencias con el contrato firmado en 1909, lo único que se menciona son los materiales utilizados por la escultora

El contrato que se ha servido remitirme el Sr. Director menciona que la figura alegórica que corona el monumento será de mármol blanco, las demás de bronce y la parte arquitectónica de granito, mientras que todo el trabajo está ejecutado en mármol cosa que, según la Sra. de Hernández, le ha sido permitido por esa Dirección (Informe de la DGA presentado al MOP, 24 de julio de 1914, p. 7, AGN).

Se permite no opinar sobre la faz artística ya que no es “especialista en la materia” y, además, es difícil hacerse una idea del producto final “dado que los diversos componentes de la obra se hallan diseminados en sitios enteramente faltos de perspectiva”. Finalmente, se argumenta que “existe ya el informe del escultor Prof. Ettore Ferrari que se ha especializado a este respecto señalando desde un punto de vista esencialmente artístico los defectos que a su juicio deberían ser corregidos” (Informe de la DGA presentado al MOP, 24 de julio de 1914, p. 7, AGN).

con referencia a la maquette de la Patria que había sufrido un accidente, me manifestó la escultora que ha vuelto a modelarla de acuerdo a las observaciones del citado profesor (...) Por lo que concierne a la declamación del Himno Nacional, trabajo efectuado en bajo relieve y que también ha sido observado por dicho señor, creo que efectivamente adolece de ciertas deficiencias de dibujo y perspectiva, pero la artista me observó que aún debía estudiarlo y retocarlo (Informe de la DGA presentado al MOP, 24 de julio de 1914, p. 7, AGN).

Luego de este informe enviado desde Europa, en el mismo expediente del MOP (Expediente nº 9027, letra M. Iniciador: DGA, 1914) se suceden toda una serie de comunicaciones que evidencian los problemas en el traslado de las obras debido a las deudas adquiridas por la escultora en Roma²²⁰.

²¹⁹ “Por intermedio de la Agencia del Sr. Inocente Mangili en Génova se han expedido ya para esa con fecha [3 o 4] cte., el ángel que corona el monumento desplegando la bandera, la estatua ecuestre de Dorrego acompañado por la Victoria y dos de los ángulos de la base destinados a sostener los grupos esquineros” (Informe de la DGA presentado al MOP, 24 de julio de 1914, p. 6, AGN).

²²⁰ El 16 de septiembre de 1914 se envía un telegrama cifrado al Sr. Ministro en Italia y Suiza, pidiendo que se “Informe cuál sería la suma necesaria para rescatar poder de los acreedores monumento a la bandera de Lola Mora y traslación a Buenos Aire” (p.11). El 22 de septiembre responde Portela que “para pagar los acreedores y la traslación del monumento a la bandera se necesitan 287,496 liras según documentos presentados por la misma Lola Mora”. El 30 de septiembre Portela insiste que “Lola Mora suplica se le anticipen 10.000 francos para atender urgentes obligaciones en camino ejecución judicial”. Luego de estas “súplicas”, el 24 de noviembre de 1914 Portela comunica al Ministerio del Exterior que han sido expedidos

A comienzos de 1915, se informa nuevamente desde Italia los avances de la obra, enfatizando una vez más los problemas económicos que tenía que enfrentar la artista para poder costear los materiales y los obreros contratados. Por otra parte, también aparecen las recriminaciones artísticas, cada vez más enfáticas desde el laudo arbitral firmado por Ferrari. En esta oportunidad el encargado de la revisión será Schlatter, quien recalca hacia febrero de 1915 que desde su última visita en diciembre del año anterior, no ha habido avances notorios, seguramente “debido a las grandes dificultades monetarias en que dice encontrarse la artista”. En este sentido, agrega lo que sigue:

cuyos [operarios], como he podido presenciarlo, la asedian para que les abone lo que les debe (...) La artista se ve así obligada a proseguir sola o casi sola su obra, lo que en estas condiciones no puede naturalmente avanzar rápidamente, teniendo ella que perder su tiempo en los trabajos preparativos de la piedra.²²¹

En este informe también se discriminan los avances en cada uno de los talleres que Lola Mora tenía en Italia.

En Roma, donde vive la artista, es que se notaron mayores progresos en la obra. Así están concluidas las figuras siguientes: el soldado de artillería que enciende la mecha el (...) que dispara el cañón, el paisano grande, las dos medias figuras de los cañones (...) tres bajorrelieves del fondo del basamento correspondientes a las partes de artillería, caballería e Infantería (...) [En Pietrasanta] las figuras que representan al Obispo, (...) y los gauchos han sido desbastados los mármoles y se ha principiado a marcar los puntos principales de referencia para el escultor. [Respecto a estos retrasos] la artista manifiesta que teniendo dinero (...) podrá hacer la expedición de las piezas que quedaron (...) es indudable que haciéndose ayudar por más operarios podrá activar los trabajos.²²²

51 bultos con destino a Rosario y expresa que Lola Mora “solicita el anticipo de 15.000 liras para preparar última remesa”. Finalmente en un telegrama enviado desde Florencia a Buenos Aires el 9 de diciembre de 1914 en el cual, a partir de la traducción que figura en el Expediente, puede leerse que se enviarán 80 baúles con 11 piezas que serán terminadas urgentemente por la artista en diciembre (Expediente n° 9027, letra M. Iniciador: DGA, 1914, p. 11- 14. AGN).

Con la noticia de existencia de los bultos en la Aduana de Rosario, el Intendente de la ciudad designó, mediante un decreto, a la comisión que se encargaría de gestionar la entrega de los bultos, anticipando que luego se designaría una nueva comisión para la colocación e inauguración del monumento. (24 de junio de 1915, Digesto Municipal de Rosario 1914/1915/1916, p. 473. Consultado en el Centro de Información y Bibliografía sobre asuntos y Legislación Municipales).

²²¹ Expediente n° 9027, letra M. Iniciador: DGA, año 1914. AGN – Caja 1. Tomo II: Monumento a la Bandera Informe sobre la ejecución del monumento. Construcción de los monumentos al General Belgrano y al General Necochea. P. 16.

²²² Expediente n° 9027, letra M. Iniciador: DGA, año 1914. AGN – Caja 1. Tomo II: Monumento a la Bandera Informe sobre la ejecución del monumento. Construcción de los monumentos al General Belgrano y al General Necochea. P. 16.

Luego de esta descripción detallada de los avances, se ocupa de la crítica artística de lo producido por Lola Mora.

no me creo suficientemente competente para juzgarlo, además de que es sumamente difícil formarse de como armonizarían entre sí las diferentes figuras (...) de lo que he podido notar hasta ahora y a pesar del informe del Prof. Ferrari, tengo la impresión que si bien la artista hace lo posible para ejecutar bien la obra y no repara en el gasto del material empleando [bloques] de mármol enormes y valiosos, cuando hubiera podido dividir sus grupos en piezas más pequeñas y, por lo tanto menos costosas, la obra no tendrá la vida y la fuerza y las figuras carecerán de la expresión que a mi juicio requiere un monumento de esa índole. Temo, por lo tanto, que él resulte algo banal y convencional y que reflejando posiblemente el esfuerzo de nuestro arte naciente no sea todavía comparable con las obras de indiscutible valor artístico, pero no veo cómo se puede subsanar esto desde que la maquette así como los detalles correspondientes han sido aprobados.²²³

Resulta interesante que al comenzar la crítica, el firmante del informe se disculpa por su poca formación para realizarlo, para luego destacar que a pesar de los esfuerzos de ella, los resultados serán pobres y la obra no tendrá la vida necesaria para este tipo de monumentos. Por otra parte, una vez más la crítica a la calidad artística es a partir del espejo de otro arte, que no es el nuestro que aún está naciendo, un arte que sí tiene indiscutible valor. Finalmente, se muestra un fuerte rasgo de decepción al pensar que como sea, todo esto no va a poder solucionarse porque la maquette ya había sido aprobada con estos problemas.

Siguiendo la cronología de lo que aparece en los expedientes de la DGA, nos tenemos que trasladar hacia el año 1916, momento en que se registran una serie de comunicaciones cruzadas cuya tema central son las deudas adquiridas por Lola Mora y, además, el incumplimiento por parte de la artista en la finalización de las esculturas²²⁴. Evidentemente, los dos problemas se encuentran relacionados, como se había observado

²²³ Expediente n° 9027, letra M. Iniciador: DGA, año 1914. AGN – Caja 1. Tomo II: Monumento a la Bandera Informe sobre la ejecución del monumento. Construcción de los monumentos al General Belgrano y al General Necochea. PP. 16 y 17.

²²⁴ En junio y octubre de 1916 la Municipalidad de Rosario autorizó dos pagos para Lola Mora; el primero de 6.400 pesos m/n para pagar los mármoles de Carrara y el segundo de 1900 pesos m/n para “pequeños gastos”. En ambos casos, se aclaraba que el dinero debía devolverlo la escultor una vez que recibiera los pagos correspondientes del Gobierno Nacional (decretos n°89 y n°252, Digesto Municipal de Rosario, años 1914/1915/1916. Consultado en el Centro de Información y Bibliografía sobre Asuntos y Legislación Municipales). Esto muestra dos cosas, por un lado, que Lola Mora gestionó de manera directa recursos a la Municipalidad de Rosario y, por otro, que esta institución entendía que la responsabilidad del dinero le correspondía al Gobierno Nacional.

en los informes que se enviaron desde Italia durante el 1915. De todos modos, en julio de 1916 el Presidente de la Nación firma un decreto autorizando el pago de la cuarta cuota, teniendo en cuenta que la recurrente se obliga a concluir el trabajo dentro del importe estipulado y que el medio propuesto solucionará los obstáculos que se han presentado para terminar este asunto mediante la intervención del Señor Ministro Argentino.²²⁵

Sin embargo, en el mismo expediente se exhiben una serie de notas sobre las deudas que Lola Mora había adquirido con la casa expendedora de mármoles “Limiti e hijo”²²⁶ y, en consecuencia, el 18 de noviembre la DGA elabora un informe sobre la imposibilidad de pagar la cuarta cuota. Los argumentos principales tienen que ver con que no se ha podido comprobar si la artista ha seguido lo expresado por la DGA en la voz del Ing. Schlatter, ya que él se encuentra impedido de hacer la revisión correspondiente porque parte de las “esculturas y piezas han sido enviadas a Rosario”

La constatación de las piezas del monumento remitidas a Rosario que se ha tratado de hacer por medio de fotografías ha resultado inútil, pues esas piezas se encuentran embaladas en cajones de madera. (...) Lo que correspondería hacer (...) es comisionar a un empleado para que se traslade a Rosario y en unión de la escultora Lola Mora, determinar con exactitud el contenido de los cajones, con piezas para el monumento, que se encuentran en aquella ciudad y luego remitir la lista que así se obtenga al Sr. Ing. Schlatter, con la cual este podrá determinar si corresponde el pago de la 4ª cuota, e informar al Sr. Ministro Argentino en Italia, en cuyo poder obra el importe de dicha cuota para que este haga efectivo el pago.²²⁷

Por un informe del 21 noviembre firmado por el Director General de Arquitectura, León Wells, siempre de 1916, sabemos que la cuestión central que seguía impidiendo, por un

²²⁵ Decreto del Presidente de la Nación autorizando el pago de la cuarta cuota, 27 de julio de 1916. MOP, DGA: Exp. N°608, letra M, 1916. EXTRACTO. AGN – Caja 1. Tomo II: Monumento a la Bandera Informe sobre la ejecución del monumento. Construcción de los monumentos al General Belgrano y al General Necochea, p. 20.

²²⁶ El 29 de septiembre Schlatter envía una comunicación a la DGA evaluando el cumplimiento del contrato por parte de Lola Mora. Allí explica que Limiti & Hijos se han comunicado con él porque hace 16 meses que no tienen noticias de la escultora. El 5 de octubre Schlatter se dirige nuevamente al Director General de Arquitectura, León E. Wells, haciendo referencia a una nota del 18 de septiembre, y proponiendo a ésta como la continuación de aquella, dice que se adjunta un informe de Limiti & Hijos del 24 de septiembre de 1916. (MOP, DGA: Exp. N°608, letra M, 1916. AGN – Caja 1. Tomo II: Monumento a la Bandera Informe sobre la ejecución del monumento. Construcción de los monumentos al General Belgrano y al General Necochea).

²²⁷ Documento de la DGA sobre la imposibilidad de pagar la cuarta cuota. Expediente 9509/M/1916. AGN – Caja 1. Tomo II: Monumento a la Bandera Informe sobre la ejecución del monumento. Construcción de los monumentos al General Belgrano y al General Necochea. P. 21

lado, la terminación de la obra y, por otro, el pago de la cuarta cuota, era la deuda que la escultora había adquirido con “Limiti e Hijo”. En definitiva, la empresa expendedora de los mármoles no va a colaborar excepto que se le pague lo que le debe Lola Mora desde hace más de un año²²⁸. Luego de estas cuestiones alrededor del pago de los marmoleros, el 21 de diciembre de 1916, desde la DGA se formula un informe a partir del cual se decide pagar la cuarta cuota a Lola Mora²²⁹ temiendo un posible embargo que generaría la pérdida de lo producido hasta entonces. En este último y definitivo informe en relación a la cuarta cuota, se recuperan parte de los argumentos que habían sido expresados hasta entonces, y se muestra buena predisposición al pago restante, ya que todavía no se ha podido realizar la inspección a la que hiciéramos referencia.

Considerando que si bien no ha sido posible proceder a una nueva inspección de los trabajos ejecutados, existen constancias en expedientes relativos a este contrato de que parte del material ha sido ya traído a Rosario de Santa Fe y que el resto si no estuviera terminado en su totalidad, lo está ya en gran parte. (...) Que en estas condiciones, si bien quizá pudiera faltar la terminación de algún trozo de mármol, con lo que no se llenaría en forma absoluta la condición establecida en el contrato para el abono de la 4ª cuota, ello no es óbice para hacerlo como excepción, dado en primer término lo establecido en el art. 11 citado del convenio de arbitraje de que la ejecución del monumento se terminará y vigilará en el país, y después en vista de las dificultades financieras en que se encuentra la artista, que si bien no interesa directamente al Gobierno, este debe contemplarlas ya por

²²⁸ En este informe, se recupera la cronología descripta por Schlatter respecto al incumplimiento del contrato que Lola Mora había firmado Limiti e Hijo para que terminaran la obra del monumento a la bandera. Indicando que “según se desprende del informe de Septiembre 29 ppdo. del Señor Schlatter, las obras expresadas están a punto de conclusión, pero oponiéndose la Empresa aludida a dar cima sino se la se le efectúan los pagos convenidos con la escultora Lola Mora de Hernández” (Informe sobre la posibilidad del pago de la 4ª cuota. Firmado León Walls. AGN – Caja 1. Tomo II: Monumento a la Bandera Informe sobre la ejecución del monumento. Construcción de los monumentos al General Belgrano y al General Necochea. P. 22).

²²⁹ Antes de aprobarse el pago de la cuarta cuota, el 27 de noviembre se produce una nueva comunicación, esta vez por un nuevo personaje, Miguel A. Crawford, quien aparece como representante de la DGA. En esta nota se transcribe una resolución del MOP del día 21 de noviembre en la que se hace referencia a una nota que la propia Lola Mora habría escrito en la que ella manifiesta “que el Sr. Ministro Argentino en Italia, a quien por decreto del 27 de julio de 1916 se autorizó a entregar la cuarta cuota del precio estipulado, necesita saber quién debe hacer la expedición de la obra embalada o si debe entregarse al Cónsul General en Génova y considerando que no existe inconveniente en hacer esa aclaración y teniendo en cuenta que es en el puerto de Génova que ha de efectuarse el embarque”. A continuación se expresa que el “Ministro de Obras Públicas resuelve: hágase saber al Ministro de Relaciones Exteriores y Culto que el envío de los cajones que contienen el Monumento a la Bandera puede hacerse por intermedio del Cónsul en Génova, lo que sería necesario comunicar al Ministro en Italia y al referido funcionario. Firmado: Torello” (Exp. 11020/M/916. AGN – Caja 1. Tomo II: Monumento a la Bandera Informe sobre la ejecución del monumento. Construcción de los monumentos al General Belgrano y al General Necochea. P. 23).

el pago que se ha efectuado de las tres cuotas anteriores debe velar porque aquellas se salven a fin de evitar un embargo que pudiera trabarse sobre la parte del monumento existente en Italia. (...) [El MOP resuelve]: Hágase saber al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto que por las razones aducidas este Ministerio estima que corresponde autorizar telegráficamente al Señor Ministro Argentino en Italia a efectuar el abono de la cuarta cuota de que se trata, sin exigir nueva inspección técnica del material (Exp. 11972. M 1916 – Buenos Aires, diciembre 21 de 1916, en: *Documentos...*; 1928: 77-79)

Sin embargo, esta definición del pago de la cuarta cuota no agotó los inconvenientes. Luego de haberse efectuado el adelanto de la cuarta cuota a Lola Mora en enero de 1917, resurge el conflicto porque aún no habían sido enviadas las estatuas restantes que se sumarían a las que habían llegado entre 1915 y 1916. Los problemas principales se centraban en quién debía pagarle a los acreedores de la escultora, ella misma o el Gobierno Nacional. Recién en un informe de septiembre de 1919 la DGA recupera una serie de documentos elaborados desde 1915²³⁰ que le permiten formular una propuesta cuya intención principal era solucionar “este enojoso asunto” de forma “definitiva y satisfactoria” (*informe de la DGA*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1919, en: *Documentos...*; 1928: 85). De acuerdo a la propuesta de la DGA, si bien los argumentos permitirían pedir que se rescinda el contrato con la escultora tucumana²³¹, el informe propone una serie de medidas para que finalmente el monumento se concrete. De acuerdo a la DGA, la cuestión se tornaba aún más difícil de resolver porque desde 1916 no existían muestras del avance de la obra

²³⁰ Se elabora un informe en base a diferentes expedientes acumulados desde 1916, “a efecto de producir la información que establece en su dictamen el Sr. Procurador del Tesoro” (p. 79). Específicamente, se menciona el Expediente 7779-M-919, en el que el Ministerio de Relaciones Exteriores solicita los informes necesarios para poder resolver respecto al pago de un saldo de la cuarta cuota; el Expediente 6941.L.1919, por el que la Liga Patriótica Argentina filial de Rosario solicita la entrega de los cincuenta cajones depositados en la Aduana de la ciudad; Carta de los Señores Limiti e Hijo y el Expediente 8181.M.1919, “en el que la Señora Lola Mora de Hernández, manifiesta que está conforme con que se proceda al embarque de las piezas del Monumento a la Bandera que están en Europa, aprovechando el viaje del crucero Pueyrredón” (*Informe de la DGA*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1919, en: *Documentos...*; 1928: 79). Retoma además un informe de agosto de 1917, en el que se trata el incumplimiento del contrato por parte de Lola Mora.

²³¹ “La incidencia producida con motivo del pago de la cuarta cuota por intermedio de la Legación Argentina en Roma solo modifica parcialmente esta situación, pues si bien no fue entregada la suma íntegramente, el Señor Hernández ha recibido próximamente dos tercios del total. Considerando el caso del punto de vista legal, correspondería pues, proceder de acuerdo con lo dictaminado por el Sr. Procurador del Tesoro, esto es, formular el cargo correspondiente a la contratista y pasar los antecedentes al procurador fiscal para que inicie las acciones del caso, sin perjuicio de declarar rescindido el contrato por falta de cumplimiento” (*Informe de la DGA*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1919, en: *Documentos...*; 1928: 80).

mientras la Señora de Hernández declara en nota dirigida a V.E en 14 de diciembre de 1916, que el *Monumento está pasado en mármol la mitad de las piezas que lo constituyen, más o menos, está en el Rosario; las piezas restantes se encuentran en Italia, entre Pietrasanta y Génova, encajonadas y listas para ser embarcadas*, el último informe del Ingeniero Schlatter, fecha 15 de abril de 1917 (...) establece que eso no es exacto (...) y con posteridad esta Dirección General no ha tenido nuevas informaciones respecto al trabajo ejecutado en Italia por cuenta de la Sra. de Hernández pues con motivo de haber regresado al país la comisión técnica que presidía ese Ingeniero, no se ha hecho inspección alguna de ese u otros trabajos análogos en Europa (*Informe de la DGA*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1919, en: *Documentos...*; 1928: 80).

Más allá de este argumento, la conclusión es que la rescisión del contrato sería la peor solución posible, ya que se perdería todo aquello que se ha producido hasta el momento. En este sentido, luego de analizar los expedientes del año 1919, se puede inferir que la decisión del Gobierno Nacional fue hacerse cargo de la deuda adquirida por la artista en Roma y de esta manera lograr una resolución definitiva del conflicto²³². A pesar de insistir en que la intención de la DGA es solucionar este “enojoso asunto” de forma “definitiva y satisfactoria”, se aclara reiteradamente en que las faltas fueron cometidas por Lola Mora y no por el Gobierno Nacional²³³.

²³² A continuación, y a partir de un análisis del Exp. 7779-M-1919, surge la propuesta de la DGA para solucionar la cuestión: “[1º. Que la Legación Argentina en Roma] proceda al recibo bajo inventario de todas las piezas de escultura y de la parte arquitectónica del Monumento a la Bandera, ejecutadas en Italia por contratistas particulares y por cuenta de la Sra. Lola Mora de Hernández, abonando inmediatamente en ese acto a dichos contratistas el ochenta por ciento de las sumas que por sus respectivos contratos les corresponda, estableciendo al mismo tiempo que el Gobierno Argentino garante el pago del veinte por ciento restante una vez comprobado, a su arribo al país, que todas esas han sido ejecutadas de conformidad con las condiciones estipuladas en los respectivos contratos (...) [2º Que la misma Legación Argentina en Roma, por medio del Consulado en Génova proceda al embarque de todas esas piezas] abonando los gastos de embalaje, fletes, seguro, etc. consignándolas a la orden del Ministerio de Obras Públicas (...) [4º. Que si fuera necesario realizar un examen, la Legación Argentina pida a los contratistas designen quien ha de representarlos en Buenos Aires. 5º. Que la DGA proceda a inventariar y examinar todo el material depositado en Rosario. 6º. Que la DGA proceda al mismo procedimiento con las obras que arriben desde Europa] “debiendo invitar a la Señora Lola Mora de Hernández para que por sí mismo o por intermedio de representante debidamente autorizado concurra al acto a fin de dejar constancia del número y estado de las piezas recibidas y examinadas (...) 9º. Que se intime a la Señora Lola Mora de Hernández para que directamente o por intermedio de su representante en Italia, reintegre a la Legación Argentina en Roma, la suma de 44.587.50 liras que recibiera en 25 de enero de 1917, a cuenta de la cuarta cuota contractual, a fin de que dicha legación la invierta en el pago de las deudas contraídas por la contratista con motivo de trabajos ejecutados para el Monumento a la Bandera” (*Informe de la DGA*, 2 de septiembre de 1919, *Documentos...*; 1928: 82-84).

²³³ El Gobierno Argentino ha cumplido ampliamente sus compromisos, abonando las cuotas contractuales a la contratista, los acreedores de ésta reclaman el pago de 150.000 liras que ella les adeuda y declaran que no entregarán parte alguna de su trabajo si no es previamente satisfecho. Deben sufragarse además los gastos de embalaje, flete, seguros y erección del Monumento, por cuenta de aquella, y para todo ello de

Luego de este extenso informe de la DGA en el año 1919, se acuerda pagar la quinta cuota a mediados del año siguiente²³⁴, monto que le permitiría a Lola Mora cubrir las deudas adquiridas en Europa para la construcción del monumento²³⁵. Sin embargo, si bien esto se aprueba en 1920, para agosto de 1922 todavía no se había concretado este pago. En un nuevo expediente de la DGA sobre este asunto, se puede leer que se insiste en que lo importante es el traslado de todo lo producido en Italia a suelo nacional “a fin de poder de una vez por todas hacer el control de la parte ejecutada y poder así resolver (...) este enojoso asunto”²³⁶. Los entredichos se extienden hasta 1923, sin que todavía se hubiera producido el traslado de las obras restantes a la ciudad por negarse la propia Lola Mora a la entrega de “tres fragmentos de monumento a la bandera”²³⁷.

En el mismo año se conforma una nueva Comisión Popular Pro-Monumento a la Bandera que, a excepción de la presidencia honoraria a cargo de Macelo Torcuato de Alvear, estuvo conformada por rosarinos que comenzaron a manejar el asunto desde la ciudad y cuya cara visible fue la del Ingeniero Ramón Araya. La formación de esta comisión es la primera muestra concreta de la preocupación de los rosarinos por concluir el monumento a la bandera. Si bien hubo algunas intervenciones desde el gobierno municipal en 1916 – autorizando la erogación de una suma de dinero para que Lola Mora pudiera comenzar los trabajos de instalación de las obras que habían arribado a la ciudad el año anterior y enviando el Honorable Concejo Deliberante una nota a la DGA para que se le permita acceder a las obras que estaban en la Aduana – y en 1919 – cuando la filial Rosario de la Liga Patriótica Argentina insiste en la apertura de los cajones abandonados desde 1915-

acuerdo con el contrato, el Gobierno sólo estaría obligado a entregar la última cuota de 30.400 m/n y 23.500 liras que se adeudan en Europa por la contratista y lo que importan los demás gastos necesarios hasta la terminación definitiva del Monumento (Informe de la DGA, 2 de septiembre de 1919, *Documentos...*, 1928: 85).

²³⁴ Desde la DGA se transmite en junio de 1920 a la Dirección General de Contaduría para que extienda el pago de la quinta cuota al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto para que luego llegue a las manos de la escultora. Esta decisión es refrendada por un decreto del Poder Ejecutivo Nacional con fecha 2 de octubre del mismo 1920 (Expediente 3555.M.1917 DGA, en: *Documentos...*; 1928: 85-86).

²³⁵ La quinta cuota, de acuerdo al contrato firmado en 1909, sumaba \$29.660 moneda nacional, lo que le permitía a la artista cubrir la deuda adquirida de 224.321.24 liras. Como se puede ver en las insistentes notas y telegramas que envían desde Italia a la DGA, el acreedor más importante era la Casa Limiti, a la que se le debía por mármoles 98.196 liras y por gastos de embalaje y transporte 74.667.10, pero además se les debía a la Casa Palombi e Ippoliti, a la Casa Nicoli y a la Casa G. Berring Nicoli.

²³⁶ En el mismo documento se expresa que la “solución propuesta concuerda con la que estableció [la DGA] en su informe de 2 de septiembre de 1919 y que ella resulta de la circunstancia que entonces hacía notar de que si bien la única deudora real, y la responsable directa ante esos acreedores es la Señora de Hernández, hay una promesa oficial de la garantía del Gobierno Argentino, hecha por disposición del Ministerio de Relaciones Exteriores, a los acreedores de dicha Señora” (*Expediente 15.965 DGA*, en: *Documentos...*; 1928: 87).

²³⁷ Telegrama de la Legación Argentina en Roma al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Roma 12 de julio de 1923, en: *Documentos...*; 1928: 87.

la cuestión del monumento estuvo casi circunscripta al accionar de la Comisión del Centenario primero y a la DGA/MOP después.

De acuerdo a lo que plantea el propio Araya en la compilación de documentos vinculados con la historia del monumento entre 1872 y 1928, la comisión se forma siguiendo lo requerido por el decreto del Honorable Concejo Deliberante de Rosario de junio de 1915 cuando se estaba tratando de acceder a las esculturas que Lola Mora había enviado y estaban depositadas en la Aduana de Rosario. En el segundo artículo de este decreto se establecía que “oportunamente la Intendencia designará una comisión de vecinos para que corra con los trabajos de colocación e inauguración del monumento en el sitio histórico en que se halla la piedra fundamental del mismo”²³⁸ Siguiendo la cronología propuesta por el propio Araya, una vez disuelta Comisión del Centenario, se formó en la ciudad una nueva comisión popular presidida por coronel José J. Puig, presidente de la Liga Patriótica de la sección Rosario, que hizo llegar un petitorio al Presidente Yrigoyen para que se cumpla con la ley que establecía la construcción del monumento. En el mismo período, “una delegación del Concejo Deliberante de la ciudad de Rosario, presidida por su Presidente el Dr. Fermín Lejarza visitó también con el mismo objeto a dicho presidente en ocasión de una visita que aquel hiciera a Rosario”²³⁹ (*Documentos...*; 1928: 64).

Estas versiones sobre la necesidad de concretar una comisión de vecinos locales aparecen en la primera acta del día 14 de septiembre de 1923, donde también puede leerse un indicio de la inactividad por parte de los gobiernos rosarinos de acelerar la cuestión del monumento a la bandera. En este sentido, de acuerdo a lo que argumenta el Coronel Puig cuando propone la formación de la comisión

la inestabilidad de los Intendentes Rosarinos y la rotación de los concejales era una causal de discontinuidad de los esfuerzos prolongados y concurrentes que requiere la terminación del Monumento a la Bandera (Acta N°1, en: *Documentos...*; 1928: 93)²⁴⁰.

²³⁸ Decreto del Ho. C. Deliberante, 24 de junio de 1915. *Documentos...*; 1928: 64.

²³⁹ Sobre la relevancia de Ramón Araya y Fermín Lejarza en la historia del monumento a la bandera, nos ocuparemos en los capítulos que siguen.

²⁴⁰ Durante toda la década del '10 y la siguiente la ciudad se verá condicionada por la inestabilidad política y la falta de acuerdos entre los concejales y los intendentes. Juan Álvarez propone como hipótesis que esta situación fue producto del sufragio libre, lo cual generó mayor inestabilidad en el gobierno municipal. Para ilustrar esta situación, Juan Álvarez destaca que entre junio de 1912 y abril de 1913 tuvo la ciudad tres intendentes, “nombrados cual de costumbre desde Santa Fe”, y desde esa fecha hasta 1921 iba a tener otros nueve (Álvarez, 1998: 466). Si nos enfocamos en el período que va de 1915, año en que llega parte del monumento a la bandera a la Aduana de Rosario, hasta 1925, año en el que se rescinde el contrato con Lola Mora, se sucedieron diecinueve mandatos de Intendentes en la ciudad. De acuerdo al análisis de Diego Roldán, esta inestabilidad en el gobierno de la ciudad, principalmente desde la década de 1920, se debía a

En la reunión siguiente, siguiendo las palabras del Presidente designado, Ing. Ramón Araya, la Comisión se presenta como una oportunidad de terminar con lo discontinuo y desarticulado del accionar por parte de los organismos nacionales y municipales. Un año más tarde de la primera reunión de la Comisión, se produce la oficialización desde el MOP.²⁴¹

Desde su formación, esta Comisión se preocupó por reanudar el diálogo con Lola Mora y gestionar recursos y redes para concretar el monumento que desde hacía veinticinco años se estaba esperando en la Plaza Belgrano²⁴². En la segunda reunión de la comisión el día 05 de octubre de 1923 se consigue la presencia de Lola Mora²⁴³, quien expresa las condiciones que necesitaría para cumplimentar la obra en progreso.

la tensa relación que existía entre los intendentes y el Concejo Deliberante, específicamente a la capacidad de presión del segundo sobre los primeros. “En la segunda década del siglo XX, las relaciones de los intendentes con el CD se tensaron. Los concejales liguistas y luego los demoprogresistas disputaron con los intendentes radicales. Éstos eran nombrados por el gobernador de la provincia con acuerdo de la legislatura. Los intendentes aparecían como elementos extraños al poder municipal. Las facultades del DE para promulgar, observar o vetar las ordenanzas del CD fueron uno de los primeros puntos de choque. El segundo fue la capacidad del CD para promover investigaciones sobre irregularidades del DE y, en caso de corroborarlas, solicitar al PEP su destitución. (...) Ante conflictos irreductibles, los intendentes y el concejo estaban instruidos para anularse mutuamente. Usualmente, el intendente dejaba su cargo antes de que prosperaran las investigaciones. (...) La nómina de intendentes es un indicio de la alta velocidad de circulación que comportaba el cargo. Entre 1885 y 1909 fueron elegidos y nombrados trece intendentes; mientras que entre 1909 y 1930 el PEP designó treinta y cinco. Si bien no todos los mandatos culminaron por sospechas, la mayoría fue sometida a la inquisición del CD” (Roldán, 2010: 147-148).

²⁴¹ Resolución del MOP oficializando a la Comisión Popular, 9 de Septiembre de 1924, en: *Documentos...*; 1928: 65. Luego de registrar esta resolución, Araya anota como reflexión que luego de oficializada la comisión “y presidida espiritualmente por la más alta autoridad de la Nación, la comisión descontó su éxito”. Sin embargo, concluye diciendo que “los sucesos quisieron otra cosa de tan nobles esperanzas” (*Documentos...*; 1928: 64). Al leer esto retrospectivamente no sabríamos precisar si la decepción de Araya se refiere a no poder concretar el monumento comenzado por Lola Mora o al fracaso del concurso de los años 1927/1928.

²⁴² De acuerdo al recorrido por las diferentes actas de reuniones entre 1923 y 1925, y al resumen de lo hecho que presenta el propio Araya, entre las acciones realizadas por la comisión se destaca que el 5 de octubre de 1923 se reunieron con Lola, quien manifestó que con 20 mil pesos nacionales daría término a la obra. Se acuerda en esa reunión que la Comisión no intervenga en los conflictos que ella tenga con el Gobierno Nacional. además, se realizan los siguientes avances para la concreción de la obra del monumento: se introducen 20 mil ladrillos, diez metros de arena, dos toneladas de cal, una tonelada de portland; se coloca el primer escalón de granito y se paga por ello; se solicita la cooperación de la Empresa Constructora del Puerto Rosario y del Jefe de la Comisión Paraná Inferior, con las grúas, vigas y cables de que disponen; se realiza el transporte de cincuenta y un cajones de piezas desde el local del Puerto, hasta el local del Monumento, gratuitamente realizado para la Nación. Además, se gestionan fondos, se obtiene la liberación de los derechos de Aduana de los cincuenta y un cajones transportados, se publica el laudo arbitral de 1915 sobre las condiciones artísticas de la obra. Para comienzos de 1925, se comisiona al escultor Luis Fontana para que investigue en Italia el estado y número de las piezas del Monumento construidas en Italia y a construir. El 16 de abril de 1925 Fontana informa que el esposo de la Sra. Lola Mora solicita una ampliación de 300.000 pesos en el presupuesto para entregar las piezas que retiene, construir las que faltan y terminar el monumento.

²⁴³ De acuerdo a lo que expresa Araya al comienzo de la reunión, él mismo se había reunido con Lola Mora, donde la había encontrado “dispuesta a continuar los trabajos de erección del monumento, protestando por el giro que quería dar al asunto el señor Intendente Municipal de Rosario Don Alfredo J. Rouillón conocida por la nota de 27 de septiembre de 1923 dirigida al señor Ministro de Obras Públicas de la Nación, Dr. Eufracio Loza, en la cual pasa por sobre sus derechos artísticos y contractuales” (Acta N° 2, 05 de octubre

...dicha señora puntualiza los recursos que le son indispensables (...) pasajes para Rosario, una pensión modesta próxima al local de las obras, un techo de chapa de zinc de 8 por 4m² cerrado por el costado Sur, un cerco para el recinto de las obras, 15 o 20.000 ladrillos colorados de primera clase, 10m³ de arena, 2 tn, cal, portland, 2 oficiales albañiles, 4 peones, dos marmoleros que ella traerá de Buenos Aires. Necesita además que se le entregue todos sus enceres y diversos artículos que dejó al cuidado de la Municipalidad cuando se abandonaron los trabajos y pide que la contabilidad y pago de los obreros y transportes necesarios se haga directamente por la Comisión (Acta N° 2, 05 de octubre de 1923. *Documentos...*; 1928: 94).

En la misma reunión se establece además el tipo de relación que tendrá la comisión con la escultora y los gobiernos nacionales y provinciales, dejando en claro que las dificultades entre Lola Mora y los representantes nacionales ocurridas en el pasado, no serán responsabilidad de la comisión. En todo momento, tanto Araya, como el Ingeniero Laporte que pide la palabra durante la reunión, insisten en que la actividad prioritaria de la comisión debe ser colaborar con la artista para levantar el monumento. A partir de esta acta, además, podemos leer por primera vez la versión de Lola Mora de los hechos sucedidos desde 1915. Al ser requerida su opinión por parte de uno de los miembros de la comisión, la artista expresa que

en 1915, notando el silencio del Gobierno, dispuso venirse con sus propios medios trayendo casi la mitad del Monumento (...) y que al llegar tramitó la cuota que estaba en retardo, pasando en seguida al principio de 1916 a Rosario donde descargó los bultos y ella se puso mano a la obra, aunque sin recursos, contando con el patriotismo del pueblo de Rosario solamente, así fue que pasada la contienda política, volvió a Buenos Aires y fue informada en el Ministerio que la cuarta cuota por error fue enviada a la Legación en Roma. Telegrafando a su esposo para que lo averiguase allí, se comprobó que el Encargado de Negocios, o sea el Ministro Interino desfalcó la suma; por lo cual antes de ser exonerado, dejó la Legación y vino a Buenos Aires; pero hasta hoy nada se ha conseguido, dado que el Presidente Sr. Yrigoyen se interesó por el que era hijo de un íntimo amigo

de 1923. *Documentos...*; 1928: 94). Roullión fue Intendente de Rosario entre octubre de 1922 y el mismo mes del año siguiente. A partir de lo que se infiere de la lectura de documentos, Araya comenta a Lola Mora el inminente cambio en la Intendencia, lo que impulsaría a Lola Mora a reanudar el diálogo con los rosarinos.

prometiendo que el Gobierno Nacional, como era de su deber, reembolsaría; a su vez, la Contaduría tramitaba el reembolso por parte del autor del desfaldo, pero hasta hoy nada consiguió. La 5ª cuota tampoco le ha sido entregada, advirtiéndole que le es muy difícil saber nada, porque todo dato se le niega. Manifiesta que se compromete solemnemente a continuar los trabajos sin interrupción alguna, siempre que se le ayude con los elementos que se han enumerado; que no pretende emolumento alguno para ella, porque ella está pagada cuando cobre las cuotas que el Gobierno Nacional le adeuda; que si tuviera elementos, hace mucho hubiera dado término a la obra; porque siente como cualquier argentino su deber patriótico (Acta N° 2, 05 de octubre de 1923. *Documentos...*; 1928: 96)

Como se puede observar fácilmente, hay un desacuerdo entre lo que se puede leer en los expedientes de la DGA y lo que expresa Lola Mora. Según lo que habíamos registrado, el pago de la cuarta cuota se había concretado en 1916, quedando sólo pendiente el pago de la última. Además, aquí Lola Mora aprovecha para resaltar su patriotismo y sus buenas intenciones para la concreción de la obra, destacando también que el gobierno había actuado arteramente en su contra.

La comisión se vuelve a reunir recién en septiembre de 1924, ocupándose en primer término el presidente de enumerar los avances que se habían conseguido desde el último encuentro²⁴⁴. Respecto al traslado de las piezas a la Plaza Belgrano se destaca que

fue hecho con toda suerte y sin la más mínima rotura. Se encontró rota de tiempo atrás, entre las piezas transportadas, la extremidad de una ala, y entre las 18 piezas que habían sido transportadas anteriormente al pie del Monumento durante la Intendencia del Señor Alfredo Rouillón se encontraba partido un cuadro de alto relieve y dos frisos de coronas (Acta N°3, 24 de septiembre de 1924, *Documentos...*; 1928: 98).

²⁴⁴ Parte de estas gestiones han sido consignadas en la nota al pie N° 210 (acceso de las herramientas de Lola Mora, sus baúles y la maquette del monumento que estaban; el intendente Caradarelli habilitó un galpón para que se instale el obrador; se iniciaron las obras de adaptación de los jardines de la Plaza Belgrano; se recibieron donaciones de ladrillos, portland, cal, vigas y grúas y se ha colocado el primer escalón de granito). También en esta reunión, el Ingeniero Araya, se comienzan a gestionar la recuperación de fondos recaudados por comisiones anteriores. Se informa además que se consiguieron \$10.000 aprobados por la Legislatura Provincial en el presupuesto del año 1923 y depositados en el Banco Nación en agosto de 1924. Lo novedoso de lo que relata Araya intervención de la DGA para conseguir el acceso a las piezas depositadas en el puerto. El 15 de mayo, el Sr Ing. Isetta, enviado por el Director General de Arquitectura de la Nación, provee de la mano de obra para la carga y descarga de las 51 piezas que existían en el puerto de Rosario y la Comisión Interviene, suministrando el transporte gratuito hasta el local de las obras, el que es realizado por el Señor Matías del Toro con sus elementos. Se consigue igualmente la trasladación de 6 pesadas piezas que estaban en el Puerto de Buenos Aires” (Acta N°3, 24 de septiembre de 1924, *Documentos...*; 1928: 98).

Además, el presidente aclara que se suspenderá el pago de la pieza para Lola Mora, ya que ella no la utiliza, aclarando que se le pagará un hotel cuando venga a la ciudad. Este dato aparentemente menor es una primera demostración del alejamiento de la artista y la comisión, el cual se volverá irreversible al año siguiente.

A continuación se destaca que en una reunión con el presidente Alvear el día 1º de abril fue aprobado un programa de actividades conjuntas entre el gobierno nacional, provincial y municipal, consideradas prioritarias para la erección del monumento. En primer lugar, se estableció que sería la DGA la encargada de reunir las obras al pie del monumento en la Plaza General Belgrano (tanto los 51 cajones del Puerto de Rosario, los 6 del de Buenos Aires y las que todavía se encontraban en Italia). En este sentido, se estipula que el Ministerio de Hacienda exonere los derechos Aduana a los que estén en el país y que, consecuentemente, de curso al trámite de la exoneración de los derechos portuarios. También se establece que el Ministerio de Relaciones Exteriores autorice a legación en Roma para enviar todo el material que queda en Italia. Una vez garantizado el acceso a las piezas, se estipula realizar un inventario de estado y número de ellas a medida que lleguen al pie del monumento a cargo de la DGA. En relación a los fondos con los que debería contar la comisión, se garantiza la devolución de recaudaciones realizadas por comisiones anteriores (68.500), existentes en la Contaduría General de la Nación, además que acordar la entrega de 10.000 pesos m/n en concepto de ayuda por parte del MOP (Acta N°3, 24 de septiembre de 1924, *Documentos...*; 1928: 99).

El último tema a tratar son las deudas contraídas por Lola Mora en Italia, las mismas que se venían discutiendo desde 1916. En relación a la ya conocida Casa “Limiti e Hijo” se aclara que “como no se le pagase absolutamente nada la casa dejó de ejecutar las dos quintas partes del trabajo” y se agrega que “ha hecho entrega de toda la parte de ello inconcluso que tenía en su poder confiada en que el Gobierno Argentino se haría cargo de la deuda”. La Casa “Palombi e Ippoliti” tampoco recibió “suma alguna de la escultura”, estando también dispuesta a entregar el trabajo realizado (cuatro piezas) previo pago de lo adeudado. La Casa “Nicoli” de Carrara, ha ejecutado parte del trabajo que le ha sido encomendado, y también se compromete con la entrega de lo restante si se salda la deuda. La Casa “Giorgio-Berring-Nicoli” ha proveído de mármoles, ejecutado esculturas y almacenado modelos y “como no se le pagase alguna, ha entablado reclamación judicial contra la escultura”. La suma de la deuda, de acuerdo a la estimación realizada por la DGA en diciembre de 1921, ascendía a 141.550.70 liras, entregándose a la escultora 112.258.18m/n, “sin que ella haya pagado cantidad alguna” (Acta N°3, 24 de septiembre

de 1924, *Documentos...*; 1928: 100). Luego de dejar en claro los números negativos del monumento encargado a Lola Mora, se concluye que para continuar con la obra, no sólo será necesario pagar lo que se adeuda, sino también que será necesario “hacer proseguir la obra no ejecutada y financiarla de una manera que de seguridades a las casas constructoras de que se verán satisfechas en sus justos derechos”. Finalmente, se aclara que si Lola Mora no tiene los recursos para cubrir las deudas que ha adquirido, “es necesario que la Comisión encuentre esos recursos” (Acta N°3, 24 de septiembre de 1924, *Documentos...*; 1928: 101). Finalmente, para darle a todo este asunto del incumplimiento de las obligaciones contraídas por Lola Mora en Italia un cierre más formal se decide que sería conveniente que el mismo Araya se dirija a esas casas

pidiéndoles un memorial en el que se hiciera constar: 1° contrato celebrado con la escultora; 2° Obras ejecutadas; 3° importe de las mismas y si han sido abonadas y remitidas; 4° Obras aún por ejecutar conforme a contrato; 5° Importe de éstas obras. (...) El Señor Santiago Pinasco y el Señor Escultor Don Luis Fontana, irían a Europa próximamente y tal vez ellos puedan prestar sus servicios al respecto (Acta N°3, 24 de septiembre de 1924, *Documentos...*; 1928: 102).

De este modo, si bien desde el comienzo la comisión se había preocupado por acercarse a la escultora tucumana, en esta reunión el clima es diferente al de aquella en que estuvo presente Lola Mora y se le permitió transmitir su versión de los acontecido entre 1909 y 1924. En este caso, se deja bien en claro que el incumplimiento en los pagos fue responsabilidad de la artista, a quien se le habían asignado los fondos para saldar sus deudas y ella no lo habría hecho. Enfatizando esta distancia que comienza a hacerse evidente entre la comisión y Lola Mora, hacia el final de la reunión toma la palabra el Presbítero Genón para informar la publicación de juicios desfavorables sobre el valor artístico de la obra²⁴⁵. En este caso, como habíamos observado en las diferentes evaluaciones llevadas a cabo por la DGA, se termina aludiendo al laudo arbitral firmado por Ferrari en 1915, quedando como la palabra autorizada frente a las críticas que seguía generando el monumento eternamente inconcluso.

²⁴⁵ “[Genón] manifiesta que han llegado hasta él, datos de juicios poco favorables respecto a la figura del cura Navarro depositada en las obras, que no es rigurosamente la que corresponde; que quizás, dice, fuera oportuno que la Comisión se preocupara previamente de esto y dejara dilucidado en forma amplia este punto. Hablan a este respecto, los Señores Presidente; Coronel Puig; Zabalúa; Dr. Aliau; Ing. Cardarelli, aludiendo al fallo arbitral dictado por el profesor Ettore Ferrari, nombrado de acuerdo por el Gobierno Argentino y la escultora, que el Señor Grenón no conocía, declarándose satisfecho (Acta N°3, 24 de septiembre de 1924, *Documentos...*; 1928: 102).

Una vez que la Comisión Popular consiguió rescatar los cajones con la obra de Lola Mora, “los desembaló totalmente sometiéndolos al juicio público, rompiendo el misterio del embalaje” (*Documentos...*; 1928: 104). A partir de esta exposición de las obras en la Plaza Belgrano, se produce la intervención de la Comisión Municipal de Bellas Artes, quienes se arrogaban la función de asesorar al gobierno local en los casos de adquisición de artefactos artísticos y decoración de espacios públicos. Luego de tratar el tema en sus propias reuniones, esta comisión emite una comunicación firmada por su presidente Juan Bautista Castagnino al intendente manifestando que el resultado no se correspondía con una obra de arte, sino que parecía una realización de “ineptos oficiales marmoleros”.

La comisión municipal de Bellas Artes, que presido, tiene, entre otras facultades (...) la de “asesorar a la municipalidad en los casos de adquisición de obras de arte, la aceptación de los gastos y donaciones de obras de arte y decoración y de ornato de obras públicas”. (...) Apreciando debidamente los grandes merecimientos de los iniciadores del monumento a la bandera, y de su muy noble aspiración de dotar al Rosario de un monumento de tal índole, destinado a perpetuar uno de los actos más memorables de nuestra patria; sin hacer de lado los empeñosos trabajos llevados a efecto por comisiones diversas, así públicas como particulares; y 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. (Carta del Presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes, Juan B. Castagnino, al entonces intendente de la ciudad de Rosario y miembro de la comisión pro

monumento a la bandera, Emilio Cardarelli, fechada el 27 de enero de 1925. En: *Documentos...*; 1928: 104-105)²⁴⁶.

Si bien la CMBBAA, comienza a partir de una ordenanza municipal, Castagnino considera necesario explicitar que entre sus facultades se encuentran las de asesorar a la Municipalidad sobre la adquisición y emplazamiento de obras de arte público. Esta aclaración de Castagnino es llamativa ya que demuestra que a pesar que la CMBBAA se había formado en 1917²⁴⁷, en 1924 todavía resultaba necesario aclarar al intendente las funciones que a ellas correspondían. Más allá de la brutalidad con que expresan su opinión desfavorable hacia la obra de Lola Mora, la nota está plagada de buenos modales y amistosas palabras hacia la Comisión encabezada por Araya, simpatía que parece desaparecer luego de la emisión del juicio por la parte de la CMBBAA. Esta situación de tensión resulta sorprendente teniendo en cuenta que dos de sus miembros pertenecían a ambas comisiones: Nicolás Amuchástegui y Ortíz Grognet.

El tema del monumento a la bandera había sido tratado previamente a la nota enviada por Castagnino en la reunión del 17 de diciembre de 1924²⁴⁸, en la cual se decidió enviar una comunicación a la Municipalidad.

...haciendo saber que esta Comisión ha visto la maquette y parte de los elementos componentes del Monumento a la Bandera, obra de la escultora Lola Mora, que (actualmente) está en vías de erigirse en la Plaza Belgrano. La Comisión considera que la realización de dicha obra no interpreta debidamente la noble idea y propósito que guió a sus iniciadores y la juzga antiestética y de un nivel inferior a nuestra actual cultura artística; en consecuencia pide se suspenda la ejecución del monumento referido (CMBBAA, reunión del día 17 de diciembre de 1924, Acta N°80, ff. 169-170)²⁴⁹.

²⁴⁶ Esta nota es también remitida al MOP. Carlos Páez de la Torre y Celia Terán sostienen que al haber expuesto las piezas sueltas no favorecían la apreciación del monumento (1997: 187 y ss).

²⁴⁷ La primera reunión fue el 17 de julio de 1917. Su principal objetivo era tener un espacio propio para crear el Museo Municipal de Bellas Artes. En esa reunión inaugural estuvieron presentes Fermín Lejarza, Nicolás Amuchástegui, Antonio Cafferata, Juan B. Castagnino, J. R. Rodríguez, y Emilio Ortíz Grognet. (CMBBAA, reunión del 17/07/1917, Acta N°1). Más allá de este funcionamiento de hecho desde 1917, para 1920 consideran necesario revisar sus funciones y establecer un reglamento, en el que se establece que la CMBBAA tendrá entre sus objetivos “asesorar a la Municipalidad en los casos de adquisiciones de obras de arte, de aceptación de legados y donaciones de obras de arte y de decoración y ornato de obras públicas” (CMBBAA, reunión del 28/04/1920, Acta N°27, f. 58).

²⁴⁸ En esta reunión estuvieron presentes: Sr. Juan B. Castagnino (pte.), Dr. Nicolás Amuchástegui, Sr. Emilio Ortíz Grognet, Crescencio de la Rúa y Mario Goyenechea.

²⁴⁹ Agradecemos a Valeria Príncipe por compartir con nosotros las actas de la Comisión Municipal de Bellas Artes.

Luego de haber enviado la citada carta, la CMBBAA vuelve a tratar el tema del monumento en sus reuniones del 22 y 26 de mayo del mismo 1925²⁵⁰. En la primera, el disparador fue una nota de Ramón Araya aparecida en el diario *La Capital*, de acuerdo a la lectura que se realiza en esa reunión, queda registrado que

...el presidente de la Comisión Pro-monumento a la bandera se permite apreciaciones molestas para la Comisión Municipal de Bellas Artes con motivo del juicio adverso que emitiera sobre el monumento en cuestión. Se resuelve contestar a esa publicación encomendándose a la presidencia un proyecto de nota que tratará la comisión el día 26 de mayo (CMBBAA, reunión del 22/05/1925, Acta N°83, f. 182).

Efectivamente, en la reunión del día 26, se lee la contestación propuesta y todos están de acuerdo. Dando comienzo de este modo a los encontronazos y enfrentamientos que seguirán inclusive durante algunos años más, hasta que fracase el concurso propuesto por Araya en 1928 (CMBBA, reunión del 26/05/1925, Acta N° 84, f. 183)²⁵¹.

El argumento de la comisión presidida por Araya en contra de la evaluación de la CMBBAA se centraba en el laudo arbitral firmado por Ettore Ferrari, quien justificaba los arrebatos de libertad de la artista. De acuerdo a lo que se puede leer en el Acta de la reunión de la comisión pro-monumento a la bandera del día 03 de agosto de 1925, este mismo argumento había sido esbozado por la DGA.

[dice Araya] puntualizando además que la cuestión de capacidad artística que se plantea en la nota de la susodicha Comisión, ha sido resuelta judicialmente con el laudo arbitral que suscribiera el eminente profesor señor Ettore Ferrari, árbitro nombrado por el PEN y la escultora (...) Refiere [Araya] que la Nota de la CMBBAA siguió en las oficinas de la DGA del MOP (...) con tres informes en contra, completamente concordantes, con el criterio sostenido por esta Comisión Pro-Monumento” (Acta N° 4, 03 de agosto de 1925, *Documentos...*; 1928: 108).

Sin embargo, en esa misma reunión, luego de que se argumentara en contra de un reclamo de 300.000 pesos m/n que el Sr. Hernández había solicitado a Fontana cuando éste fue

²⁵⁰ En estas reuniones estuvieron presentes los miembros de la comisión pro monumento a la bandera, Amuchástegui y Ortíz Grognet, además de Castagnino, Mario Goyenechea, Juvenal Machado Doucel y Alfredo Guido, hermano del autor definitivo del monumento a la bandera (CMBBA, 22 y 26/05/1925, Acta N° 83 y 84).

²⁵¹ En la reunión del 01 de junio, además, los miembros de la CMBBAA se volvieron a expresar contra el monumento, esta vez por una suma de dinero asignada por la Cámara de Diputados de la Nación a la conclusión de la obra. Para los miembros de la CMBBAA, esa suma “podría llevar como fin la erección de otra obra de condiciones artísticas positivas”(Acta N° 85, 01/06/1925, f. 185).

comisionado a Roma, se decide la rescisión del contrato con Lola Mora, pedido que es acatado por el Poder Ejecutivo Nacional.

...el esposo de la escultora pide \$300.000 m/n por la entrega de las piezas que retiene, por factura de la que faltan, por terminación del monumento, y por daños y perjuicios; también resulta que no hay planos para la obra. Esto no fue lo convenido por la escultora, según se desprende de las actas de sus palabras y de su compromiso. Se entra a tratar la orden del día circulada (...) 1°. Retirar su ayuda a la escultora doña Dolores Mora de Hernández; 2°. Pedir al Poder Ejecutivo Nacional decrete la rescisión del contrato; 3°. Promover la erección de un nuevo Monumento, a cuyo efecto pedirá proyectos a los escultores eminentes del país y del extranjero que quieran participar de él (Reunión del día 03 de agosto de 1925, Acta n°4, *Documentos...*; 1928: 108).

En última instancia, tal como se puede interpretar a partir del análisis de los diferentes argumentos, los motivos para rescindir el contrato se basan en un desacuerdo contractual teniendo en cuenta los reclamos de dinero del esposo de la escultora. En la nota que le envían al MOP, los argumentos respecto a la rescisión se transforman casi en una traición a la confianza que la comisión había depositado en la escultora, quien habría incurrido en una falta de carácter moral al no cumplir con lo prometido. En este punto, los miembros de la comisión se sienten en iguales condiciones que los demás funcionarios que desde 1909 habían trabajado para la culminación de la obra.

[La comisión] ha resuelto dar por terminada su gestión de ayuda a la escultora doña Dolores Mora de Hernández, con quien estaba contratada esa obra y se ha propuesto levantar un nuevo y distinto Monumento al mismo objeto. (...) antes de la oficialización esta Comisión buscó a dicha escultora, la escuchó (...) le ofreció y dio cuanto ella requirió para terminar la obra, que dijo que no seguía por no tener elementos y solicitándosele solamente un compromiso moral se le puso a su disposición (...) esta comisión recibió de la escultora los mismos o parecidos procedimientos, tachados de incorrectos por los diplomáticos argentinos e ingenieros del gobierno durante la ejecución de la obra (...) cortó con nosotros toda comunicación; no contestó nuestro requerimiento, e hizo omisión de nuestras gestiones. (...) Como el valor contratado del Monumento es de pesos 152.000 moneda nacional, resultaría que la exigencia que consta en el acta citada de pesos 20.000 moneda nacional para concluir el monumento, es elevada a quince veces de la primitiva pretensión (...) [Toda esta situación demuestra la] insinceridad de la

escultora. (...) Creemos en sus condiciones artísticas, pero faltan las condiciones contractuales y administrativas, diciendo así que la contratista, después de recibir fuerte parte del valor de las obras, no pagó a sus subcontratistas, ni obreros, teniendo a su haber embargos judiciales. La Comisión Popular se propone que el nuevo proyecto reúna si es posible mayores valores artísticos que los contenidos en el proyecto de la señora de Hernández y especialmente se propone realizar un contrato a plazo fijo que asegure la erección dentro de diez y ocho o veinticuatro meses.²⁵²

Finalmente, el 29 de septiembre de 1925 se firma el decreto de rescisión del contrato con la Sra. Lola Mora, mencionando entre los considerandos el incumplimiento de los plazos, la ayuda “pecuniaria extra-contractual que se le han brindado a la escultora por la actual Comisión Popular”, la imposibilidad de concretar el monumento porque muchas “figuras ornamentales se hallan en Italia, en poder de los subcontratistas que (...) se niegan a su entrega mientras no se les abone el importe de sus trabajos” y que el PEN ha cumplido con sus obligaciones de pago “salvo la demora que la duda sobre el mérito artístico de algunas figuras del Monumento, impuso en la entrega de la tercera cuota”.²⁵³



Boceto de Lola Mora publicado en la revista *Atlántida*, tomo II, Imprenta Coni Hermanos, Buenos Aires, 1911.

²⁵² Nota al Ministro de Obras Públicas, doctor Roberto N. Ortiz pidiendo la rescisión del contrato con la Sra. Lola Mora de Hernández, firmado: ARAYA Y CARDARELLI, Rosario, agosto de 1925. En: *Documentos...*; 1928: 109-111.

²⁵³ Decreto de rescisión del contrato de construcción que existía con la Sra. Lola Mora de Hernández. Exp. 3555 M 1917-14. 792 M 1925. Buenos Aires, 29 de septiembre de 1925, en: *Documentos...*; 1928: 112-113. Diferentes autores han reflexionado sobre las causas que terminan con el monumento a la bandera de Lola Mora. Mirado retrospectivamente, parece evidente que la rescisión haya sido el último de una serie de desencuentros entre la esfera de la toma de decisiones y el arte. Para Páez de la Torre y Terán el accionar de la CMBBAA “atizó el fuego” que determinó el final del monumento (Páez de la Torre & Terán, 1997: 216).

Si miramos estos 15 años de recorrido del monumento de Lola Mora, podemos remarcar algunos aspectos en relación al abandono de la obra. En primer lugar, teniendo en cuenta lo que desarrollamos en los capítulos anteriores, observamos que el impulso desde Rosario hacia la conmemoración de la creación de la bandera fue siempre oscilante y, particularmente para este caso, la dilación de la obra parece haberle jugado en contra a la escultura tucumana. En este sentido, el traslado de la iniciativa de la ciudad a la nación también parece ser un factor que distanció a los rosarinos del anhelo del monumento a la bandera. Con el paso del monumento a la Comisión Nacional del Centenario, la población de Rosario pierde el vínculo que podría haber generado la pompa de la colocación de la piedra fundamental del monumento a la bandera en 1898. Luego, con la formación de la nueva Comisión rosarina en 1923 se intenta recomponer el vínculo e involucrar nuevamente a los vecinos en la definición del monumento que debía recordar la gesta de Belgrano en Rosario.

Si retomamos algo de lo que veníamos planteando respecto a lo que sucedía en Rosario en su relación con la creación de la bandera, observamos que si bien hacia 1898, con la colocación de la piedra fundamental del monumento a la bandera en el sitio histórico de la batería *Libertad*, se puede notar cierta euforia respecto a la futura obra que se mantiene y refuerza con la visita de Lola Mora a la ciudad entre 1902 y 1903, esta sensación parece apagada cuando nos vamos acercando al momento del Centenario. En el año 1909, cuando se promulga la ley que oficializa los festejos para el Centenario y, en consecuencia, se firma el contrato con Lola Mora, de acuerdo a las notas aparecidas en el diario *La Capital*, en la ciudad de Rosario los preparativos de la conmemoración patria se vivían con cierta apatía y desgano²⁵⁴. Al año siguiente, el tono seguía siendo el mismo. Cuando faltaban dos meses para los tan ansiados festejos, en una nota titulada elocuentemente “El aniversario nacional en el Rosario. Hay que sacudir el marasmo”, se formulaba la siguiente pregunta: “¿Será Rosario la única ciudad de la nación que permanezca poco menos que extraña a este movimiento general, concretándose a ser espectadora del júbilo patriótico de sus hermanas y a dejar pasar los días de la semana de Mayo, como los ordinarios del resto del año?” (*La Capital*, 24/03/1910). A partir de estas quejas que el diario parece transmitir como un eco de la opinión pública, se forma una Comisión que propondrá un programa de festejos que tendrá el apoyo del Concejo

²⁵⁴ Tempranamente, el 22 de abril de 1909 aparecía una nota en la que se resaltaba que “sólo Santa Fe se ha mantenido quieta y en silencio, sin que los poderes públicos se hayan preocupado en lo más mínimo de tomar parte en un acontecimiento tan significativo y glorioso” (*La Capital*, 22/04/1909).

Deliberante. Finalmente, en los días posteriores a los festejos, se nota un conformismo respecto a los resultados y el tono se torna hasta triunfalista: “Con el éxito esperado, se efectuaron anteayer en esta ciudad las fiestas del Centenario. (...) el pueblo del Rosario sabe demostrar que alienta convicciones arraigadas de patriotismo (*La Capital*, 27/05/1910, citado en Man, 2010: 97)²⁵⁵.

De todos modos, aunque sea para criticar a la Comisión Nacional o evidenciar la falta de iniciativa del gobierno de la ciudad y la provincia, el tema de los festejos del Centenario fue recurrente durante 1909 y 1910. Sin embargo, lo que prácticamente no se menciona es el monumento a la bandera. Si bien se comunica que Lola Mora será la encargada de ejecutar el monumento destinado a Rosario (*La Capital*, 19/03/1909), cuando se realiza una mención a la escultora en la sección “Día Social” anunciando su mudanza a Roma “a fin de preparar las muchas obras que en nuestro país tiene contratadas” (*La Capital*, 18/09/1909), no se menciona como una de ellas al monumento a la bandera. Por otra parte, para tener un parámetro sobre la relevancia que se le otorgaba a estas cuestiones, cabe destacar que en el mismo diario se publican notas sobre el monumento a San Martín en Francia y San Lorenzo y, sin ir más lejos, durante 1909 se hizo mención más de diez veces al monumento a Sarmiento que se estaba proyectando para la misma ciudad.

Retomando lo que planteamos sobre las condiciones en que se abandona el monumento de Lola Mora, debemos considerar que, teniendo en cuenta lo que mencionamos en apartados anteriores, en la propia trayectoria artística de la escultora se percibe un declive a partir, inclusive, de algunos años anteriores a la firma del contrato con la Comisión del Centenario. Llegando en 1918 a trasladar del Paseo Colón al Balneario Sur a la gran obra de la artista, *Las Nereidas*, a un lugar de menor trascendencia y ocultándola de los ojos de los ciudadanos de Buenos Aires (Páez de la Torre y Terán, 1997: 219).

Como mencionamos, en varias oportunidades se puso en duda la calidad artística de la obra. En este sentido, si bien el monumento aparece como un diseño clásico y acorde al momento en que se propone, el proyecto no fue criticado solo por la CMBBAA y los representantes de la DGA, sino también por David Peña desde las páginas de la revista

²⁵⁵ El programa de festejos incluía iluminar los edificios y los espacios públicos más notables (el Palacio Municipal, la Iglesia Matriz, el Departamento de Policía, la Asistencia Pública, el Palacio de Justicia, el Banco Municipal, el Monumento a la Libertad, la plaza San Martín, Santa Rosa y General López), acuñar cincuenta mil medallas de cobre con el escudo Nacional y el Municipal y con la inscripción Primer Centenario de la Revolución de Mayo – 25 de mayo 1810-1910 y, finalmente, medallas y álbumes fueron repartidos entre los alumnos de las escuelas de Rosario. Además, se preveía que los niños formaran batallones escolares. Para esta festividad, las autoridades reforzaron excepcionalmente las partidas para el reparto de pan, carne y yerba entre los pobres. Estas medidas fueron especificadas por una comisión ad hoc, nombrada por el Concejo Deliberante que organizó los festejos (Roldán, 2010).

Atlántida en las que escribió que “el monumento, como concepción, es irresistible a la crítica. Y mucho más lo será cuando se lo compare con las eximias obras de arte escultórico que la concurrencia extranjera nos ha proporcionado (La dirección; 1911: 249)²⁵⁶.

Finalmente, quisiéramos retomar dos cuestiones respecto al abandono de esta obra, una relacionada con el accionar de la CMBA y otra – que hemos omitido hasta el momento – que se desprende de la condición femenina de la artista. Respecto al primer punto, sólo mencionaremos aquí, siguiendo una hipótesis de Valeria Príncipe, quien estudió en detalle el accionar de la CMBA desde su formación hasta su institucionalización en la década de 1920, que el juicio negativo de sus miembros hacia el monumento de Lola Mora puede corresponderse con una intención de la Comisión de instalarse en la ciudad como una organización “de competencia *exclusiva* en este tema como en cualquier otra decisión de tema artístico en la ciudad, tal como le había sido otorgado en su decreto de creación” (Príncipe, 2012: 46)²⁵⁷. En este sentido, la propia aclaración en la nota que le remiten a Cardarelli citando la ordenanza en la que se describen sus atribuciones, demuestra que quizás el propio Intendente desconoce o no tiene clara las funciones de la Comisión Municipal de Bellas Artes.

El condicionamiento que implicaba que una mujer se dedique a la escultura a comienzos del siglo XX ha sido puesto en valor por los biógrafos y estudiosos de la obra de Lola Mora. Para nuestro caso, notamos que de todos los artistas contratados para los festejos del Centenario, Lola Mora fue la única mujer. Si bien este factor no parece haber tenido relevancia al momento de evaluar su obra, como tampoco pareció determinante en las instancias finales, cuando se rescinde el contrato, no podemos ser ingenuos ante el hecho de su excepcionalidad para la época. Por otra parte, si tenemos en cuenta que para el imaginario social imperante en estos años, la creación artística era una cualidad exclusiva de los hombres (Corsani, 2009), sería irresponsable de nuestra parte no poner cuanto menos en duda que el hecho de que se tratase de una mujer no tuvo alguna influencia en

²⁵⁶ De todos modos, de acuerdo a Patricia Corsani, David Peña tenía otros objetivos más allá de los estéticos al propiciar esta crítica a la obra de la escultura tucumana. De acuerdo a lo que plantea esta autora, Peña había decidido publicar esas imágenes como una estrategia para “hacer reaccionar a la Comisión que estaba trabada en sus decisiones y así agilizar una determinación final respecto a los bocetos” (Corsani, 2008: 69-70). Por otra parte, existía un sentido común respecto a la mejor calidad artística de los extranjeros por sobre los locales (Corsani, 2009).

²⁵⁷ Al exponerse las obras inconclusas en la Plaza Belgrano en 1925, la Comisión Popular Pro-monumento a la bandera también pide opiniones al respecto a la Junta de Historia y Numismática Americana, la Comisión Nacional de Bellas Artes y el rectorado de la Universidad del Litoral (Príncipe, 2012).

la valoración de las obras de Lola Mora, aunque no podamos leerlo directamente en los documentos, tanto oficiales como en la prensa escrita.

3. Representaciones del pasado: el relato de la creación de la bandera en el monumento de Lola Mora y el Pasaje Juramento como síntesis

El marco en el que Lola Mora intentó construir el monumento a la bandera es de profunda reflexión por el pasado. Probablemente no tanto en cuanto al contenido que debía tener ese pasado, sino más bien a la utilidad que podía dársele en el presente. En este sentido, como observamos en la introducción y al comienzo del capítulo, las obras de arte público venían a cubrir un doble propósito: poner a punto a las ciudades (especialmente las capitales) y, además, brindar un relato del pasado nacional con el que poder generar sentimientos patrióticos.

Entre los intelectuales del centenario, Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas fueron los que más preocupación mostraron en relación a los monumentos que debían construirse. Ambos tuvieron la oportunidad de dar sus opiniones públicamente, el primero respecto al monumento a la Revolución que no llegó a construirse y el segundo mediante “la pedagogía de las estatuas” expresada en *La restauración nacionalista* en 1909. De hecho, como mencionábamos al comienzo del capítulo, los monumentos, que finalmente se estaban construyendo, eran una oportunidad de intervenir públicamente en relación a los hechos, personajes y motivos que merecían ese honor.

Pensando en la obra de Lola Mora, los primeros encargos con contenidos históricos que había realizado fueron aquellos relieves pensados en el marco de la remodelación de la Casa Histórica de Tucumán. Cuando el sitio histórico de la declaración de la independencia en 1816 estaba prácticamente en ruinas, se encararon una serie de obras que pretendieron, por un lado, preservar el salón en que se había reunido el congreso y, por otro, incorporar dos relieves históricos. Siguiendo una tradición histórica prácticamente consolidada para estos años, que propone que durante el 25 de mayo comienza el estallido revolucionario que se consolida el 9 de julio, estos fueron los motivos elegidos por Lola Mora (Ternavasio, 2016). Por otra parte, las inauguraciones de las obras en la Casa Histórica y la estatua de Alberdi enfatizaban un ciclo conmemorativo propio de la provincia de Tucumán y de San Miguel en particular, culminando el 24 de septiembre de 1904 (Wilde, 2011).

Los relieves de la Casa Histórica, los cuales de acuerdo a Páez de la Torre y Terán tienen “dimensiones inusitadas”²⁵⁸, comenzaron a elaborarse hacia el 1900 y fueron inaugurados cuatro años más tarde. Tanto el 9 de julio como el 25 de mayo están narrados de forma impetuosa, incorporando al “pueblo” en diferentes estereotipos: mujeres, niños, campesinos..., motivos que reaparecerán en el fallido monumento a la bandera. En este sentido, Carlos Páez de la Torre y Celia Terán sostienen que el que se ambienta en el Cabildo de Buenos Aires “muestra un verdadero estudio de tipos porteños”: pobladores de abolengo y gente del pueblo, representada por hombres, mujeres y niños que forman “agitados grupos”, en los que pueden distinguirse fisonomías y atuendos característicos. La aparición de estos grupos del pueblo, rompen “con el acartonamiento del relato histórico convencional” (Páez de la Torre y Terán; 1997: 126). Este ímpetu no se repite en el relieve destinado a narrar el 9 de julio, donde el tono se vuelve “solemne” (Páez de la Torre y Terán, 1997: 127), allí no se quiere narrar un levantamiento popular, una revolución, sino un acto civil ocurrido en el salón de una casa particular: la firma del acta de la independencia argentina en la propiedad de los Laguna Bazán.

Más allá de las precisiones que venimos mencionando, lo más sobresaliente de los relieves de Tucumán es la presencia de Julio Argentino Roca en el dedicado al 9 de julio. No se trata de un simple anacronismo, sino de un homenaje a su “mecenas”²⁵⁹ por su generosidad. Con este gesto, la escultora pone a la historia, al relato del pasado en un segundo plano frente al arte. En este sentido, la artista entiende mejor que nadie la cualidad de eterno presente que tienen este tipo de obras.

En relación al relato del primer izamiento de la bandera que se pretende para los monumentos de Lola Mora, existen diferentes ejes que se podrían tener en cuenta. En primer lugar, cabe aclarar que hablamos de monumentos (en plural) porque tomamos en

²⁵⁸ “En ambas piezas el trabajo escultórico se resuelve en diferentes planos que permiten representar el espacio y ampliar el campo visual donde se desarrollan los episodios. Siguiendo una suerte de perspectiva volumétrica, los primeros planos se enfatizan, y con su volumen alcanzan el carácter de “alto relieve”. Los planos siguientes se van atemperando en su masa hasta perderse totalmente en el fondo, mediante el uso de una línea incisa, que dibuja el contorno de los perfiles más alejados. Tanto por las dimensiones, como por la calidad de su ejecución, estas piezas de bronce constituyen ejemplos casi únicos en su género en nuestro país” (Páez de la Torre y Terán, 1997: 127). A partir del análisis que de ellos realiza Rodrigo Gutiérrez Viñuales, sabemos que estos relieves fueron fundidos en la Casa Nelli de Roma.

²⁵⁹ “Ella se tomó la libertad de dotar, a uno de los congresales, de la figura de su protector y mecenas, el general Julio Argentino Roca, al que retrata en emocionado gesto. El anacronismo (que fue duramente criticado y animó numerosos comentarios) encaja perfectamente en la tradición artística occidental: es sabido que se utilizó con frecuencia este artilugio a fin de honrar a las personas que, de alguna manera, encomendaban o auspiciaban una obra” (Páez de la Torre y Terán, 1997: 127). De acuerdo a Gutiérrez Viñuales, en el relieve dedicado al 25 de mayo está presente, también a modo de homenaje, Nicolás Avellaneda, cuya casa natal está a unas pocas cuadras de la plaza principal de San Miguel de Tucumán, donde está ubicada la casa de los Laguna Bazán (Gutiérrez Viñuales, 2011).

cuenta aquellos primeros bocetos que la artista elaboró entre 1902 y 1903. En segundo lugar, se pueden analizar tanto la función del pedestal “parlante” en cada caso, las alegorías utilizadas, los protagonistas (gauchos, soldados, “el pueblo”) y el lugar otorgado a Belgrano. En relación al prócer, merece la pena destacar que pasa de tener un lugar central, casi en la cima del pedestal, a ir descendiendo al nivel de los otros protagonistas “terrenales”²⁶⁰.

Ahora bien, como acabamos de relatar, el cuestionamiento a la calidad artística de la obra y a las diferencias respecto al modelo presentado y la ejecución están presentes casi desde la firma del contrato. En este sentido, la intervención de la CMBBAA se transforma en una nueva oportunidad para volver a poner en duda la capacidad de Lola Mora, esta vez en un momento en que su carrera estaba en declive. Visto a la distancia, y a partir del estudio de su obra por historiadores del arte y especialistas, el estilo que se muestra en el monumento aparece acorde al arte de su época²⁶¹. El monumento, clásico en su diseño, contaba tanto con alegorías (la Libertad y la Victoria) como con figuras históricas (Belgrano y Dorrego). En líneas generales, tanto los bocetos de 1902, como el proyecto de 1909, mostraban un monumento que se ubicaba alrededor de un gran pedestal que sostenía la figura principal con la bandera nacional. Esta función atribuida al pedestal, que servía para relatar el acontecimiento que se estaba conmemorando, corresponde a un segundo momento en el diseño de los monumentos clásicos, en que pedestal y esculturas se fusionan²⁶².

²⁶⁰ Belgrano desaparece del lugar que había ocupado en los bocetos publicados en 1903, esto podría ser porque se intenta transmitir un mensaje más universal, y el prócer, ya reconocido como uno de los padres de la Patria, ya está instalado en el imaginario colectivo (Corsani, 2009).

²⁶¹ Las esculturas de Lola Mora se adecuaron al lenguaje decimonónico en boga y siguieron las normas del decoro y moral propias de la época, sin embargo, ante la mirada de ciertos círculos, se tornaban escandalosas. Así como en la *Fuente de las Nereidas* hizo uso de una temática mitológica, también el repertorio simbólico que utilizó en sus monumentos conmemorativos fue el adecuado, ya que, con un lenguaje académico, presentó alegorías que contribuyeron a fijar los símbolos de una nueva nación (Corsani, 2009: 140-141).

²⁶² El tema del pedestal puede ser tratado a partir de la separación de la estatua que sucede en el XIX, cumpliendo la función del altar que sostiene al héroe y en el que se colocan los textos alusivos, los relieves historiados y las alegorías que complementan e ilustran la figura central. En el caso del monumento proyectado por Grondona para Rosario lo que encontramos es un pedestal sirve para colocar el relato de aquello que se quiere conmemorar. Como decíamos recién, en un segundo momento pedestal y estatua comienzan a fusionarse, a comunicarse. En un tercer momento se produce “huída del pedestal” como la llamaría Reyero (2003), primero de forma tenue, con el avance de un pie del representado fuera del pedestal, y más tarde directamente con el descenso de la figura desde las alturas, colocándose más cerca del espectador. El último momento sería “pérdida del pedestal”, “donde ya la supervivencia del mismo se hace innecesaria tanto por voluntad del escultor de acercar su obra al espectador como por hacerse prescindible en cuanto a significación simbólica, poniéndose fin a la existencia del “zócalo parlante” con sus relieves e inscripciones alusivos. Y mucho después el monumento, ya librado de sus ataduras, “raptaría el espacio” incorporándolo como parte misma de la obra” (Gutiérrez Viñuales, 2011: 29).

La observación del monumento de 1909, mostraba una gradería en diversos niveles, mientras que en la zona inferior del basamento la temática era histórica, en la intermedia era monumental y alegórica, la superior, también alegórica, remataba el conjunto (Páez de la Torre y Terán, 1997). En la parte inferior, el frente mostraba a Belgrano presentando la bandera a Gorriti, quien la bendice. A este acto asiste un grupo de granaderos y unas matronas con sus niños y de fondo, como un dato calificado como “curioso” por Páez de la Torre y Terán (1997: 188), se observaba el frontis de la casa histórica de Tucumán. Sin embargo, si tenemos en cuenta las “libertades” que la artista se había tomado en los relieves, el dato no es tan curioso. Lola Mora se identificaba como tucumana y respetaba el lugar que el 9 de julio y su provincia habían tenido en la historia nacional. Como el homenaje hacia Roca, en este caso el homenaje es para Tucumán y la declaración de la independencia.



Escena de la bendición, detalle del monumento a la bandera. Revista *Atlántida*, op. cit.

A la izquierda de la escena de la bendición, se desarrollaba uno de los combates presentes en el monumento, a cuyos guerreros guiaba una figura femenina. En la parte trasera del sector inferior, se ubicaba la otra escena de combates, y concluyendo el recorrido, hacia la derecha, se encontraba la “Aclamación de la bandera por el pueblo”. La continuidad entre las escenas se logra mediante los “personajes-bisagra” (Los gauchos y La madre y el Niño), que dan “una cierta continuidad al recorrido visual del monumento” (Giménez, Navarro y Van Deurs, 2015: 136).



Primera y segunda escena de combates. Detalle del monumento a la bandera, revista "Atlántida", 1911.



Aclamación de la bandera por el pueblo. Detalle del monumento a la bandera, revista "Atlántida", 1911. El tema central de la parte inferior del centro era una figura femenina en actitud exultante, como arengando, saliendo de una suerte de templete clásico. La mujer está rompiendo cadenas mostrando pasión y emoción. De acuerdo a Páez de la Torre y Celia Terán “la contorsión del rostro, emitiendo un grito, acompaña esta actitud libertaria de la mujer” (1997: 188). Esta figura es una de las que se conserva actualmente en el Pasaje Juramento del Monumento Histórico Nacional a la Bandera.



Detalle del proyecto de monumento a la bandera. Revista "Atlántida", 1911. Esta alegoría, “la libertad”, se asemejaba bastante a las imágenes de la Marianne francesa, respondiendo a la tendencia que Maurice Agulhon denomina “estatuomanía” cuando analiza el siglo XIX en Francia, destacando que “las calles se llenaron de hermosas, *esculturales* (nunca mejor dicho) e inexpresivas mujeres, envueltas en túnicas clásicas, o desnudas, o a medio cubrir, cuyo aire, alternativa (o simultáneamente) seductor o

abstracto, contrasta con el realismo moderno y expresivo de los próceres, casi siempre hombres” (Agulhon, 1994: 99)²⁶³.

Finalmente, en la cúspide, lo más importante del monumento, se ubicaba el “espíritu de la patria”, una imagen cercana a la victoria alada o victoria de samotracia, diseño clásico en la monumentalidad del siglo XIX como en las primeras décadas del siglo XX²⁶⁴. Motivo que habíamos visto mucho más moderado en el monumento que Nicolás Grondona había proyectado para Rosario en 1872. Comparada con la figura del tercio del medio, este remate parece frío y solemne, rasgos que se podrían deber a su futuro pase al mármol (Páez de la Torre y Terán, 1997: 189).



El espíritu de la patria. Detalle del monumento a la bandera, revista "Atlántida", 1911.

Como hemos podido observar, este monumento no tenía ninguna inscripción, ya que el contrato firmado en 1909 estipulaba que “las leyendas que indique la Comisión serán grabadas en este monumento”. Teniendo en cuenta los vaivenes que se fueron sucediendo, es lógico que el tema de las leyendas no haya sido resuelto.

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 mayo²⁶⁵. Al mismo tiempo, se producían

²⁶³ Sobre la presencia de modelos franceses en el Río de La Plata ver: Burucúa y otros, 1990.

²⁶⁴ De acuerdo al tratado de Iconología de Cesare Ripa del siglo XVII, era común que los antiguos representaran la Victoria al modo de un ángel, un ser con alas (Rip, 1987).

²⁶⁵ Esta intención no surgió en este momento, sino que había sido planteada desde la gestión del intendente Lamas a fines del siglo XIX en el marco de la inauguración de la Plaza Belgrano. Según la ordenanza del día 18 de febrero de 1899 se solicitaría a la Legislatura de la Provincia la sanción de una ley para la expropiación “de la fracción de terreno que linda por el Este con la calle 1° de mayo y esta por medio, con la plaza General Belgrano; por el Norte con la calle Santa Fe; por el Oeste con la sucesión de Don Julián Bustinza, y por el Sud con la calle Córdoba; y de otra fracción de trece metros de ancho, más o menos, que, arrancando de la calle Buenos Aires, adyacente al Sud del Palacio Municipal, una la plaza de Mayo con la anteriormente descrita” y en el artículo 2° se especificaba que “a primera fracción, deslindada, se destinará

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 fallecimiento²⁶⁶.

En las Bases del concurso para la concreción del Pasaje Juramento que se publican en 1995, se puede leer que las intenciones de las reformas pretendían combinar dimensiones turísticas/recreativas con otras más pedagógicas y patrióticas:

la Municipalidad de la Ciudad de Rosario ha dispuesto el Concurso Público del Proyecto Urbano-Arquitectónico cuya realización vincule día a día a los Rosarinos tanto con la propia historia de la ciudad y de sus hechos, como con la dimensión solidaria y ciudadana de las nuevas expresiones y prácticas sociales mayoritarias (recreativas, artísticas, políticas, etc.)²⁶⁷

A medida que se avanza en la lectura, el rol turístico que debe adquirir el Parque a la bandera es puesto en primer plano, llegando a especificar la necesaria relación que debe existir con la costa, la cual es dividida en tres sectores, de los cuales el más atractivo parece ser el del centro:

Siendo necesario en función de lo enunciado establecer una nueva relación entre Puerto, Parque y Área Central de la ciudad a través de instrumentos proyectuales y de gestión que generen un despliegue urbanístico singular, único modo de afrontar el desafío urbanístico que significa reconstruir el frente de la ciudad al río, recuperar un espacio representativo de carácter esencial, configurar un nuevo modelo de centro vinculado a la costa, reutilizar un valioso patrimonio edilicio, recomponer el

al ensanche de la plaza General Belgrano y la segunda a una calle de comunicación entre las dos plazas, que se denominará Avenida Juramento” (*Documentos...*; 1928: 58-59). La ley provincial se sancionó en septiembre de 1899 y reproduce las mismas palabras que la citada ordenanza (*Documentos...*; 1928: 59-60). Por otra parte, en las Bases del Concurso Internacional que se llamó en 1927 y del que nos ocuparemos en el capítulo que sigue, también se incorpora que se debe tener en cuenta el “perfil de la Avenida Juramento” (*Documentos...*; 1928: 144).

²⁶⁶ 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. Inclusive, la presencia tan visible de Lola Mora opacó a otras mujeres artistas del mismo período, generando un mito alrededor de su figura que la calificaba como “artista mártir” o como la “ahijada de la patria”. (Gluzman, 2014).

²⁶⁷ De acuerdo a lo que se aclara en el mismo documento, los encargados de redactar las Bases fueron los asesores del Concurso, los arquitectos Juan Andrés Villalba y José Luis Ruani. Este documento no tiene las páginas numeradas y tampoco aclara el año de publicación, aunque en la primera página se consigna que la apertura del Concurso es el 1° de abril y el cierre el 1° de junio de 1995, por lo que suponemos que las Bases fueron redactadas durante ese mismo año, o en los últimos meses del anterior.

sistema vial de la ribera central y fundamentalmente replantear el rol recreativo y turístico del área y la ciudad” (el destacado es del original)²⁶⁸.

Otro rasgo que queda evidente en las Bases del Concurso es la necesidad de subsanar el descuido a que habían sido expuestas las esculturas inconclusas de Lola Mora, mostrando cierta reivindicación de la escultora y de la calidad artística de sus obras:

Es este también el momento de otorgarle protección al Conjunto Escultórico de Lola Mora incorporándolo definitivamente en la composición de un sitio de alta significación histórica y urbana. No se trata solamente de darle un espacio determinado y permanente a dichas piezas escultóricas que desde su arribo a la ciudad de Rosario y en particular desde que se rescinde el Contrato con la artista tucumana en el año 1925, comienzan una larga peregrinación por distintos lugares de la ciudad, tampoco se quiere repetir la experiencia de ubicarlas en un lugar de manera casual.

El Concurso tuvo carácter nacional y contó entre sus jurados a los Arquitectos Miguel Petrelli, Carlos Malamud, Ademar Cerfoglio y Daniel Vidal, al Ing. Carlos Mastrogioiuseppe y a la Prof. Arminda Ulloa. 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”²⁶⁹. Por otra parte, el Pasaje Juramento se proponía tener un protagonismo “mesurado” en relación al resto del monumento²⁷⁰. Esta característica será valorada por los Jurados del Concurso

²⁶⁸ Esta tendencia a reactivar los paseos en la costa del Río Paraná será una constante en los gobiernos socialistas. En 2003 comenzó a ejecutarse el “Programa para el desarrollo de la costa”, a partir del cual se dividió los márgenes del río en tres sectores en los que se llevan a cabo diferentes proyectos de mejoras en sentido productivo, pero fundamentalmente decorativo y artístico: Ribera Norte, Ribera Central y Ribera Sur. Dentro de ese programa se proyectó y concretó el monumento a los “Héroes caídos en Malvinas” en el Parque a la bandera (Couselo; 2011b). Actualmente se está ejecutando la “Transformación de la costa” a partir de una misma sectorización (norte, central y sur) con la intención de lograr un paseo homogéneo. La propuesta completa se puede consultar en la página web de la Municipalidad de Rosario: http://www.rosario.gov.ar/sitio/arquitectura/urbanismo/plan_costa.jsp

²⁶⁹ En 2012, cuando comenzamos a ahondar las circunstancias en que fue proyectado el Pasaje Juramento, la Memoria descriptiva del proyecto ganador estaba publicada en la página web del Monumento Histórico Nacional a la Bandera: http://www.monumentoalabandera.gov.ar/pasaje_juramento.html Con los cambios de autoridades en la institución, la página rescindió su dominio y actualmente este documento puede ser consultado en el ADFMHNB.

²⁷⁰ Esta necesidad de ser mesurado respecto al Monumento a la Bandera es requerida en las Bases del Concurso, donde se remarca que la “obra del arquitecto Ángel Guido forma parte de la memoria colectiva como Monumento Nacional a la Bandera, ha trascendido y dado significación al sitio, por lo tanto se pretende, al incorporar a la composición las esculturas, *no reeditar otro monumento con tal carácter, sino*

quienes especifican en su evaluación que el proyecto ganador relaciona y pone en valor la Municipalidad, la Catedral, el Monumento, el grupo escultórico y la Plaza 25 de Mayo. En definitiva, para los evaluadores, fue la significación de ese conjunto lo que se resalta con la incorporación del Pasaje Juramento

De este modo, es la significación de este conjunto de valor histórico institucional lo que se resalta potenciando sus valores preexistentes, asumiendo el proyecto la simple pero difícil tarea de construir un marco sensible y de un protagonismo mesurado, que relaciona adecuadamente los distintos elementos y situaciones que intervienen en la composición²⁷¹.

Desde entonces, al cruzar hacia el Pasaje Juramento vemos partes del polémico monumento que Lola Mora imaginó entre 1903 y 1909²⁷². 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. 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 (Giménez, Navarro y Van Deurs, 2015).

Una observación más general del Pasaje Juramento, permite destacar que dependiendo del lugar desde donde lo abordemos, puede ser el ingreso al monumento, el desenlace del paseo o simplemente un paso entre la calle Córdoba y la avenida Belgrano. De este modo, las esculturas de Lola Mora, sin demasiada explicación para los visitantes, y para muchos

reivindicar el valor patrimonial y cultural de las esculturas en el marco de un contexto de alto valor histórico, arquitectónico y urbanístico” (el resaltado pertenece al original).

²⁷¹ Publicado: *Revista de Arquitectura* (SCA), n°180, Buenos Aires, marzo-abril 1996, p. 18.

²⁷² Si bien todo el espacio es conocido popularmente como Pasaje Juramento, a los dos espejos de agua, delimitados por las calles Santa Fe y Córdoba, se lo denominó “Complejo Escultórico Lola Mora” (Ordenanza n°6.558, 7 de mayo de 1998, Expdt. N° 92227-P-98 HCM)

rosarinos ajenos a la procedencia de las obras que embellecen los espejos de agua, aparecen ubicadas de un modo bastante aleatorio, sin dialogar ni entre ellas ni con las del monumento.

Lo cierto es que de este modo se lograba cerrar un ciclo que podríamos decir que comienza a mediados del siglo XIX, cuando la joven ciudad comienza a relatar su propia historia, primero ligada fuertemente al espacio ocupado por la Plaza 25 de mayo y luego, muy lentamente, al sitio histórico donde Belgrano había izado por primera vez la bandera argentina. Sorprendentemente, serán las obras de Lola Mora las encargadas de unir esos dos espacios tan significativos para la ciudad y, a partir de entonces, cerrar el relato que liga a Rosario con la historia de la nación y de su bandera. En este nuevo marco, la reapropiación de las esculturas de Lola Mora se transforma en una excusa para abrir el paso hacia el monumento, destacando la “postal” del Paraná en el fondo, mostrando la belleza de la ribera central rosarina.

Para cerrar este capítulo, podemos ensayar una comparación con las preocupaciones históricas que existieron en los períodos anteriores. En este caso, si bien el centenario parecía el momento preciso para evaluar, mediante una mirada que recorriera cien años de historia, los logros conseguidos hasta entonces, la reflexión sobre el pasado no fue profunda en un sentido de revisión. En realidad, la historia era un condimento para la prédica nacionalista ineludible en esa coyuntura. Entonces, teniendo en cuenta lo que relatamos en los capítulos anteriores, existieron muchas más preocupaciones para lograr un relato de la creación de la bandera, del paso de Belgrano por Rosario, en 1872 y 1898. En el caso del monumento de Lola Mora, probablemente el que presenta el escenario más complejo, lo fundamental es el arte, la expresión de la escultora, sus libertades artísticas, es el arte al servicio del Estado, de los gobiernos que pretendían plagar de estatuas los espacios públicos. Por otro parte, el contexto de la década de 1990, en el que la artista recupera el brillo perdido, sus esculturas sirven para cerrar un relato de la historia de la ciudad ligada al primer izamiento de la bandera.

SIGLAS

AGN: Archivo General de la Nación

ANH: Academia Nacional de la Historia.

AHNM: Archivo Histórico del Museo Mitre,

CMBBAA: Comisión Municipal de Bellas Artes.

CPPMB: Comisión Popular pro-monumento a la bandera.

DGA: Dirección General de Arquitectura.

JHYNA: Junta de Historia y Numismática Americana.

MHNB: Monumento Histórico Nacional a la Bandera.

MOP: Ministerio de Obras Públicas.

PEN: Poder Ejecutivo Nacional.

SAA: Sociedad de Artistas Argentinos.

FUENTES

Bases Concurso Nacional de Anteproyectos para el completamiento definitivo del conjunto cívico-monumental” como parte integrante del Parque Nacional a la Bandera.

Incorporación del grupo escultórico que la artista plástica Lola Mora realizara para el Monumento Nacional a la Bandera, 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).

Digesto Municipal 1900-1903, Rosario, 1904.

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.

Informe presentado por la DGA al MOP, 24 de julio de 1914

Memoria de la Comisión del Centenario al Poder Ejecutivo Nacional, Buenos Aires, Coni Hermanos, 1910.

Publicaciones periódicas

Diario *La Capital* (para diferentes períodos)

Diario *La Nación* (para diferentes períodos)

Revista *Atlántida*

Revista *Arquitectura*

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV (2011). *Plan urbano Rosario 2007-2017*, Rosario. Publicación dirigida por el Intendente Municipal, Ing. Miguel Lifschitz y la Secretaria de Planeamiento, Arq. Mirta Levin. http://www.rosario.gov.ar/ArchivosWeb/pur/pur_i_ii.pdf

Agulhon, M. (1994). *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*. Ciudad de México: Instituto Mora.

Álvarez, J. (1998). *Historia de Rosario (1689-1939)*. Rosario: UNR Editora / Editorial Municipal de Rosario.

Burucúa, J. E. (2003). Aby Warburg (1866-1929). La civilización del renacimiento, la magia, el método. En: *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Burucúa, J. E., Jáuregui, A., Malosetti Costa, L. y Munilla, L. (1990). Influencia de los tipos iconográficos de la Revolución Francesa en los países del Plata. *Cahiers des Amériques Latines, L'Amérique Latine face à la révolution*, n°10, pp. 147-157.

Burucúa, J. E. y Campagne, F. (1994). Los Países del cono Sur. En: Annino, A., Castro Leiva, L. y Guerra, F. X., *De los ingenios a las naciones*. Zaragoza: Ibercaja.

Calderón, L. E (2005). Lola Mora y el otro monumento a la bandera” [CD-ROM], *II Jornadas de Historia de Rosario, Rosario, de sus orígenes a la ciudad metropolitana*. Escuela de Administración Municipal de Rosario.

Cattaruzza, A. y Eujanian, A. (2003). Héroes patricios y gauchos rebeldes. Tradiciones en pugna. En: Cattaruzza, A. y Eujanian, A. *Políticas de la historia. Argentina 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza.

Cattaruzza, A.

- (1995). La situación actual de la historia de la historiografía. Por una historia de los modos en que una sociedad intenta dar cuenta de su pasado. *Revista di Storia della Storiografia Moderna*, Año XVI, n° 1-3.
- (2001) Descifrando pasados: debates y representaciones de la historia nacional. En: Cattaruzza, A. (Dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política*. Nueva Historia Argentina, T. VII. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2003). El revisionismo: itinerario de cuatro décadas. En: Cattaruzza, A. y Eujanian, A., *Políticas de la historia, Argentina 1860-1960*, Buenos Aires: Alianza.

Cerisola, R. A. (1999) Imágenes de la Historia en el Centenario: nacionalidad e hispanidad. En: Gutman, M. y Reese, T. (edits.), *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires: Eudeba.

Chartier, R. (1995). *El mundo como representación. Historia cultural entre representaciones y prácticas*. Barcelona: Gedisa.

Corsani, P.

- (2001) Lola Mora: una figura polémica en el Buenos Aires del 900. Su obra escultórica como parte del proyecto de modernización del país. *Caia*. <http://www.caia.org.ar/docs/Corsani.pdf>
- (2002) Lola Mora y sus primeros pasos en Rosario. Entre apuntes, cartas y entrevistas. [CD-ROM] *Jornadas de Historia de Rosario, A 150 años de su declaración como ciudad*, Escuela de Administración Municipal de Rosario.
- (2007) Honores y renunciaciones. La escultura argentina Lola Mora y la fuente de los debates. *Anais do Museu Paulista*, v. 15, n.2.
- (2008) .Historia y memoria: Lola Mora y sus proyectos para el monumento a la bandera de la ciudad de Rosario. *Avances* N°12, Córdoba.
- (2009) *Lola Mora. El poder del mármol*. Buenos Aires: Editorial Vestales.
- (2014) El espacio doméstico de una escultora profesional. Generalidades sobre Lola Mora. *VI Congreso virtual sobre Historia de las mujeres*, Asociación del Archivo H. Diocesano.

Couselo, G.

- (2011a) 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”, año 2, número 2, pp. 90-112.
- (2011b) El Monumento a los héroes caídos en Malvinas de Rosario. Una reflexión sobre miradas, *VI Jornadas Nacionales de Espacio, Memoria e Identidad*, Rosario.
- (2012). 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. [CD-ROM], *Jornadas Internacionales de Patrimonio y Cultura Urbana*, Instituto de Historia de la FAP&D, Centro Cultural Bernardino Rivadavia, Programa de Preservación y Rehabilitación del Patrimonio, Municipalidad de Rosario.

- (2015) Dos formas de entender el urbanismo en la década del '30: los Planes Reguladores de Rosario y Tucumán a partir de las ideas de Ángel Guido. *VI Congreso Regional de Historia e Historiografía*, Santa Fe.

De Marco, M. A. (h)

- (2009) La tradición mitrista en la identidad histórica de Rosario. Políticos, catedráticos e historiadores en la exaltación de la creación de la bandera nacional y la construcción del monumento alusivo. *Investigaciones y Ensayos* N° 58, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia.
- (2010). Las empresas centenarias de Rosario y su región. *Revista Institucional de la Bolsa de Comercio de Rosario*, Año XCVIII - N° 1510, pp. 50-61.

Devoto, F. (2006). *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Espantoso Rodríguez, M. T., Galesio, F., Renard, M., Serventi, M. C. y Van Deurs, A. (1992). Los monumentos, los centenarios y la cuestión de la identidad, *Las artes en el debate del quinto centenario*, CAIA, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Falcón, R. (2000) Militantes, intelectuales e ideas políticas. En Falcón, R. (dir.), *Democracia, conflicto social y renovación de ideas*, Nueva Historia Argentina, T. VI, Buenos Aires: Sudamericana.

Funes, P. (2010) Centenarios en América Latina: ¿canto del cisne del orden oligárquico?”, en: Ansaldi, W.; Funes, P. y Villavicencio, S. *Bicentenario. Otros relatos*, Buenos Aires: Editores del Puerto.

Giménez, C., Navarro, A. y Van Deurs, A. (2015) *Historia y memoria en piedra y bronce. El monumento a la bandera en la ciudad de Rosario*, Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos y Editorial Diseño, 2015.

Gluzman, G.

- (2014) *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. Disponible en Filodigital, Repositorio institucional de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- (2015) La fuente de las nereidas de Lola Mora: nueva lectura de una vieja polémica. *19&20*, Rio de Janeiro, v. X, n. 1, jan./jun. 2015. Disponible en: <http://www.dezenovevinte.net/uah1/ggg.htm>

Gorelik, A. (2010) *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes editora.

Gutiérrez Viñuales, R.

- (2004) *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid: Cátedra, 2004. Publicado en la web oficial de la Universidad de Granada, <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF2/LIB%20011.pdf>
- (2003) La independencia de Hispanoamérica a través de los monumentos de sus naciones. En: Lacarra Ducay, M. C. y Giménez Navarro, C. (Coords). *Historia y política a través de la Escultura pública 1820-1920*. Zaragoza: INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C).
- (2007) Simbolizar el símbolo. Monumento público y exaltación americana. En: AA.VV. *Las huellas de un símbolo. Monumento Nacional a la Bandera*, FAD&U, CEDODAL Rosario, DNA Distrito Litoral Rosario.
- (2007b) Carrara en Latinoamérica. Materia, industria y creación escultórica. En: Berresford, S. (ed.). *Carrara e il Mercato della Scultura 1870-1930*. Milán: Federico Motta Editore, pp. 254-259.

Lanteri, A. L. (2009) Una nacionalidad en consolidación y una ciudad en construcción. Festejos patrios en las primeras décadas de Mar del Plata. *Quinto Sol*, N° 13.

Lázara, J. A. (2010) Dos siglos de representaciones artísticas de la libertad. *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, N° 53, Octubre, pp. 5-64.

Liernur, F. (2000) La construcción del país urbano. En: Lobato, M. Z. *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Nueva Historia Argentina, T. V. Buenos Aires: Sudamericana.

Malosetti Costa, L. (2010) Arte e historia en los festejos del Centenario de la revolución de mayo en Buenos Aires. *Historia Mexicana*, LX (Julio- Septiembre).
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60021048010>

Man, R. (2011) *Rosario en el Centenario. Movilizaciones sociales, conflictividad, ciudadanía política y opinión pública en torno a 1910*. Rosario: La quinta pata y camino ediciones.

Méndez, P. y Gutiérrez Viñuales, R. (2006) Buenos Aires en el Centenario: edificación de la nación y la nación edificada. *Apuntes* vol. 19, n° 2, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 216-227.

Paez de la Torre, C. (h) y Terán, C. (1997) *Lola Mora. Una biografía*. Buenos Aires: Planeta.

Perilli, C. (2010) La patria entre naranjos y cañaverales. Tucumán y el primer centenario. *Revista Pilquen*, Sección Ciencias Sociales, Dossier Bicentenario, Año XII, N° 12.

Príncipe, V.

- (2005) *La política cotidiana*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Humanidades y Artes, UNR.
- (2012) Cómo fundar un museo. La construcción de un espacio institucional para el arte. En: Montini, P. et. al., *De la comisión municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945*. Rosario: Fundación Castagnino & Fundación Espigas.

Quiñonez, M. G. (2012) Contextos de producción, representaciones del pasado e historiografía en Corrientes, 1880-1940”. En: Laguarda, P. y Fiorucci, F. (eds.) *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de Argentina (siglo XX)*. Rosario: Prohistoria. www.historiapolitica.com

Ripa, C. (1987), *Iconología*, Tomo II. Madrid: Akal.

Rojas, R. (2011, 1ª edición: 1909) *La restauración nacionalista*, Editorial: UNIPE Editorial Universitaria.

Roldán, D.

- (2008) Tiempo libre, ciudad e higiene. Las experiencias balnearias en Rosario, Argentina (1886-1940). *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XII, n°262 Universidad de Barcelona. <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-262.htm>
- (2010) Formación y reforma del Municipio. En: Barrera, D. (dir.) *Instituciones, gobierno y territorio. Rosario, de la Capilla al Municipio (1725-1930)*. Rosario: ISHiR-CONICET.
- (2012a) *La invención de las masas. Ciudad, corporalidades y culturas. Rosario, 1910-1945*, La Plata, Universidad de La Plata.
- (2012b) Dos instantáneas locales del ciclo liberal reformista. El Municipio de Rosario, 1920-1935. *Investigaciones Socio Históricas Regionales Unidad Ejecutora en Red – CONICET* Publicación cuatrimestral Año 2, Número 3. http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/santafe_rold%C3%A1n.pdf
- (2013) Inventarios del deseo. Los censos municipales de Rosario (1889-1910)”, en: *História* (São Paulo) v.32, n.1, p. 327-353.
- (2013a) Una agencia en la cultura física urbana de entreguerras. La trayectoria de Juan Bautista Arrospegaray en Rosario. *10º Congreso Argentino y 5º*

Latinoamericano de Educación Física y Ciencias; La Plata.
http://congresoeducacionfisica.fahce.unlp.edu.ar/10o-ca-y-5o-l-efyc/actas-10-y-5/Eje6_Mesa_C_Roldan.pdf

Schere, R. (2008). *Concursos 1825 – 2006*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos.

Suriano, J. (2010) Los festejos del primer Centenario de la Revolución de Mayo y la exclusión del movimiento obrero. *Revista de Trabajo*, año 6, número 8, *Número especial dedicado al Bicentenario*, Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social.

Svampa, M. (2010) *El dilema argentino. Civilización o barbarie*. Buenos Aires: Taurus.

Szir, S. (2019) La ninfa. En: AA.VV: *Ninfas, serpientes, constelaciones. La teoría artística de Aby Warburg, catálogo de muestra*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, pp. 22-43.

https://media.bellasartes.gob.ar/h/Publicaciones/catalogo_Aby_Warburg.pdf

Tejerina, M. E., Justiniano, M. F. y Wizny, J. C. (2010) El Proceso Emancipador y la Estatuaria Conmemorativa en Salta, Argentina (1885 – 1913). Recuperado de http://eprints.ucm.es/7063/1/OVIEDO_Jov_Histor_PONENCIA_NACIONALISMOS.pdf.

Terán, O. (2000) El pensamiento finisecular (1880-1916). En: Lobato, M. Z. *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Nueva Historia Argentina, T. V. Buenos Aires: Sudamericana.

Ternavasio, M. (2016) La Independencia y sus silencios. En: AA.VV, *Crear la independencia. Historia de un problema argentino*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Vignoli, M. (2011) Lola Mora no pintaba mariposas: una estrategia femenina para la conquista del espacio público. *Paginas, revista digital de la Escuela de Historia – UNR*, año III, n° 5, Rosario.

Wilde, A. C. (2011) Representaciones de la política pos revolucionaria. Un acercamiento a la liturgia republicana (1810-1853). En: Tío Vallejo, G. (coord.). *La república extraordinaria. Tucumán en la primera mitad del siglo XIX*, Rosario: Prohistoria Ediciones, pp. 79-145. http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/rituales_wilde.pdf