
A LA SOMBRA DEL PRIMER RIVADAVIA

Memorias de un monumento olvidado

IN THE SHADOW OF THE FIRST RIVADAVIA

Memories of a Forgotten Monument

FEDERICO LUIS RUVITUSO

federicoruvituso@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 15/03/2017 | Aceptado 27/06/2017

Resumen

En abril de 1909 en la sala de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires de La Plata se inauguraba el primer monumento a la memoria de Bernardino Rivadavia. Este artículo sigue los pormenores del encargo, el emplazamiento y la recepción del *primer* Rivadavia desde su adquisición hasta la actualidad. Para esto, se reconstruye la crónica de su inauguración a través del análisis de la prensa local y de otros documentos involucrados. Además, se analiza la implicancia del monumento en el contexto de la llamada *Etapa monumental* (1860-1920) como algunos posibles motivos del olvido, reemplazamiento y estado actual de visibilidad de esta obra escultórica de principios del siglo XX.

Palabras clave

Monumento conmemorativo; Rivadavia; estudios de recepción; Centenario

Abstract

In April 1909 in the Hall of the Chamber of Deputies of the Province of Buenos Aires, La Plata, the first monument in memory of Bernardino Rivadavia was unveiled. This article tries to follow the details of the commission, location and reception of the *first* Rivadavia from its acquisition to the present. For these purposes, our research tries to reconstruct the chronicle of its unveiling through the analysis of the local press and other documents involved. In addition to this, this work proposes both the implication of the monument to the politician in the context of the so-called *Monumental Stage* (1860-1920) and some possible reasons about the oblivion, re-location and present condition of visibility of this sculptural work of the early 20th century.

Keywords

Memorial; Rivadavia; reception studies; centennial



«Pasarán los tiempos, se sucederán las generaciones
y otros hombres han de venir á reemplazarnos
en la labor constante de gobernar el país;
pero este monumento permanecerá aquí, siempre de pie,
para inspirarnos en los días de lucha y de prueba.»
Don Ignacio D. Irigoyen (1909)

Una escultura reemplazada

Con estas palabras el 18 de abril de 1909 Don Ignacio D. Irigoyen (1854-1919), gobernador de la Provincia de Buenos Aires hasta 1910, inauguraba en el *hall* de la Cámara de Diputados de la Provincia en una joven ciudad de La Plata la primera estatua conmemorativa que la memoria argentina erigió a Don Bernardino Rivadavia (1780-1845), primer jefe de Estado de las Provincia Unidas del Río de La Plata.¹ La escultura, obra del italiano Pietro Costa (1849-1901), había llegado al puerto de Buenos Aires catorce años antes, el 19 de mayo de 1895, por medio del representante bonaerense del artista, el ex cónsul del Uruguay Don Emilio Rodríguez.

El encargo de la estatua, realizado en 1883 por iniciativa del Gobierno de la Provincia, había sido modificado tras una rectificación a partir de dos cartas de recomendación enviadas a las autoridades de la nueva ciudad por Andrés Lamas (1817-1891), famoso historiador, coleccionista y diplomático uruguayo radicado en la Argentina. En el encargo original, aprobado en 1882, Costa se comprometía a realizar seis esculturas alegóricas, nueve figuras masculinas que retrataran a los miembros de la Primera Junta de Mayo y un esclavo de mármol blanco y negro por un valor total de 185000 pesos. Todas las esculturas iban a ser destinadas a plazas y a paseos con el fin de embellecer la ciudad y de sentar las bases de un programa iconográfico sobre la base de figuras y de eventos clave de la política argentina.²

Las cartas de Lamas, enviadas a la capital por consejo del célebre pintor Juan Manuel Blanes, aconsejaban al gobierno de la provincia acerca de la dudosa calidad y valor de las esculturas encargadas con relación al precio y a los materiales acordados. Por una parte, en la primer carta, de febrero de 1883, Lamas advertía al gobierno que a partir del ínfimo precio a pagar y del pobre

1 Datos técnicos: Bernardino Rivadavia sentado (c. 1885). Medidas: 0,9m x 0,68m x 1m. Mármol de carrara. Pedestal con paneles de bronce fundido (1,13m x 1,5m x 1m). Incisión esmaltada en el ángulo inferior izquierdo: «Prof. P. Costa» (en cursiva). Corona de laurel de bronce adosada al frente del pedestal. En la filacteria de la corona está grabado: «La sociedad de beneficencia de la capital a su fundador, Bernardino Rivadavia, en la inauguración de la primer estatua que se levanta a su memoria. Abril 18 de 1909» (en imprenta mayúscula). Actualmente está ubicado en la Dirección General de Cultura y Educación de La Plata.

2 Es destacable que el encargo de las estatuas fue realizado incluso antes de que el trazado final de la ciudad y la ubicación de sus plazas y edificios fuera aprobado por las autoridades (González & Robert-Dehault, 2002).

material con el que iban a construirse las esculturas (mármol *Ravaccione*) no podía esperarse del encargo nada de «verdadero mérito artístico» (González, 2000: 128). Por otra, en la segunda, de marzo de ese mismo año, el diplomático aconsejaba enviar a Costa bocetos con las características fisiognómicas y los modos de vestir de los miembros de la primera junta y, finalmente, reemplazar las seis estatuas alegóricas y el esclavo por una o dos estatuas históricas de tamaño natural y de mayor calidad, realizadas en mármol blanco de Carrara. Lamas sugería también que las dos nuevas esculturas respondan a figuras conmemorativas de los políticos Mariano Moreno y Bernardino Rivadavia. Además, proponía aumentar el presupuesto de la empresa a 200 000 pesos (100 000 pesos por escultura). Para concluir, señalaba: «[...] para armonizar la verdad con la belleza del monumento, no convendría que el señor Rivadavia estuviera de pie» (González, 2000: 138).

En 1882, un año antes de las sugerencias, Lamas publicaba una extensa biografía sobre Rivadavia que podría haber contribuido a los términos de su propuesta. Como destaca Rodrigo Gutiérrez-Viñuales (2004), para 1885 sólo San Martín y Belgrano habían sido monumentalizados y, precisamente, las efigies de Mariano Moreno y de Bernardino Rivadavia estaban en los planes inmediatos del gobierno de Buenos Aires para ser los próximos próceres en pasar a la *inmortalidad marmórea* de cara al centenario de la Revolución de Mayo. El concurso para realizar estos monumentos se abrió en 1885, por medio del Ministerio del Interior, durante la primera presidencia de Julio A. Roca. El proyecto, paralizado por disputas internas en el senado, se iba a concretar en partes: en 1910 se tenía que inaugurar la estatua de Moreno, realizada por Miguel Blay, y en 1932 la de Rivadavia, obra de Rogelio Yrurtia. A propósito de la ausencia de esculturas de próceres, Rodolfo W. Carranza dijo en 1900:

[...] Ya se hará justicia a aquéllos, cuando nuestras autoridades, menos indiferentes al culto de las glorias del pasado, prestigien moral y materialmente las iniciativas patrióticas, que a menudo surgen pero que no encuentran eco, porque sólo la política o el interés inmediato absorben las manifestaciones de la vida argentina (Carranza en Gutiérrez-Viñuales, 2004: 115).

Este retraso en el Senado de la Nación fue una de las razones por las cuales la estatua encargada a Costa por el Gobierno de la Provincia había sido la primera representación del personaje antes de su consagración en la capital. La escultura de Rivadavia y el resto del encargo llegó en barco al puerto de La Plata el 19 de mayo de 1895. La efigie de Moreno fue ubicada en la plaza central de La Plata que hoy lleva su nombre, de acuerdo con el proyecto del paisajista Gustave Duparc. Fue removida y llevada entre 1909-1910 a un destino incierto (de Paula, 1987). Por su parte, la escultura de Rivadavia fue destinada a un depósito hasta su mencionada inauguración

(1909) y relocalizada en fecha incierta en el descanso de la escalera central de Dirección General de Cultura y Educación, donde permanece hasta la actualidad. Las figuras de los miembros de la Primera junta, llegadas en el mismo encargo, también tuvieron un destino imprevisto, ya que poco tiempo después de la inauguración del monumento este fue desmantelado y las estatuas fueron relocalizadas individualmente en plazas públicas de la ciudad (González, 2000: 143) [Figura 1].³



Figura 1. *Rivadavia de sentado* (c.1885), Pietro Costa. Fotografía de la estatua en su actual emplazamiento

³ Aparentemente, las estatuas de la Primera Junta de Costa no gozaron de simpatía popular porque su calidad estética, a pesar de ser obra de un artista de renombre, era bastante pobre para los estándares de la época. La simplificación de estas efigies se debió, seguramente, al bajo precio pagado por ellas (como había predicho Lamas). Además, la superioridad técnica de la estatua de Rivadavia y el precio acordado por el encargo confirman esta hipótesis (Gutiérrez-Viñuales, 2004: 75).

Por su parte, la estatua de Rivadavia responde, en gran medida, a los consejos de Lamas: el «gran estadista» está sentado y se diferencia notablemente en calidad, materialidad, tamaño, accidentes escultóricos y costo⁴ del resto de las figuras entregadas por Costa. Su tardía inauguración y su primer emplazamiento quizás hayan sido alentados por el complicado destino que tuvo la segunda estatua del mismo personaje encargada a Costa en 1886 para emplazarse en la Plaza de la Policía, denominada desde 1901 Plaza Rivadavia. La inauguración de este segundo Rivadavia, esculpido de pie en 1904, no pudo llevarse a cabo oficialmente debido a diversas rencillas. La estatua fue traída de los sótanos de la Casa de Gobierno y emplazada en silencio y sin fiesta en la Plaza. El lienzo inaugural fue quitado «[...] un día de lluvia» por un encargado del comisionado municipal (González, 2000: 93). Según la documentación recogida por González (2000), el artista Bernardo Troncoso,⁵ nombrado pintor de la provincia en 1882 por Dardo Rocha, fue asignado a la tarea de confeccionar los bocetos que le iban a enviar a Costa para guiarlo en la caracterización de los próceres nacionales. El pintor resolvió la tarea pintando óleos, declarando que de esa manera realizaría el trabajo con mayor rapidez. Si bien no se han encontrado registros de la existencia de estos retratos, se conocen muchas otras pinturas de próceres realizadas por Troncoso para otras demandas. Además, como sugiere en una carta Blanes, Costa era particularmente exigente en cuestiones de fisonomía ya que en Italia, siguiendo una tradición renacentista, todavía se concebía la efigie de la mayoría de las autoridades a partir de sus máscaras mortuorias (Gutiérrez-Viñuales, 2004: 56). En ese sentido, el indudable parecido que presentan los rostros, las proporciones y la vestimenta de los dos Rivadavia (sentado y de pie) realizados por Costa sugieren un probable modelo común [Figura 2].

4 Como ya mencionamos, el gobierno de la provincia gastó 100.000 pesos en la escultura, mientras que por el Rivadavia de pie, encargado también a Costa en 1886, sólo se pagaron 18.000, de acuerdo con el contrato recogido por González (González, 2000: 70).

5 El pintor Bernardo Troncoso (1835-1918) llegó a Buenos Aires en 1870 y se hizo famoso como retratista. Su primera obra conocida fue el retrato de Don Justo Urquiza (1870). En 1882 se le encargaron diversos retratos de próceres para el Ministerio de Gobierno de la Provincia. Ana María Fernández García (1997) lo caracteriza como un retratista académico, de paleta sombría y con buen estudio fisionómico. Excelso guitarrista, la autora lo define como un «[...] incondicional de los ambientes frívolos de raigambre española» (Fernández García, 1997: 263-264).



Figura 2. Izquierda: detalle de *Rivadavia de Pie* (1901), de Pietro Costa, ubicado en Plaza Rivadavia, La Plata. Derecha: detalle de *Rivadavia sentado* (c.1885), de Pietro Costa, ubicada en 1909 en la Dirección General de Cultura y Educación, La Plata

En los diversos trabajos acerca de la escultura platense encontramos indicios no del todo exactos sobre el devenir del primer Rivadavia. Mientras que Alberto de Paula (1987) supone que la estatua que arribó al puerto es la ubicada actualmente en el centro de la Plaza Rivadavia, desconociendo la existencia del primer encargo (de Paula, 1987: 211), González (2000) sugiere acertadamente que es la que se encuentra en la Dirección de Cultura y Educación, aludiendo a la concordancia de la escultura con los consejos de Lamas y destacando la inferior calidad de *Rivadavia de pie* (González, 2000: 85-90). Asimismo, en el *Programa de inventario y catalogación de esculturas en espacios públicos de la Ciudad de La Plata* (2001), confeccionado por González, se menciona a la estatua pero se la deja fuera del catálogo por tratarse de una escultura emplazada en un espacio cerrado (González y otros, 2001: 9).

Aparentemente, su relocalización y su posterior olvido terminaron por desactivar la recepción añorada por aquellas primeras palabras que el Gobernador de la Provincia le dedicó en su discurso inaugural.

Una inauguración en toda regla

La inauguración de la estatua de Rivadavia sentado en 1909 fue un acontecimiento de gran importancia para la ciudad, informado días antes y celebrado días después en todos los periódicos locales (*El Día*, *El Argentino* y *Buenos Aires*). Según señalan los diarios y el registro oficial de la provincia de Buenos Aires, el diputado nacional Doctor José María Vega, expresidente de la Cámara, fue el gestor del convenio con el gobierno para la donación

de la escultura.⁶ *El Día* realizó una crónica completa del evento y relató el carácter de los festejos un día después de la inauguración:

[...] con gran solemnidad propia del homenaje que se rindió a uno de los más preclaros prohombres argentinos, se realizó ayer el acto de inauguración de la estatua de Rivadavia [...] cubierta con un velo azul y blanco [...] Tenía una magnífica corona de laurel enviada por la sociedad de Beneficencia de la Capital Federal (*El Día*, 19 de abril de 1909: s/p).

Por su parte, un día antes, *El Argentino*, con cierta ironía, publicaba al respecto: «[...] el discurso será escuchado como verdad suprema y absoluta, aunque el 99% de la concurrencia no sepa de Rivadavia otra cosa sino que fue fundador de la sociedad de Beneficencia» (*El Argentino*, 17 de abril de 1909: s/p) [Figura 3].



Figura 3. La corona de bronce donada por la Sociedad de Beneficencia aún se encuentra adosada al pedestal de la escultura en la Dirección General de Cultura y Educación de La Plata

6 «El diputado nacional doctor José María Vega ha sido especialmente invitado al acto de inauguración de mañana, pues fue el quien en su presidencia de la cámara de diputados de la provincia, gestionó y obtuvo del gobierno la donación de la estatua de Rivadavia, que mañana recibirá la consagración oficial y popular en su inauguración solemne» (*El Argentino*, 17 de Abril de 1909: s/p). La fastuosidad de la inauguración se debía, en parte, a la consagración de la autoridad impulsora aunque, por la tardanza de estos encargos, «los laureles» generalmente se los llevaba su sucesor (Gutiérrez-Viñuales, 2004: 45-46) .

El discurso de apertura de Don Guillermo Martínez, sucesor de Vega como presidente de la Cámara, fue transcrito íntegramente e impreso en columna única en *El Argentino* un día después de la inauguración. El segundo discurso, pronunciado por el gobernador de la Provincia, Don Ignacio de Irigoyen, fue publicado y divulgado ese mismo año (1909) por el Taller de Impresiones Oficiales de la Municipalidad de La Plata. En el primer discurso, Martínez exhortaba a la concurrencia a prepararse para el Centenario, para «la epopeya colosal de Mayo», bajo el semblante de Rivadavia, «el primer hombre civil de los argentinos». Martínez explicaba lo siguiente con relación a su efígie:

[...] la primera que ha podido erigirle la gratitud argentina no fue emplazada en un sitio abierto como las perspectivas colosales que diseñara, en el incierto porvenir de la patria [...] sino aquí, en el hogar porteño, entre los representantes de su pueblo (*El Argentino*, 19 de abril de 1909: s/p).

El discurso, que detallaba la gran labor de Rivadavia y que enumeraba sus conquistas políticas, finalizaba con una alabanza simbólica a la estatua en tanto obra patriótica y gran ejemplo civilizador:

Señores: Este monumento es la obra del patriotismo puro. Es la demostración palmaria del carisma, de que los ideales del prócer se han arraigado con nobles raíces de convencimiento en el alma generosa de su pueblo [...]. Esta estatua, pues, presenta el triunfo de la escuela por sobre el impulso ingobernable [...]
(*El Argentino*, 19 de abril de 1909: s/p).

Con el mismo espíritu en el segundo discurso declaraba que «ante la estatua de Rivadavia santificamos la obra de una redención social, que el mismo supo definir, con espíritu de creador inspirado» (Irigoyen, 1909: 1). Don Ignacio D. Irigoyen terminaría su arenga con la misma exhortación tradicional con la que Martínez finalizaba la suya, pero detallando aún más el auspicioso futuro de la estatua como símbolo eterno de patriotismo:

Señores: Ante la efígie del ilustre Don Bernardino Rivadavia esculpida en el blanco mármol, yo me inclino con respetuoso y patriótico sentimiento y saludo con las mismas palabras que el Doctor Velez Sarsfield saludaba la cenizas del prócer al llegar a la República: ¡Salve, Padre de la Patria! Ante esta efígie, vendrán en lo sucesivo los laboriosos del pueblo genuinamente argentino á rendir culto á la libertad, que no es dádiva sino conquista. Ante ella, vendrán los vencidos de la edad canosa [...] las madres y las vírgenes sonrientes [...]. Y vendrán también los niños inocentes á corear al protector de la infancia, que la tradición evangélica del Cristo parece divinizar en las plegarias del creyente [...]

Y vendrán igualmente los mandatarios, como los creyentes van a los altares de sus templos, á pedir al gran patricio que los ilumine, á fin de que nuestros actos se inspiren en sus virtudes, cuando la duda llene de tribulaciones el espíritu y algún peligro amenace á las instituciones ó á la libertad (Irigoyen, 1909: 5).

Las palabras finales regalaban a Rivadavia el epíteto de «padre de la patria», título que la memoria argentina popular sólo conservó para San Martín. Además, otorgaba a la escultura características de una imagen de culto, comparándola con la agencia de un altar cristiano y atribuyéndole la protección de la infancia, la inspiración hacia la virtud y la decisión firme de las instituciones ante la adversidad, entre otras cosas. Por un lado, resulta relevante la inexistente mención del escultor o de alguna característica formal de la obra en alguno de los discursos. Por otro lado, a principios del siglo XX estas cuestiones no eran habituales ni en los folletos sobre el acto ni en los discursos durante la inauguración que, generalmente, se construían a partir de glosas interminables al homenajeado acompañadas de largas listas de instituciones y de personas suscriptoras. Antonio Bonet Correa dijo lo siguiente con relación a los folletos de la época: «Leído uno estaban leídos todos» (Bonet Correa en Gutiérrez-Viñuales, 2004: 46).

De acuerdo con la prensa, ambos discursos fueron escuchados por más de tres mil personas, entre las que estaban la aristocracia platense, la Escuela N.º 3, un coro de niños y un regimiento del ejército que sorprendió a la concurrencia portando carabinas por primera vez, en lugar de las tradicionales lanzas de desfile. *El Día* resaltó también la acuñación de medallas con la efigie de Rivadavia en oro, plata y cobre entregadas a todas las autoridades, familias importantes e instituciones provinciales de acuerdo con su rango.⁷

Las festividades en torno al monumento eran organizadas por los patricios locales con una mínima participación del resto de la población. De esta manera, las autoridades rendían homenaje a los recientemente fallecidos héroes de la Nación: «Así lo imponía la nueva religión laica, la de los “santos padres de la patria”» (Gutiérrez-Viñuales, 2004: 45).

Rivadavia, como Sarmiento, constituía una figura clave para los intereses liberales de la nueva nación laica y unitaria. Las llamadas «reformas rivadavianas» de 1822, activadas por el propio Rivadavia que en ese entonces era Ministro del Exterior de Buenos Aires, apuntaban a la promoción de una mayor secularización del Estado. Como señala Klaus Gallo (2012) una actitud moderna para estar «a la altura de las luces del siglo» y para limitar a la Iglesia a sus funciones específicas, eliminando relaciones tributarias, legitimando la

⁷ El éxito de la figura de Rivadavia en las medallas esta atestiguado por la enorme cantidad de material numismático producido en el país con el rostro del político, cuestión que ha generado bibliografía específica sobre el tema, como *Rivadavia en la medalla* (1945), de Juan Ángel Farini.

libertad de cultos y la educación laica. En ese sentido, Rivadavia cumplía las cualidades necesarias para ser considerado uno de los héroes de la nueva organización, santos protectores de los dirigentes patricios, cuyas estatuas serían los nuevos altares y su diplomacia, el modelo a seguir para modernizar la política nacional.

En contraste con esta fastuosa celebración, el diario *Buenos Aires* señalaba que en las afueras del edificio, mientras se realizaba el acto de inauguración, acontecía una «nota discordante», ya que al abrirse las puertas principales de la cámara para recibir una comitiva importante de capital federal, se produjo una avalancha provocada por el pueblo para poder entrar al recinto donde se celebraba la inauguración (*Buenos Aires*, 19 de abril de 1909: s/p).

Sobre ello, con una predicción notable, *El Argentino* publicó un día antes de la inauguración una breve nota titulada «La sombra de Rivadavia», donde preveía posibles conflictos y criticaba el supuesto «acto conmemorativo» por su elitismo y su hipocresía política:

¡Ah! La sombra de Rivadavia, que no es otra cosa que su verdadero recuerdo, viviente en los que comprenden al gran servidor de una época, al mártir de la lucha terrible por la Libertad, al revolucionario desplazado por el engranaje férreo de una sociedad dislocada y revuelta, esa sombra, decía, protesta y se rebela contra pretendidas conmemoraciones, vanos pretextos encubridores de bajos deseos e hipócritas ambiciones (*El Argentino*, 19 de abril de 1909: s/p).

La nota, firmada con las siglas H.O.M.O, finalizaba con una crítica a la frialdad conmemorativa, anticipando una probable reacción de las «oleadas populares» junto con una imaginativa opinión ficticia del propio Rivadavia sobre el monumento levantado en su honor:

Y si el recinto es pequeño y las oleadas populares no tienen, en él, cabida, no se invite a nadie y límitese todo a una conmemoración puramente oficial. Bastardear las fiestas de los grandes hombres, que son también las fiestas de la patria, con reuniones de carácter trivial, no solo no es rendir el tributo que se supone, sino que, por el contrario es faltar el respeto que cosas tan sagradas no merecen. No agradecerían a Rivadavia los festejos que hoy se harán. Jamás hubiera él concordado con puntos tan estrechos, con ideales tan efímeros. H.O.M.O (*El Argentino*, 17 de abril de 1909: s/p).

Un pedestal notable

El revuelo y las celebraciones dedicadas a la autoproclamada «primera estatua» a la memoria de Rivadavia no entregan, a simple vista, la clave del

inmediato olvido y destino trágico de esta costosa obra de fines del siglo XIX. Para 1909, sesenta y cuatro años después de la muerte de Rivadavia, se continuaban disputando las características de su conmemoración en Buenos Aires. El concurso para el monumento-mausoleo a Rivadavia se abrió entre 1913-1914, apenas unos años después de la inauguración platense. Lo ganó Rogelio Yrurtia con una recomendación directa de Leopoldo Lugones en 1916, aunque durante la exposición de la maqueta recibió duras críticas porque su proyecto tenía la osadía de no incorporar la efigie del presidente y porque remataba la columna del homenaje con un Moisés. En 1926 se incorporó al monumento una cripta que todavía hoy contiene los restos del prócer, se inauguró en 1933 (Gutiérrez-Viñuales, 2004).

La disputa por los monumentos no podía haber llegado en otro momento a Latinoamérica. En ese entonces, el cuidado por el detalle y por un pretendido rigor histórico en la escultura monumental eran temas muy discutidos de cara al centenario. Para fines del siglo XIX, el monumento era el documento de documentos y las efigies incorporaban pedestales con escenas alusivas a hechos históricos o alegorías vinculadas al personaje conmemorado. Ejemplo célebre y cuestionado puede ser el enorme pedestal y basamento con relieves alegóricos de Gustavo Eberlein, inaugurado en 1910, para el *Monumento al General San Martín* y a los soldados de la Independencia en Buenos Aires. En el caso de la estatua de Rivadavia, el pedestal ocupa casi un capítulo aparte. Al ser el altar que sostiene al héroe, el pedestal separado de la estatua representa y hace física la distancia entre el homenajeado y el público, además de ser portante de textos alusivos, los mencionados relieves historiados o alegóricos, firmas y demás acompañantes de la figura central. Si bien esta modalidad comienza a desusarse a principios del 1900 y los zócalos parlantes se funden, finalmente, como parte de la escultura, el pedestal todavía era un encargo común para la época en la que Costa realizaba la estatua. Además, es destacable que en general la ejecución del pedestal no quedaba en manos del escultor al que se le había encargado la efigie, sino en las manos de un arquitecto, que era, en muchos casos, el oficial del municipio en el que se emplazaría la estatua (Gutiérrez-Viñuales, 2004). Los pormenores de este encargo son sin duda llamativos.

El 17 de abril de 1909, *El Argentino* publicaba que el gobierno provincial «emplazará el *Monumento a Rivadavia* sobre la base que artísticamente ha exornado con bajos relieves la escultora Lola Mora» (*El Argentino*, 17 de abril de 1909: s/p). En 1996 el profesor Pablo Solá, bisnieto de Lola Mora, identificó entre los papeles de la artista el encargo de un pedestal alto para una estatua de Bernardino Rivadavia realizada por el escultor Pietro Costa.⁸

⁸ El diario *El Día* publicó la noticia el 16 de Abril de 1996. El profesor Solá, identificó un busto de Aristóbulo del Valle actualmente en la Municipalidad de La Plata y el pedestal como obras perdidas de Lola Mora (*El Día* 16 de Abril de 1996: 16-17).

Aparentemente, el pedestal ubicado en el *hall* de la Cámara de Diputados era considerablemente más alto que el que la estatua tiene actualmente en el descanso de la escalera de la Dirección General de Cultura. Con relación a esto, Solá señaló que había sido cortado, razón por la cual falta la firma de Lola Mora (*El Día*, 16 de abril 1996). La fotografía que acompaña la noticia de la inauguración en *El Argentino*, confirma que con respecto al tamaño de la suposición es acertada [Figura 4].

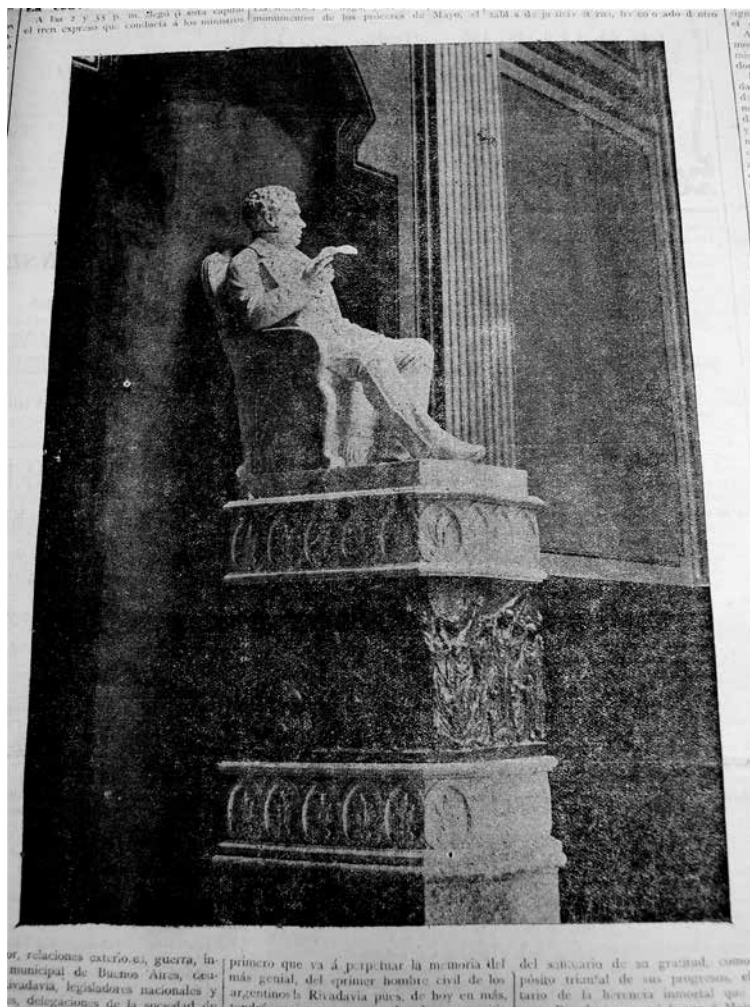


Figura 4. *Rivadavia sentado* (c. 1885). Emplazamiento original. Fotografía publicada en *El Argentino* el 19 de abril de 1909. El pedestal mide más del doble que el actual y posee una guarda más debajo de las placas centrales de bronce

La célebre escultora atravesaba un momento difícil en su carrera ya que en 1908 un monumento suyo había sufrido una terrible agresión antes de ser inaugurado. A ello se le sumó el rechazo de la Comisión Nacional de Bellas Artes de su proyecto para el frontis del Congreso de la Nación, realizado finalmente por Víctor de Pol. Aparentemente, Mora había sido calificada por sus competidores varones como una «acaparadora» de encargos (Gutiérrez-Viñuales, 2004: 115). Solá sospecha que la difícil situación la llevó a aceptar esculpir un pedestal portante de la escultura de otro artista (*El Día*, 16 de abril de 1996).

Una efigie para una nación moderna

En el último cuarto de siglo XIX y principios del XX, el desarrollo del ámbito urbano logró convertirse en una suerte de símbolo nacional del progreso. El proceso de modernización y la construcción de edificios tuvieron en este contexto un lugar destacado, por ello, los avances modernos en este campo representaban los esfuerzos de los estados en alcanzar un paradigma del progreso. Este período, que José Emilio Burucúa y Fabían Campagne (1994) definen como «etapa monumental» (período que comprende de 1860 a 1920), representa el último eslabón de ese sistema ideológico y simbólico en el que se consolidaron los actuales estados latinoamericanos.

De acuerdo con Víctor Nieto Alcaide (2015), buena parte de la producción escultórica decimonónica se centró en el monumento público y en la ornamentación arquitectónica. Además, la escultura monumental monárquica y religiosa cedió terreno ante el monumento de homenaje al prohombre contemporáneo, representado en un contexto alegórico o ideal. En el caso de Rivadavia, el prócer aparece sentado en un lujoso sillón y presenta un documento. Las nuevas presencias pétreas eran, en gran medida, una herencia de la Revolución Francesa: a partir de 1789 los nuevos héroes patrios, surgidos del pueblo, podían acceder a la monumentalización, honor que antes era reservado únicamente al emperador, a los reyes y a los santos. Los nuevos héroes, símbolos del progreso, ya no necesitaban la toga imperial o las armas ancestrales para servir a las naciones y los pueblos, sino que podían aparecer vestidos con sus atuendos habituales, ya sean uniformes o levitas de civil, mientras exhibían atributos del triunfo y el quehacer político, como cartas, tratados o documentos.

Como anota Rodrigo Gutiérrez-Viñuales (2004), la escultura monumental en América, al igual que en Europa, fue funcional a las necesidades políticas de legitimación de los gobiernos y las naciones en formación. La urbanización y los fines del progreso promovieron a los próceres como figuras a imitar, como expresiones emblemáticas de «la obra pública» del gobierno. Esta característica tuvo especial relevancia en el contexto del Centenario de la Revolución de Mayo, momento en que el número de encargos escultóricos

superaron ampliamente a cualquier otra nación iberoamericana. En ese tiempo, un monumento no sólo servía para glorificar las memorias del pasado, sino para enaltecer a sus continuadores y sentar las bases de una memoria histórica oficial que comenzaba a enaltecer a los hombres que, sólo cien años antes, habían tomado partido en las guerras de la independencia.

«A la sombra de Rivadavia»

Según Vicenc Furio (2003) el silencio es, quizás, el indicador más significativo del impacto que una escultura pública produce a través del tiempo. En ese sentido, la ausencia de información entre la inauguración del monumento a Rivadavia (1909), su reemplazamiento y la nota de Solá (1996) son síntomas del paulatino olvido de este primer monumento a Rivadavia y de la pérdida casi total de la agencia para la que fue concebido. La historia de un monumento y su fortuna crítica mantienen una relación especial con, por ejemplo, su estado de conservación, es decir, con sus características físicas. Sin embargo, la supervivencia de una obra del pasado no siempre conserva intacta la antigua y añorada gloria con la que fue pensada. Como explicaba Pierre Nora, el concepto de memoria y de historia en tanto construcción social dinámica llama a las ciencias sociales a revisar las ideas construidas por las naciones y a revisar las condensaciones conceptuales que se materializan, por ejemplo, en los hombres-memoria. Estos, encarnación de lo que Nora llamó la «nación-memoria», son aquellas figuras notables que reúnen las virtudes de la nación y que configuran la memoria social de un pueblo (Nora, 1987).

De acuerdo con esta definición, la *etapa monumental* fue el último intento de configurar, bajo las leyes y el estilo de la modernidad europea, una historia oficial y nacional totalizadora. De esta manera, las imágenes de líderes condensaban sobre sí mismas ideales oficiales del poder y la moral en una construcción cercana a lo que Károli Kerényi (2012) llamó «mito tecnificado»: una evocación y una elaboración interesada de contenidos culturales para servir a finalidades políticas previamente delimitadas. Estas imágenes del poder condensadas, por ejemplo, en la estatuaría pública o semipública, habitan también el espacio ambiguo entre la presencia y la ausencia del personaje representado. Podemos pensar en un equivalente a las palabras de Pascal, «el retrato del rey, es el rey», citadas por Louis Marín (2009: 142) para explicar la ontología de la representación y el poder de la imagen. Consecuentemente, invalidada una memoria, revisadas las ideas que convertían al personaje en un *santo de la patria*, su efigie no puede seguir representando una idea ausente o modificada en la sociedad y, en ese sentido, debe cambiar de lugar, «bajar del Olimpo». En el caso de Rivadavia tanto el reemplazamiento como el cercenamiento de su altísimo pedestal podrían responder a la revisión de la historia y a la reconfiguración de la memoria social. Hoy Rivadavia es recordado

popularmente por el triste célebre empréstito Baring y por las consecuencias de aquella enorme deuda externa terminada de pagar muchos años después, durante el gobierno de Perón, en 1947. La tendencia europeizante de Rivadavia y los pactos con los británicos señalaron al primer presidente argentino como una figura problemática dentro del panteón de próceres nacionales.

Sin embargo, como señala Peter Krieger, «la violencia a la estatua de un santo inconscientemente confirma también la continuidad de su magia» (1999: 20). Es mérito del historiador del arte alemán Alöis Riegl (1903), en fechas cercanas a los encargos de Costa, la confección del primer trabajo que la modernidad concedió al estudio sistemático de los monumentos. Si bien el autor identificaba el carácter conservacionista como una actitud característicamente moderna para con los monumentos, este no parecía coincidir en tiempo y espacio con una de sus tantas contracaras: la tendencia a la destrucción sistemática de las efigies públicas. Una protesta social que a partir del siglo XVII se designa con el *motto* latino de *Damnatio memoriae* (condena de la memoria). Esta práctica, común durante el imperio romano, supone la destrucción y la condena estatal de las imágenes y del nombre en las inscripciones públicas de un enemigo después de su muerte. Este antiguo gesto encuentra eco en cientos de episodios políticos a lo largo de la historia por motivos diversos. Por mencionar sólo algunos, en territorio latinoamericano podemos destacar, por un lado, el reemplazamiento de la estatua ecuestre de Carlos IV de España, diseñada por Manuel Tolsá y ubicada hoy en el actual centro histórico de la Ciudad de México. En 1821 *El caballito* fue reemplazado en patio de la Universidad desde su lugar original porque había recibido violentas agresiones de anti hispanismo, agravadas por un asunto iconográfico: una de las patas del caballo del rey pisaba un carcaj de flechas. Por otro lado, en nuestro país, tras el golpe de estado al gobierno de Juan Domingo Perón y por decreto, el nombre del presidente no podía ser mencionado ni su efigie o la de su esposa mostrada en público y pasó a ser llamado «El tirano depuesto».

No parece que la memoria de Rivadavia haya sido borrada de esta manera de la historia argentina ni mucho menos. Sin embargo, el destino de su olvidada primera estatua señala en un microcontexto un interesante caso para pensar tanto los planes gubernamentales de cara al centenario como el devenir de aquellas ideas que pretendían construir una identidad nacional moderna. El breve estudio de recepción confirma que la configuración de esta memoria oficial trajo resistencias en el momento de la inauguración y posteriormente, aunque los motivos del reemplazamiento todavía no son claros. No obstante, la invisibilidad actual de la estatua, su nueva estatura y su emplazamiento contrastan de manera exagerada con los avatares de su inauguración, en cuyas disposiciones no se imaginaba que la vida póstuma del monumento se iba a confinar al oscuro descanso de una escalera en otro ámbito público. De este modo, la breve historia de la primera estatua de Rivadavia comparte con la ciudad tanto las inmensas expectativas que el gobierno de la provincia

auguraba para La Plata a modo de centro cultural y de enclave político de la nación como el posterior abandono y olvido de aquel sueño utópico de la generación del ochenta [Figura 5].

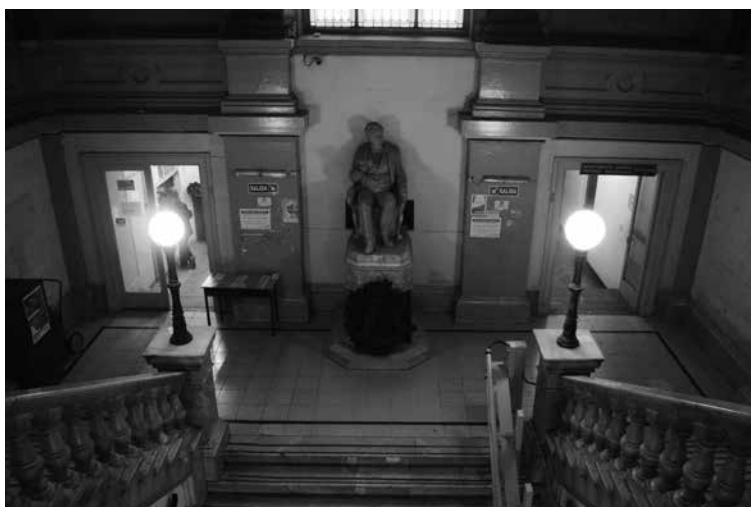


Figura 5. *Rivadavia Sentado* (c. 1885). Fotografía de su actual emplazamiento en el descanso de la escalera de la Dirección de Cultura y Educación de La Plata

Finalmente, creemos importante destacar la demostrada operatividad que los estudios sobre iconología política, historia del arte monumental y patrimonio cultural presentan a la hora de encarar investigaciones sobre objetos culturales específicos. Esta es una de las tareas que la Historia del Arte debe atender al momento de estudiar bienes culturales donde sobreviven memorias insospechadas del pasado argentino. Hoy nadie se postra a *la sombra de Rivadavia*, ningún político acude allí para buscar su consejo y ningún niño se estremece ante la seria testa del primer presidente que una vez fue motivo de homenajes rimbombantes. Sin embargo, su deslucida primera efigie nos entrega un fragmento histórico valorable y conserva los síntomas de una memoria nacional compleja y ambivalente, escondidos en el ceño fruncido de una estatua silenciosa.

Referencias bibliográficas

- Riegl, Alöis (1999). *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Buenos Aires (1909, 18 de abril). «Rivadavia, la inauguración de su estatua, los homenajes que se rendirán a la memoria del gran ciudadano, Brillante representación del gobierno nacional, todos los detalles». En *Buenos Aires*.

- Buenos Aires (1909, 19 de abril). «Rivadavia, su apoteosis, el acto de ayer, solemne inauguración de la estatua. Una hermosa fiesta social y patriótica». En *Buenos Aires*.
- Burucúa, José Emilio y Campagne, Fabián (1994). «Los países del Cono Sur». En Annino, Antonio; Guerra, François-Xavier y Leiva, Luis Castro (comps.). *De los imperios a las naciones: Iberoamérica* (pp. 349-381). Zaragoza: Iber-Caja.
- De Paula, Alberto (1987). *La ciudad de La Plata, sus tierras y arquitecturas*. La Plata: Ediciones del Banco de la provincia de Buenos Aires.
- El Argentino (1909, 17 de abril). «Monumento á Rivadavia». En *El Argentino*.
- El Argentino (1909, 18 de abril). «La sombra de Rivadavia». En *El Argentino*.
- El Argentino (1909, 19 de abril). «La estatua de Rivadavia, el acto de ayer, crónica completa». En *El Argentino*.
- El Día (1996, 16 de abril). «Descendiente de Lola Mora descubre dos obras de la escultora». En *El Día*, pp. 16-17.
- El Día (1909, 18 de abril). «La estatua de Rivadavia en la legislatura». En *El Día*, p. 89.
- El Día (1909, 19 de Abril). «La estatua de Rivadavia». *El Día*, p. 57.
- Farini, Juan Ángel (1954). *Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades. Numismática IV. Rivadavia en la medalla*. Buenos Aires: Kraft.
- Fernández-García, Ana María (1997). *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*. Asturias: Universidad de Oviedo.
- González, Ricardo (2000). «Una utopía abandonada. El proyecto escultórico de La Plata (1882-1920)». *Concurso de Investigación en Historia de las Artes Visuales de la Provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Instituto de Cultura.
- González, Ricardo y otros (2001). *Programa de inventario y catalogación de esculturas en espacios públicos de la ciudad de La Plata*. La Plata: Municipalidad de La Plata.
- González, Ricardo y Robert-Dehault, Elizabeth (compiladores) (2000). «Anexo documental». *Concurso de Investigación en Historia de las Artes Visuales de la Provincia de Buenos Aires* (pp. 137-148). Buenos Aires: Instituto de Cultura.
- Gutierrez-Viñuales, Rodrigo (2004). *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Buenos Aires: Cátedra.
- Irigoyen, Ignacio (1909). *Discurso pronunciado por el Gobernador de la Provincia Don Ignacio D. Irigoyen al inaugurarse en el hall de la cámara de Diputados la estatua de Don Bernardino Rivadavia*. La Plata: Taller de Impresiones Oficiales.
- Kerényi, Karl y Jung, Gustave (2012) *Introducción a la esencia de la mitología*. Madrid: Siruela
- Klaus, Gallo (2012) *Bernardino Rivadavia. El primer presidente argentino*. Buenos Aires: Edhasa.
- Krieger, Peter (1999). «Las posibilidades abiertas de Aby Warburg». (*In disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos* (pp. 261-281). México: Instituto de Investigaciones estéticas-UNAM.

Nieto Alcaide, Víctor (2015). *El siglo XIX: la mirada del pasado y la modernidad*. Barcelona: Ramón Areces.
Norá, Pierre (dir.) (1984). *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.

Referencias electrónicas

Furió, Vicenç (2003). «¿Clásicos del arte? Sobre la reputación póstuma de los artistas de la época moderno». *Materia*, (3), pp. 215-246 [en línea]. Consultado el 9 de agosto de 2017 en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1173177>>.

Marin, Louis (2009). «Poder, representación, imagen». *Prismas. Revista de historia intelectual*, (13), pp. 135-153 [en línea]. Consultado el 9 de agosto de 2017 en <<http://www.scielo.org.ar/pdf/prismas/v13n2/v13n2a01.pdf>>.