

Escenarios del poder

La escultura en
el Parque General San Martín

Patricia S. Favre





PATRICIA SANDRA FAVRE

Es licenciada en Historia del Arte y Magíster en Arte Latinoamericano por la Universidad Nacional de Cuyo. Se desempeña como profesora titular en Historia del Arte Moderno y Práctica de Formación Profesional de las Carreras de Artes Visuales de la Facultad de Artes y Diseño, UNCUYO desde 1999 y como profesional en la Dirección de Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura del Gobierno de Mendoza desde 1992. Desarrolla investigación como directora de un Proyecto sobre arte mendocino subsidiado por SECTYP-UNCUYO, e integrante del Archivo Monumenta, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFYL-UBA. Es miembro fundador y titular del Grupo de Estudios de Arte Público Latinoamericano, desde 2008.

Como investigadora participa en numerosos congresos provinciales y nacionales. Es autora del libro “Deudas históricas, reparaciones escultóricas. El programa conmemorativo monumental en la construcción de la identidad (Mendoza, 1887-1917)” editado por Ediunc en 2010, y de numerosos artículos sobre arte mendocino publicados en libros y revistas de la especialidad. Actualmente se encuentra realizando un doctorado en el área de Teorías e Historia del Arte, FFYL-UBA.

ESCENARIOS DEL PODER

LA ESCULTURA EN EL PARQUE GENERAL SAN MARTÍN

Patricia S. Favre



ESCENARIOS DEL PODER

La escultura en el Parque General San Martín

Patricia S. Favre

Favre, Patricia S.

Escenarios del poder. La escultura en el Parque General San Martín – 1a ed. – Mendoza : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2015.

Fotografías de Patricia S. Favre

228 p.; 22 x 22

ISBN 978-950-774-256-9

1. Escultura. 2. Mobiliario. 3. Parques. 4. Arte Público. 5. Patrimonio cultural.

CDD. 363.69

La publicación de esta obra ha sido recomendada por el Comité Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo

Fecha de catalogación: 03/03/2015

Copyright © 2015

1ª edición: 300 ejemplares

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

ISBN: 978-950-774-256-9

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Email: favrepatricia@gmail.com

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna, ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del autora.

El presente libro fue realizado en el marco del Proyecto de Investigación “Formación y consolidación del campo artístico en Mendoza”, Primera etapa: Imágenes, escenas e identidades de la cultura visual mendocina, aprobado y subsidiado por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo, Período 2011-2013.



A Gabriel, Paulina y Octavio

que iluminan mis días

Índice

Agradecimientos	7
Prólogo. Por la Dra. Marta E. Castellino	9
Introducción. El conocimiento de un acervo patrimonial emblemático	11
Capítulo 1. Paisajismo y arte en la creación del Parque del Oeste	15
Aspectos introductorios	15
La creación del Parque del Oeste	17
Verdaderos “museos al aire libre”	21
Originales, obras seriadas y copias	24
Circuitos de promoción y consumo	27
Consideraciones finales. Mobiliario artístico para un parque de provincia	29
Capítulo 2. Naturaleza e historia. Plantar árboles, conmemorar héroes	31
Aspectos introductorios	31
Emilio Civit y el proyecto de un “grandioso monumento”	33
Julio Leónidas Aguirre: el Ateneo y el proyecto de una pirámide	34
Paisajismo y monumentos	36
Fray Pacífico Otero y la propuesta de un monumento ecuestre	37
Consideraciones finales. La idea del Parque como ámbito patriótico y celebrativo	39
Capítulo 3. Funcional y escocés. El mobiliario de la primera hora	41
Aspectos introductorios	41
Un “derroche de luz”	44
Los monumentales Portones de acceso	46
El Kiosco de Música	53
El Parque como escenario de festividades patrias	56
El centenario de la Revolución de Mayo y el primer monumento del Parque	58
El Trofeo Emilio Civit	60
Consideraciones finales. Poder y magnificencia principesca	60
Capítulo 4. Alegórico y francés. La puesta en marcha de un modelo	63
Aspectos introductorios	63
Una artística fuente	68
La estatuaria: mitología, alegorías y animales	74
Los Campos Elíseos mendocinos. Los Caballos de Marly	80
Consideraciones finales. Alegorías civilizadoras y costumbres cortesanías	87
Capítulo 5. Heroico y conmemorativo. Los centenarios de la Patria y el Monumento al Ejército de los Andes	89
Aspectos introductorios	89
El proyecto de monumento al Ejército de los Andes	91
El aporte mendocino al monumento: el sitio y el pedestal	94
Lo aristocrático y privado; lo popular y público	95
La inauguración del Monumento	97
El Monumento: iconografía y estética	99
El Parque, el Monumento y el público	104
Consideraciones finales. El mito fundacional	105

Capítulo 6. Culto y popular. La expansión del panteón cívico y mitológico	107
Aspectos introductorios	107
Monumento al obrero	108
La creación del Rosedal. Un nuevo conjunto decorativo	111
La estatuaria a personajes ilustres	118
La estatuaria decorativa: obras célebres antiguas y modernas	121
Nuevos espacios para la educación	127
Homenajes en el Cerro de la Gloria. Medallas y placas	129
Consideraciones finales. La democratización del arte	132
Capítulo 7. Paisajista y americanista. Daniel Ramos Correas y la aplicación del Plan Regulador	133
Aspectos introductorios	133
Homenaje a figuras ilustres: Fernando Fader y Emilio Civit	135
El proyecto de Plan Regulador. La naturaleza virgen como paradigma	137
El equipamiento artístico y lo antiestético	139
La búsqueda de las raíces. Saludo al Sol	142
El Plan Regulador	144
La remodelación en el Monumento al Ejército de los Andes	147
La construcción del Ofrendatorio Sanmartiniano	148
La inauguración de las obras del Cerro de la Gloria	151
Proyecto de modificación de los Portones	153
Consideraciones finales. El mito de los orígenes y el cambio de paradigma	153
Capítulo 8. Patriótico e industrial. El centenario del fallecimiento de San Martín y las grandes exposiciones	155
Aspectos introductorios	155
La antesala del centenario: proyectos monumentales y la denominación del Parque	156
El año del Libertador	158
El monumento al creador de la bandera	162
Homenajes a los hacedores: Eva Perón y Vicente Lahir Estrella	164
El arte en las grandes exposiciones industriales	166
Consideraciones finales. Un sagrario de patriotismo y un ámbito de renovación artística	169
Capítulo 9. Clasicismos y modernismos. Persistencias y rupturas de un modelo	171
Aspectos introductorios	171
El retorno de la tradición decorativa clasicista en el Rosedal y la Isla	173
Conmemoraciones cívicas	182
Conmemoraciones religiosas	184
Consideraciones finales. La impronta de la diversidad: de museo a bazar	186
Conclusión. Imágenes y configuraciones simbólicas. La construcción de escenarios del poder	187
Fuentes	191
Bibliografía	192
Índice de imágenes	197
CATÁLOGO DE OBRAS	199
Obras existentes	200
Obras trasladadas	220
Obras desaparecidas	221

Agradecimientos

Este libro, si bien se concretó durante el período 2011-2013, fue antecedido por varios estudios. De modo que mi primer agradecimiento es para el Dr. Pablo Lacoste y la Dra. María Cristina Satlari quienes, con motivo del Centenario del Parque General San Martín en 1996, me alentaron a emprender una travesía que superó ampliamente los objetivos iniciales. Al Dr. José Emilio Burucúa, que fue mi director de tesis en la Maestría de Arte Latinoamericano, y cuya solidez intelectual y proverbial encuentro de nuevas canteras temáticas y teóricas continúan orientando mis exploraciones. Los trabajos realizados con la Lic. Teresa Espantoso Rodríguez en el marco del Proyecto “Archivo Monumenta” del Instituto de Teorías e Historia del Arte “Julio E. Payró” (FFYL, UBA), resultaron fundamentales para profundizar el inventario de obras, al mismo tiempo que me nutrieron de sus saberes y ejemplar tenacidad. Asimismo, las continuas demandas que la Prof. Ada Ferri como artista, docente y amiga me planteaba, fueron el engranaje decisivo para encarar la realización de un libro.

Mi sincera gratitud a las instituciones que me apoyaron para su publicación. A la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCUYO, particularmente a su directora Dra. Marta Castellino, la Dra. Patricia Barrio y al equipo técnico, cuya experiencia y solidaridad han constituido un factor fundamental para su concreción. A la Dirección de Investigación de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCUYO, a su director Mgter. Diego Bosquet, por su constante apoyo. A los miembros del comité evaluador, Mgter. Roberto Tomassiello, Mgter. Roxana Del Rosso y Dra. Estela Premat, que me brindaron valiosas sugerencias.

Igualmente mi hondo reconocimiento a quienes me han acompañado académicamente durante estos años compartiendo sus conocimientos y experiencias. Por un lado, a mis directores de doctorado, Dra. Gabriela Siracusano y Dr. Adolfo Cueto, que han sido un respaldo inestimable. Por otro, al equipo de investigación de los años 2011 y 2013, Eduardo González, Daniel Grilli, Laura Piazze, Elina Albarrán, Laura Gómez Condono, Mariana Gilyam, Macarena Espinosa y muy especialmente a Pilar Dussel de Argumedo, quien realizó una minuciosa corrección del manuscrito. Una valiosa colaboración fue la realizada por Mme. Elisabeth Robert-Dehault, presidenta de la “Association pour la sauvegarde et la promotion du patrimoine métallurgique Haut-Marnais” (ASPM, Francia) y la “Scottish Iron Work” (Escocia) mediante el Dr. David Mitchell y la Arq. Lucía Juárez, que atendieron con entusiasmo mis preocupaciones sobre mobiliario francés y escocés respectivamente.

Este libro también tiene numerosas deudas con colegas de diversas instituciones. La Dirección de Patrimonio Cultural de la provincia de Mendoza y la Facultad de Artes y Diseño (UNCUYO) han constituido ámbitos estimulantes de trabajo y me han permitido tener una visión amplia de los temas y problemas que atañen al patrimonio artístico mendocino. El Archivo *Monumenta* (UBA), el Grupo de Estudios de Arte Latinoamericano (GEAPL), el Centro Argentino de Investigadores en Arte (CAIA) y el Instituto de Historia del Arte (FFyF, UNCUYO), han resultado valiosos espacios de intercambio y crecimiento. Una mención especial merecen quienes contribuyeron con sus opiniones, sugerencias y diálogos dando respuestas a mis inquietudes históricas y estéticas en distintos momentos de la investigación: Prof. Pupi Agüero, Prof. Susana Ávila, Dra. María Isabel Baldasarre, Prof. Silvia Benchimol, Arq. Pedro Canepuccia, Prof. Roxana Coll, Prof. Orlanzo Cozzarín, Prof. Roxana Jorajuria, Dra. Silvia Dolinko, Prof. Celia García, Dra. Laura Malosetti, Mgter. Graciela Moretti, Arq. Edgardo Priori, Ing. Alberto Ripalta y Cristina Ruiz Mathos. Otra, le corresponde a mis alumnos, que hacen de mi labor investigativa y docente un desafío permanente.

Asimismo expreso mi agradecimiento a directivos y personal de instituciones: de la Biblioteca Pública General San Martín, Carlos Ábrego, Lucía Bourguet, Cristina Amils, Rolando Landabour, Dominga Alizzi y Alicia Costarelli; del Archivo General de la Provincia de Mendoza, Prof. Elvira Búccolo y Alicia Guevara; de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza, Prof. Ramona del Valle Herrera y Prof. Edith Marzetti; de la Biblioteca de la H. Legislatura de Mendoza, Silvia García Alonso, Claudia Antunez y Noemí Segala; del Archivo Fotográfico de la Facultad de Filosofía y Letras, Prof. Daniel Grilli; del Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú-Casa de Fader, Prof. Gastón Alfaro y Marisa Lucero ; y del Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas Juan Cornelio Moyano, Dra. Clara Abal de Russo y Lic. Mercedes Parral. Al director del Parque, Javier Fernández, y a los guardaparques Hugo Montero y José Antonio Martí. También al equipo de Inca Editorial, cuya seriedad queda reflejada en la calidad de la impresión.

Por último, quiero expresar mi enorme gratitud a mi familia, quienes compartieron mi entusiasmo y mis desvelos por llevar el trabajo a buen término. Me acompañaron en numerosas ocasiones a recorrer las obras, fueron vehementes interlocutores y consejeros, y me dieron ánimo ante las adversidades. De manera que, en muchos sentidos, este libro se convirtió en una empresa familiar. Mis hijos Paulina y Octavio hicieron enormemente gratos mis recorridos por el Parque, mi madre Esther me brindó serenidad y confianza, mi hermana Viviana canalizó bellamente mis expectativas estéticas en el diseño del libro, mi hermana Claudia me alentó con su encomiable pasión por los libros y la educación, y mi esposo Gabriel, fue el baluarte fundamental en todas las etapas de su realización por su lúcida inteligencia, sabios consejos, solidaridad y amor incondicional.

Prólogo

Comienza a rodar el siglo XX y la provincia de Mendoza se encuentra sumergida en un proceso de modernización que abarca lo urbanístico y lo social, y tuvo como catalizador la llegada del ferrocarril. Este proceso había surgido a fines del siglo XIX. Poco a poco Mendoza crecía y se iba convirtiendo en una ciudad importante, la más destacada del Oeste argentino. El pasado colonial se iba dejando lentamente atrás y la estructura social se veía removida en sus cimientos por el fenómeno inmigratorio. Para acelerar la transformación de la urbe se proyectaron edificios públicos monumentales de gusto francés y se diseñó el Parque del Oeste, hoy Parque General San Martín. Se trata de una obra que nos orgullece a todos los mendocinos, y con particular referencia las esculturas que los adornan. El trabajo realizado por Patricia Favre se sitúa en este marco, que es tanto artístico como histórico y social.

Este libro fue elaborado por la autora con el objeto de contribuir al conocimiento de nuestro acervo patrimonial, a través del relevamiento y estudio de las obras escultóricas del Parque, a las que califica como “emblemáticas de la cultura mendocina, y referentes insoslayables de nuestro patrimonio artístico provincial” pero que, paradójicamente, aún encerraban secretos y desafíos para la investigación. En tal sentido, se propone la reconstrucción de la historia de la escultura en el Parque General San Martín entre 1896 y 1996, estableciendo “los logros, persistencia y rupturas que se dieron a lo largo de su primer siglo de existencia”. Ambicioso proyecto, es verdad, que Favre aborda con la solvencia, exhaustividad y criterio puestos de manifiesto en otros trabajos anteriores realizados tanto sobre aspectos puntuales de este tema como sobre otros relacionados con nuestro patrimonio artístico.

Luego de señalar la importancia de la escultura tanto como reservorio de la memoria y como elemento decorativo, Patricia Favre fue escribiendo una historia que detalla en sus hitos más representativos y sobre todo, en la significación que las obras realizadas en el Parque tuvieron para la cultura provincial. En primer lugar, como emblema del orgullo lugareño: haber hecho surgir un vergel en medio del desierto por obra y gracia del esfuerzo de toda la comunidad. Y esto se traduce en el empeño puesto de relieve al dotar a todos los paseos públicos de gran variedad de especies vegetales que se suman al bosque nativo. En segundo lugar, adquiere significación lo relacionado con los festejos del Centenario, como sitio privilegiado para el emplazamiento de un monumento que cifra el otro orgullo lugareño: haber



colaborado de modo insigne con la campaña libertadora de San Martín.

Hablábamos de la reconstrucción de una historia y en tal sentido, los títulos de los distintos capítulos, adecuadamente escogidos por la investigadora, van dando cuenta –de forma amena- de las transformaciones operadas, tanto en el gusto como en su consecuencia: la adquisición de piezas escultóricas para “amoblar” (en páginas anteriores se ha justificado la denominación de “mobiliario” para la dotación de estatuas y monumentos de un ámbito determinado) el Parque. Así se establece, por ejemplo: el enorme esfuerzo que significó proveer de iluminación a la vasta extensión del paseo; los elementos decorativos y el sentido simbólico de los Portones; la adhesión a los modelos franceses vigentes a principios de siglo mediante la monumental Fuente de los Continentes; la creación del Monumento al Ejército de los Andes en el Cerro de la Gloria, punto de partida de lo que Favre considera un auténtico mito fundacional provincial; entre otros. Va describiendo pormenorizadamente la iconografía respaldada por imágenes y atendiendo a las prácticas y simbolismos que encierran. Así, enlazando datos novedosos y manifiesta erudición, se van desgranando los episodios de una historia tan entrañable para los mendocinos.

Es de destacar el valiosísimo rastreo de los antecedentes del tema que en cada caso realiza la autora, desde la Antigüedad clásica pagana hasta sus manifestaciones más recientes, en orden a poner de relieve la significación particular que dichas esculturas adquieren en un contexto nuevo y distinto, como es del Parque mendocino, lo que proporciona un nuevo ángulo de lectura a esta obra, tan valiosa en todos los aspectos. Igualmente se destaca el papel de este paseo como lugar de inscripción de problemáticas sociales vigentes en la época (dicotomías entre lo público y lo privado, lo popular y lo culto, etc., y el papel de la prensa como agente de presión política), resulta otro aspecto importante que la autora aporta a la reconstrucción de nuestra historia social.

De este análisis de nuestro Parque y sus monumentos, surge “una historia de las artes visuales marcada por la tensión entre lo universal y lo particular, lo tradicional y lo moderno, la reproducción y la innovación” en razón de su carácter privilegiado de escenario de las prácticas sociales y representacionales de cada uno de los períodos reseñados. Así, encuentra justificación también el título, ya que la ornamentación de los espacios públicos adquiere carácter de capital simbólico a través de la intervención gubernamental que busca legitimarse tanto política como socialmente.

Vale la pena destacar la minuciosidad que se pone de manifiesto en la compulsión de fuentes diversas para proveer el dato preciso que complementa el juicio estético, y ambos complementan la panorámica histórico-social de un siglo de vida mendocina, emblematizada en un ámbito significativo como es el Parque, considerado como catalizador de las prácticas sociales vigentes.

Obra monumental en muchos sentidos, precisa en consideraciones técnicas pero sin que eso desdiga la amenidad del relato, este libro de Patricia Favre es una contribución invalorable a la cultura mendocina.

Marta Elena Castellino

Mendoza, 2014

Introducción

El Conocimiento de un acervo patrimonial emblemático

En 1896, fue creado el Parque del Oeste, actual Parque General San Martín. Conjuntamente surgió el interés por dotarlo de un importante equipamiento, en el cual lo escultórico tenía un papel protagónico. El hecho no era algo extraño para la provincia, ya que Mendoza contaba con algunas plazas y paseos que ostentaban obras que eran orgullo de los ciudadanos: la prestigiosa fuente francesa en la Plaza Independencia y la monumental Torre del Reloj en la Plaza Cobos, además de farolas y bancos, que convertían estos paseos en ámbitos propicios para el esparcimiento y la sociabilidad¹.

Sin embargo, amueblar el Parque resultó novedoso en muchos sentidos. Por un lado, su mismo tamaño resultaba un desafío ya que se trataba de un parque de más de 300 hectáreas. Esto implicaba seleccionar obras de dimensiones monumentales, emplazar una profusa cantidad de obras, o apelar a ambas instancias. Por otro, la mirada puesta en la capital de la Nación y en Europa y, la ausencia o escasez de creadores, talleres o empresas especializadas en equipamiento artístico a nivel local que pudieran satisfacer esta demanda, amplió y afirmó las relaciones con el mercado nacional e internacional.

Este consumo artístico demandaba superar numerosas dificultades dado que involucraba múltiples figuras y mecanismos: comitentes, representantes, selección de modelos, presupuestos, negociación con artistas o comercios, asignación de partidas presupuestarias, licitaciones, contratos, envíos en barcos y ferrocarril, carga y descarga de bultos, impuestos y permisos aduaneros, estudios de emplazamiento, adecuación de sitios, dirección de obras, mano de obra especializada para determinadas tareas, supervisión de trabajos y rendiciones de cuentas. En este complejo y dinámico proceso se formó el primer gran conjunto de “arte público” de Mendoza.

La dotación de obras de arte en el espacio público se inscribía en un proyecto de mayor alcance: el interés por conseguir un progreso material y espiritual, propio de la modernidad². Las “bellas artes” fueron consideradas como un componente ineludible para incluirse dentro de las naciones y sociedades civilizadas, ya que además de la función estética cumplían un papel pedagógico y edificante, como ha demostrado Laura Malosetti³. En el ámbito local desde fines del siglo XIX surgió la preocupación por promover el desarrollo de las

2. AGULHON, M. (1994), p. 95.

3. MALOSETTI COSTA, L. (2001)

1. La fuente fue trasladada en 1927 a la plaza departamental de Maipú.

artes mediante la adjudicación de becas para favorecer la formación de artistas, organización de exposiciones y salones, y la creación de escuelas o academias⁴. Las obras instaladas en paseos, plazas y parques desempeñaban un importante rol estético y educativo, al mismo tiempo que por su dimensión pública constituían índices con los cuales se podía medir el estado de progreso de una sociedad.

El Parque General San Martín se convirtió en un fundamental continente de obras de arte. En este proceso se fueron sumando gestiones de distinto signo político. Por ello, la cuestión temporal constituye un tema de capital importancia, ya que el Parque encierra la historia de un siglo de escultura y sus primeras obras se cuentan entre las más antiguas de la provincia. Asimismo, consideradas en el conjunto de escultura pública existente en la Provincia, debemos reconocer que son pocas las obras tan valoradas por los mendocinos como este acervo ubicado en un marco de verdor excepcional. Se trata de imágenes que han adquirido un carácter emblemático para la cultura mendocina instalándose como referentes insoslayables del patrimonio artístico provincial. Pero, paradójicamente, también resulta poco claro en cuanto a su historia y sus significados.

Aunque el tema ha acaparado profundamente la atención de la sociedad, su estudio es relativamente reciente⁵. Una explicación a este fenómeno es la tardía aparición de la historia de las artes visuales de Mendoza como disciplina. Un trabajo pionero fue el de Gerónimo Sosa (1964) quien esbozó un primer conjunto; el estudio de Roxana Coll (1986/1996)⁶ dedicado específicamente a lo escultórico mediante un enfoque descriptivo e histórico; y de Ana Castro (1996) con una notable impronta documentalista; constituyendo todas ellas obras de referencia fundamentales. A éstas debemos sumar las valiosas contribuciones de historiadores que han abordado algunas obras o aspectos de gran relevancia: Graciela Verdaguer (1975), Salvador Laría (1992), Norma Acordinaro (1996) y Adriana Micale (2010)⁷. Otro aporte está dado por los especialistas en urbanismo: Ricardo Ponte (1987/2008; 1996; 1999), Silvia Cirvini (1996) y Cecilia Raffa (2005), quienes han establecido un diálogo profundo con problemáticas políticas y sociales dentro de enfoques renovados⁸. Los investigadores del Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, se han abocado a la tarea de delinear un panorama del arte mendocino por décadas (1999-2013) en que se incluyen algunas obras del Parque. Un estudio reciente y de envergadura es el realizado por varios especialistas sobre la “Feria de América” (2012) en que se analiza el evento desde múltiples perspectivas.

4. FAVRE, P. (2010 b).

5. Cabe destacar que la celebración del Centenario del Parque General San Martín en 1996 fue un hecho clave, porque impulsó un importante cúmulo de investigaciones que fueron difundidas a través del Congreso organizado por el Centro de Integración Territorial (CINTER) y la Universidad de Congreso, y publicaciones.

6. Dicha investigación fue realizada en 1986 y publicada parcialmente en 1996.

7. MICALE, A., en: BERJMAN, S.; DI BELLO, R. (2010).

8. Los estudios de Coll, Acordinaro, Ponte y Cirvini de 1996 se encuentran en: NÁLLIM, C. et. al. (1996).

En relación a los enfoques teóricos, en las últimas décadas numerosos autores han demostrado la riqueza de analizar las artes visuales desde la historia social del arte atendiendo a los procesos de producción, promoción, selección, circulación y consumo como Pierre Bourdieu (1967; 1995), Roy Strong (1984), Enrico Castelnuovo (1988) y Néstor García Canclini (1990), entre otros. En cuanto a la escultura en el espacio público, un referente fundamental es Maurice Agulhon (1979; 1994) quien estudió exhaustivamente la imaginería cívica y decorativa. Incluyó el extenso espectro del mobiliario escultórico, hasta ese momento marginado, dentro de la agenda de estudios de la “historia seria”, analizando este corpus desde lo político, simbólico, urbanístico y estético. Ellos son las vertientes teóricas en que se asienta el presente trabajo.

En el ámbito nacional, los investigadores nucleados en el Archivo Monumenta (FFyL-UBA) y el Grupo de Estudios de Arte Público Latinoamericano (GEAPL), ambos dirigidos por Teresa Espantoso Rodríguez, vienen desplegando una significativa labor investigativa sobre la escultura en el espacio público de Argentina atendiendo al papel de comitentes, modelos, apropiaciones y resistencias, entre otros⁹. En los últimos años se ha realizado una importante tarea de relevamiento y estudio del mobiliario artístico francés con motivo de la acción de la “Association pour la sauvegarde et la promotion du patrimoine métallurgique Haut-Marnais” (ASPM) en Argentina, que ha dado como resultado diversas investigaciones y publicaciones en el ámbito del Archivo Monumenta y de la Dirección Nacional de Patrimonio (2006; 2009). Asimismo, las imágenes y sus significados, sus funciones en la sociedad, las instituciones, el coleccionismo y las redes de intercambio, por mencionar algunos de los temas desarrollados, han recibido valiosas contribuciones en los trabajos sobre pintura argentina de especialistas congregados en el Centro Argentino de Investigadores en Arte (CAIA)¹⁰. El paisajismo como hecho social y cultural ha sido motivo de interés a partir de los estudios de Sonia Berjman (2002, 2010) y Adrián Gorelick (1998).

A la luz de estos avances teóricos e históricos, debemos reconocer que el conocimiento del acervo artístico del Parque General San Martín es todavía superficial y fragmentario. No existe un estudio completo y sistemático de todo el conjunto, hay numerosos vacíos en cuanto a la identificación de las obras, estudios iconográficos, los mecanismos de producción, circulación y consumo, y de las relaciones entre el arte y las condiciones sociales y políticas. He abordado estas problemáticas a partir de algunas obras puntuales o conjuntos mediante: presentaciones en congresos

9. En los últimos años dichos estudios se han divulgados en tres Congresos internacionales organizados a partir de la formación de GEAPL-Latinoamérica, desarrollados en Buenos Aires (2009), Brasil (2011) y Chile (2013).

10. M. Baldasarre, S. Dolinko, M. Gené, L. Malosetti, M. L. Munilla, M. A. Muñoz, M. Penhos, G. Siracusano, D. Weschler, entre otros. Además de las numerosas publicaciones realizadas desde la creación del Centro, se encuentra la reciente publicación: BALDASARRE, M.; DOLINKO, S.: Ed. (2011-2012), que aborda las problemáticas mencionadas.

(Mendoza, 1996; Mendoza, 2006; Montevideo, 2007; Brasil, 2011; Francia 2014)¹¹; catálogos (ASPM, 2008¹²; DNPC, 2009¹³), fundamentaciones para declaratorias provinciales¹⁴; el análisis socio-político e iconográfico de algunos proyectos y monumentos conmemorativos en un libro publicado por Ediunc (2010 a)¹⁵; y relativas a la formación y consolidación del campo artístico en Mendoza (2010 b; 2012).

El presente libro atiende a reconstruir la historia de la escultura del Parque General San Martín entre 1896 y 1996 estableciendo los logros, persistencias y rupturas que se dieron a lo largo de su primer siglo de existencia. Partimos del concepto de “mobiliario”, entendido como un amplio repertorio de creaciones que sirvió para amoblar el espacio público: estatuaria, monumentos, grupos escultóricos, portones, rejas, bancos, fuentes, farolas, pabellones, etcétera, convirtiéndose en un equipamiento tradicional de plazas, bulevares, jardines y parques. Este concepto ha permitido integrar un gran número de elementos utilitarios que tradicionalmente no formaban parte de la categoría de la escultura, pero que fueron objeto de tratamiento artístico y de un contenido simbólico¹⁶.

El interés por trazar un recorrido que considere las constantes y los cambios operados ofreciendo lecturas más enriquecedoras y ajustadas, llevó a incluir obras actualmente inexistentes. Esto requirió desarrollar una suerte de cartografía histórica del mobiliario artístico del Parque que posibilitó el anclaje en los procesos materiales y simbólicos que atañen a los mecanismos de producción, circulación y consumo del arte, permitiendo establecer el papel que desempeñó la escultura pública en la sociedad mendocina. En este sentido, una de las problemáticas en torno a las cuales giró la investigación fue el papel que desempeñaron las obras, entendidas como imágenes simbólicas, en el espacio público¹⁷.

11. Algunos de los trabajos mencionados fueron realizados en forma conjunta con Teresa Espantoso Rodríguez en el marco del Proyecto de Investigación “Escultura y espacio público: la imagen como representación, soporte y vehículo de la memoria: el Centenario, 1810-1910”, UBACYT FI-823, 2006-2009, como investigadora del Archivo Monumenta y miembro de GEAPL.

12. Comprendió las fichas correspondientes a la escultura francesa en hierro fundido en las provincias de Mendoza y San Juan, realizado en forma conjunta con Teresa Espantoso Rodríguez para Réseau International de la Fonte d’Art; en el marco del convenio firmado entre la ASPM y el proyecto Archivo Monumenta, FFyL-UBA, publicado en: www.fontesdart.org y www.e-monument.net

13. Colaboración mediante el relevamiento de obras francesas de Mendoza para la publicación de: ARIAS INCOLLÁ, M.: Dir. (2009).

14. Del Monumento al Ejército de los Andes (1998); y de mobiliario de procedencia europea (2008, en trámite), DPC, Gobierno de Mendoza.

15. Algunos aspectos de los capítulos 2 y 5 han sido abordados en Favre, P. (2010 a), si bien en el presente trabajo han sido reescritos en función de otros enfoques teóricos, problemáticas y tejido histórico.

16. El concepto ha adquirido una amplia circulación a nivel internacional. Se entiende que aunque las obras permanecen fijas al sitio, a diferencia del mobiliario de interiores que tiene un carácter móvil, su principal característica ha sido amueblar el espacio público.

17. Siguiendo a Gorelik, entendemos que el espacio público no es simplemente el espacio abierto de la ciudad, sino un lugar material que se convierte en una esfera del accionar humano, social, político y cultural, en el cual se expresan las asociaciones y conflictos. Ver: GORELIK, A. (1998), p. 16-20.

Estas búsquedas llevaron a considerar dos cuestiones concomitantes: por un lado, la tarea de catalogación (autor, material, técnica, dimensiones, lugar de origen, datación, tema) e interpretación iconográfica, en vistas a lograr una identificación rigurosa que permita subsanar vacíos y equívocos que se han transmitido y afirmado con el tiempo. Por otro, el análisis de los procesos políticos, sociales y estéticos que tuvieron cabida. La relación “escultura, política y sociedad” es entendida como un eje de reflexión que pretende superar la mera cronología biográfica de esculturas y comprender el rol de determinados actores o grupos sociales. Esto ha permitido establecer el lugar que han jugado las imágenes en la construcción y afirmación de ciertas ideologías, prácticas e identidades.

La dificultad de una reconstrucción de este tipo es grande, debido a que se trata de un corpus muy amplio y heterogéneo por la diversidad en la procedencia de las obras, materiales, técnicas, temas e iconografía. A ello se suma la ausencia o escasez de documentación escrita (facturas, registros oficiales, memorias, crónicas, etc.) y fotográfica de muchas obras. A diferencia de otras investigaciones centradas en un corpus de casos más homogéneo y en un período más conciso, en ésta la identificación, análisis, interpretación e integración de las imágenes en un panorama histórico requirió operar con un criterio selectivo trazando ciertos esquemas que permitieran recuperar la densidad y complejidad de este proceso.

Con el título “Escenarios del poder” señalamos un aspecto fundamental de la escultura en el espacio público. A lo largo del período los distintos gobiernos instrumentan escenarios simbólicos que actúan como espacios de legitimación política y social. Por lo tanto, nos referimos a aquellos lugares donde un relato se pone en escena y las formas que lo materializan, las estrategias montadas en la demarcación de espacios por medio del arte con un alto nivel de iconicidad y de activismo social y político¹⁸. Al mismo tiempo que la escultura pública tendió a ampliar o desvanecer las fronteras, lo simbólico fue utilizado para instaurar límites y significados específicos y perdurables, aún cuando los resultados no siempre fueran los previstos. El recorrido, por lo tanto, atiende a la reconstrucción del equipamiento artístico en sentido diacrónico y sincrónico, buscando articular estos procesos.

El libro se encuentra organizado en nueve capítulos. El primero posee un carácter introductorio y aborda la historia de creación del Parque y algunas consideraciones generales sobre el mobiliario artístico. En el segundo se analizan los primeros proyectos de monumentos

18. García Canclini ha analizado ampliamente el rol que ha tenido la construcción de escenarios simbólicos en la reproducción de discursos de la cultura hegemónica especialmente en los museos y monumentos, transparentando los mecanismos de dominación política y social tanto de grupos oligárquicos como populistas, y de las apropiaciones de la sociedad. Ver: GARCÍA CANCLINI, N. (1990), p. 339, 133-136, 177-182. Asimismo, Roy Strong ha podido verificar las relaciones entre arte y poder a partir de los escenarios simbólicos de las fiestas del Renacimiento. Ver: STRONG, R. (1984), p. 36-55.

que se idearon durante los años de sus primeras plantaciones (1896-1907). El tercer y cuarto capítulo comprenden las obras decorativas de procedencia escocesa (1907-1910) y francesa (1910-1914) que le dieron una fisonomía europea. El quinto está dedicado especialmente al proceso de creación del Monumento al Ejército de los Andes (1910-1918). El capítulo sexto comprende la inclusión de nuevas obras, particularmente en relación a la creación del Rosedal (1918-1930). El séptimo está referido a la remodelación de Ramos Correas (1932-1943). En el siguiente se analizan las obras proyectadas y materializadas en torno a la celebración del Centenario del fallecimiento de San Martín (1946-1955). El último capítulo recorre la historia de la escultura durante la segunda mitad del siglo XX (1955-1996).

Se ha incorporado un catálogo que constituyó la primera instancia en la investigación del corpus del presente libro y en el cual aparecen datos, especialmente técnicos, que no siempre han sido volcados en el trabajo final. También en consideración a la importancia que poseen este tipo de estudios como herramienta conceptual y técnica para la educación, difusión, conservación, restauración, puesta en valor y lucha contra el tráfico ilícito de este acervo patrimonial.

Por último, cabe destacar que se ha puesto el acento en la ilustración a partir de fotografías históricas y actuales que han constituido un instrumento fundamental para la investigación, en función de un relato que atiende tanto a lo textual como a lo icónico. Las imágenes, en tanto constituyen fuentes documentales, resultan también formas discursivas de excepcional valor.



Capítulo 1

Pajismo y arte en la creación del Parque del Oeste

La idea de creación del Parque del Oeste surgió en 1896, durante el mandato del gobernador Francisco Moyano (1895-1898). Pertenecía al conservadurismo liberal, cuyos gobiernos se habían iniciado en 1862. Moyano asumió el 6 de marzo de 1895 y designó como ministro de Gobierno a Emilio Civit y de Hacienda a Matías Godoy.

Durante las tres décadas anteriores a la creación del Parque se había llevado a cabo una importante política de reconstrucción, como consecuencia del terremoto de 1861 que había destruido la Ciudad Antigua. La construcción de una Ciudad Nueva, ubicada al Oeste del área fundacional, había demandado una importante cantidad de recursos humanos y materiales marcados por las urgencias en materia de equipamiento edilicio, servicios urbanos, educativos y sanitarios. El proyecto de reconstrucción se insertaba en la ideología de progreso material y social que sostenía el conservadurismo liberal.

La economía mendocina se afirmaba en una importante actividad agrícola, industrial y comercial, en que comenzaba a despuntar la vitivinicultura. En 1882 contaba con 1.719 hectáreas de viñas, mientras que a principios del siglo siguiente alcanzaba las 19.649 hectáreas. En esos años también se produjo un importante aumento de la población. En 1895 se había realizado el segundo censo nacional que arrojó un resultado de 116.136 habitantes en la provincia de Mendoza, casi el doble de lo establecido en el censo de 1869. La sociedad mendocina de fines del siglo presentaba grandes diferencias entre los distintos sectores.



1. Plano de la Ciudad Antigua y Ciudad Nueva en 1872 (Redibujado por J. Ponte).
 2. Gobernador Francisco Moyano .
 3. Ministro Emilio Civit.



Una clasificación de la época distinguía entre: “gente bien”, “clase media”, “medio pelo” y “pobres”. El primer grupo estaba compuesto por quienes poseían una tradición patricia, poder político o económico, como los Civit, Villanueva, Guevara, Ortega, Benegas, Moyano y Álvarez. En el otro extremo se situaba el grupo más numeroso de la población, integrado en general por obreros, que tenía una condición de marginalidad económica y social¹⁹.

La edificación mostraba un notable auge. La élite conformó el vecindario de la Ciudad Nueva y construyó importantes residencias en las cuales se incorporaban las novedades técnicas y estilísticas de la arquitectura, como el caso de la viviendas de Francisco Civit (Montevideo 544) al

19. MICALÉ, A. (1992), p. 8-10.

estilo de villa italiana, y la Carlos González que constituyó la primera residencia de dos pisos, edificada con ladrillos cocidos y perfiles de acero en un academicismo renacentista (Necochea y San Martín). En cambio, los sectores populares habitaban en la Ciudad Antigua en la cual la devastación provocada por el terremoto determinó su condición como “Pueblo Viejo” o “Ciudad de las Ruinas”. En ésta última prevalecían las casuchas precarias, casas de inquilinato, conventillos y prostíbulos²⁰.

Al promediar los '80, comenzaron a incorporarse distintos servicios públicos que marcaban un importante progreso material. Fue inaugurado el Ferrocarril entre Buenos Aires y Mendoza, con lo que la provincia quedaba definitivamente conectada con la Capital, aspecto de fundamental importancia para el crecimiento de la economía local. Conjuntamente se realizó el primer ensayo de iluminación eléctrica y comenzó la circulación de tranvía tirado por caballos. Durante estos años se inicia la dotación de agua corriente en la ciudad y la pavimentación de calles. También se efectuaron las primeras perforaciones de petróleo en Cacheuta y se construyó el primer oleoducto de Sudamérica, a través de la empresa de los Fader. Asimismo se ejecutaron estudios y obras de riego, mediante la contratación del ingeniero César Cipolletti desde 1888. En 1895 fue librado al público el servicio de telégrafos²¹. De manera que, a fines del siglo XIX, Mendoza presentaba una evolución sorprendente en relación al siglo anterior, pasando a ser una de las provincias más prósperas de la República²².

La creación del Parque del Oeste

Una de las principales preocupaciones de la gestión encabezada por el gobernador Francisco Moyano y el ministro Emilio Civit fue la creación de un parque, que sería emplazado al Oeste de la Ciudad Nueva. El mismo respondió a diversos factores que confluyeron: ambientales, sanitarios y paisajísticos. En 1896 fue contratado el doctor Emilio Coni para establecer las causas de insalubridad de la provincia, asolada por numerosas enfermedades como viruela, difteria y sarampión. Se creó la Dirección General de Salubridad. Asimismo, se dictó la Ley N° 19 para el fomento de bosques con el objetivo de actuar como defensa de aluviones provenientes del pedemonte y atemperar la sequedad del clima. También se sumó el interés por lo propiamente paisajístico y social, ya que la relación con la naturaleza favorecía la sociabilidad y esparcimiento²³. Cabe destacar, que la fecha que se ha tomado como referencia oficial de creación del Parque, es la sanción de la Ley N° 19 del 6 de noviembre de 1896.

20. Las diferencias urbanas y sociales entre ambas ciudades han sido tratadas ampliamente por: PONTE, J. (1999; 2008). También se sugiere: ROMANO, A., en: CUETO, A. et. al. (1998), p. 117-157.

21. LOS ANDES (1982) p. 11-31; ROMANO, A., en: CUETO, A. et. al. (1998), p. 117-157.

22. MICALÉ, A. (1992), p. 16.

23. Sobre el origen del Parque y las causas de su creación sugerimos Cfr.: CIRVINI, S. (1996), en: NÁLLIM, C. et. al.; PONTE, J. (1999), p. 253-298; CASTRO, A. (1996), p. 23-42.

El poder ejecutivo contrató para su diseño al arquitecto Carlos Thays (1849-1934), formado como urbanista y paisajista bajo el modelo de las reformas haussmanianas realizadas en París²⁴. El plano del Parque está fechado el 11 de noviembre de 1896 y comprendía 329 hectáreas. Según Jorge Ponte, el primer anuncio del proyecto lo realizó el 25 de agosto de 1896 el ministro Emilio Civit, quien convocó a un periodista del diario Los Andes a su despacho para mostrarle la propuesta. Pero la primera versión oficial es del 16 de noviembre del mismo año, en que el periódico *El Debate* entrevistó al arquitecto Carlos Thays, durante una estadía en Mendoza, quien mostró el plano explicando los lineamientos principales²⁵. De manera que, aunque se trataba de un proyecto colosal debido a las condiciones adversas del suelo y del clima, en 1896 ya existía un plan concreto, un urbanista dispuesto a dirigir las obras y un gobierno decidido a materializarlo.

En Mendoza, al igual que en el resto del país, se imponían los modelos urbanísticos y paisajísticos europeos. La modernidad provocaba un afán de cambio propio de las diversas transformaciones que se sucedían, tales como el crecimiento urbano, la industrialización de la producción y los nuevos sistemas de comunicaciones²⁶. Se apostó, entre otras cosas, a la modernización del entorno²⁷. La Ciudad Nueva poseía una importante dotación de plazas: Lima, Montevideo, San Martín, Cobos e Independencia. Esta última adquirió para los mendocinos el rango de un parque por sus excepcionales características: era la principal y con una amplitud de 4 hectáreas, en su perímetro se ubicaban los principales edificios de gobierno, tenía frondosos árboles, arbustos y cuidados canteros de flores, y contaba con un importante equipamiento: bancos, un cerrito, un kiosco de música, farolas y la prestigiosa fuente de Val d'Osne. Pero, en rigor, la provincia no contaba con un parque propiamente dicho.

El gobierno tenía la pretensión de crear un parque con las mismas condiciones de un parque europeo, o de los que, por entonces, alcanzaban notoriedad en Sudamérica: el Bosque de Bolonia y los Campos Elíseos en París, Palermo en Buenos Aires (3 de Febrero) y la Quinta Normal en Santiago, Chile²⁸. Cirvini y Ponte coinciden en que el proyecto trazado por Thays remite al Bosque de Bolonia, reformado por el barón George Haussmann bajo Napoleón III e inaugurado en 1858, que consistía en una síntesis del racionalismo cartesiano del jardín francés y del pintoresquismo inglés²⁹. En consonancia con los modelos mencionados,

24. Thays nació en París. Sus maestros fueron Jean Adolphe Alphand y Edouard André. Llegó a Argentina en 1889, y entre 1891- 1913 ocupó el cargo de director de Parques y Paseos de Buenos Aires, desempeñando una vasta labor. Entre sus obras se encuentran: el Jardín Botánico, el Parque 3 de Febrero (Palermo), y parques en Tucumán y Córdoba, plazas y jardines. Datos extraídos de: CIRVINI, S., en: NÁLLIM, C. et. al. (1996), p. 53-60. También se sugiere consultar: BERJMAN, S. (2002), p. 15-17.

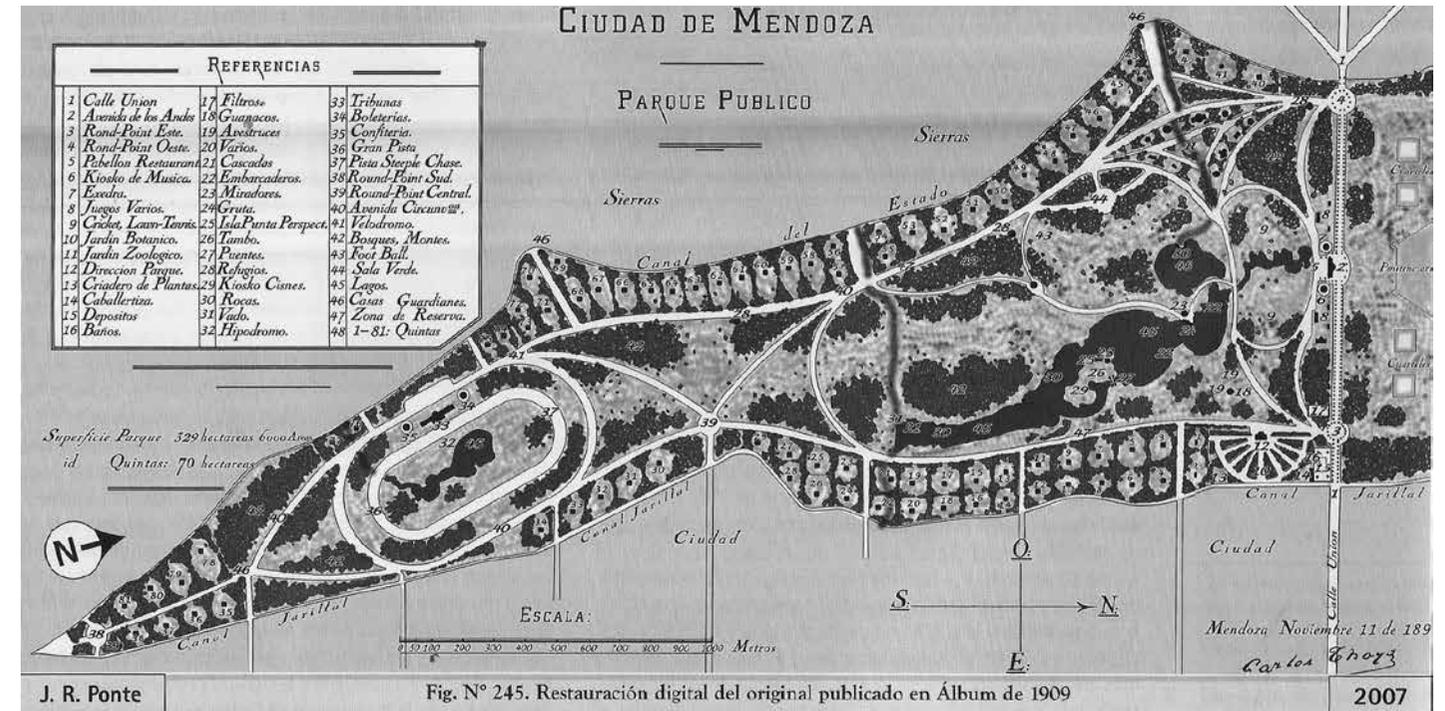
25. PONTE, J. (1999), p. 253-258

26. BERMAN, M. (1989).

27. Un estudio profundo de la modernidad en Mendoza entre 1880-1910 centrado en la relación entre urbanismo, sociedad y política ha sido realizado por: PONTE, J. (1999)

28. Los Andes. (1897, enero 29), citado en: PONTE, J. (1999), p. 273.

29. CIRVINI, S., en: NÁLLIM, C. et. al. (1996), p. 54-55.; PONTE, J., en: NÁLLIM, C. et. al (1996), p. 35.



En la página anterior:
 4. Calle San Nicolás, actual avenida San Martín, hacia 1880 (C. Junior, AGPM).
 5. Plaza Independencia, Ciudad Nueva, hacia 1880 (C. Junior, AGPM).
 6. Fuente de la Fundición Val d'Osne colocada en la plaza Independencia a fines del siglo XIX (A. Argentino).
 7. Plaza Cobo, actual San Martín. Torre del Reloj levantada en 1884 (Cortesía A. Ferri).
 8. Vista de las ruinas de la Ciudad Antigua y atrás la reedificación, hacia 1880 (C. Junior, AGPM).

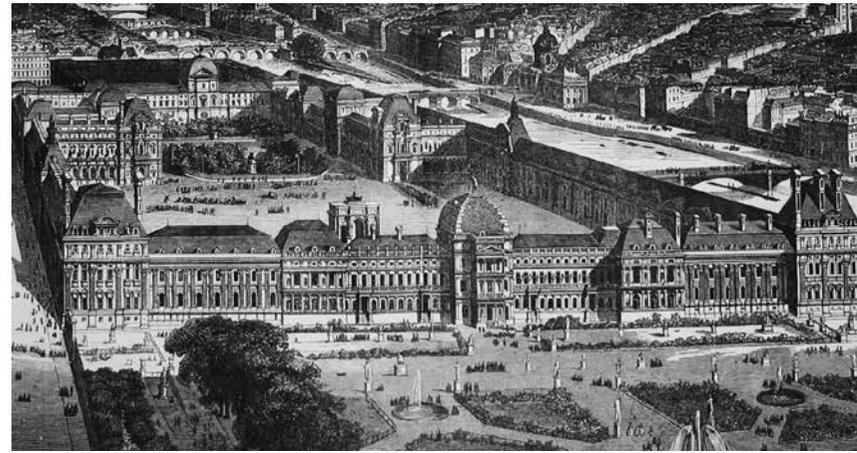
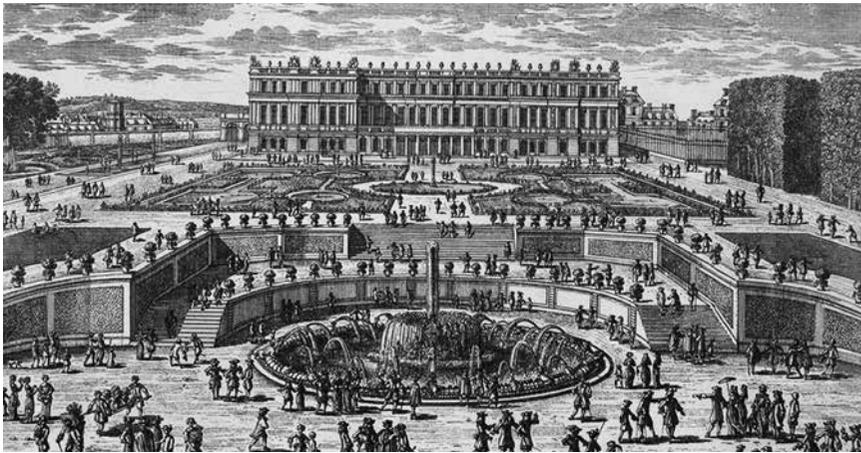
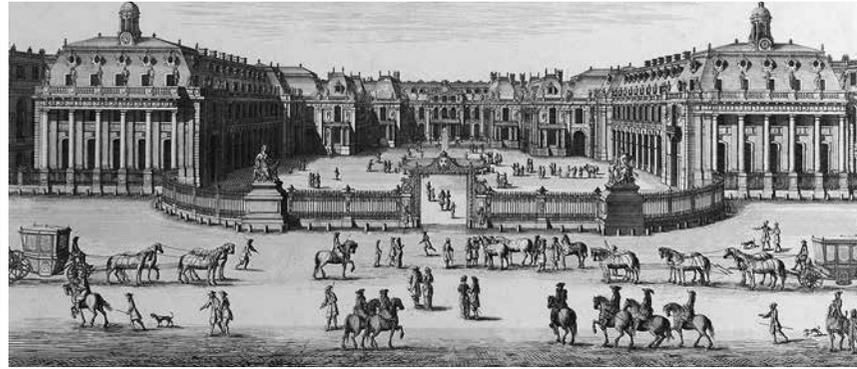
En esta página:
 9. Plano del "Parque Público", actual General San Martín realizado por C. Thays (Redibujado por J. Ponte).
 10. Carlos Thays, urbanista y paisajista francés.



el proyecto también contemplaba la incorporación de diferentes atractivos, servicios y actividades que integraran lo social, recreativo, cultural y deportivo: jardín botánico, zoológico, un lago para regatas, restaurante, kiosco para música, locales para baños, espacios adecuados para críquet, tenis sobre césped, fútbol y velódromo, como también de avenidas, jardines, cascadas, grutas e islas³⁰.

El verdadero broche de lo que constituía un parque moderno estaba dado por el equipamiento artístico: fuentes, surtidores, bancos, estatuaria, portones, pabellones, farolas, vasos y jarrones, entre otros. El paisajismo formó parte del fenómeno que Agulhon ha definido como "la ciudad esculpida", que tuvo su apogeo en Francia durante el siglo XIX. El enorme éxito de los elementos destinados a amueblar y decorar los espacios públicos –plazas, bulevares, jardines, paseos y parques– consistió en la unión de utilidad y belleza, al mismo tiempo que sirvieron como soportes simbólicos y alegóricos de gran provecho político y social³¹. Esto provocó un auge de la escultura, debido al gran número de productos que resultaban con el tiempo más variados y elaborados, y su creciente demanda.

30. El Diario. (1897, mayo 29), p. s/n.; SOSA, G. (1964), p. 15.
 31. AGULHON, M. (1994), p. 89-94.



8. PARIS — Pont et Place de la Concorde - C. L. C.



En la página anterior:

11. Villa Ludovisi, Roma. Jardines (Grabado antiguo).
12. Palacio de Versailles, Francia. Acceso, 1682 (Grabado de I. Silvestre).
13. Palacio de Versailles, Francia. Jardines, 1680 (Grabado A. Perrelle).
14. Palacio de las Tullerías en 1857, París, desaparecido. Adelante el jardín con esculturas (Foto M. Louvre).
15. Plaza de la Concordia, París. En el extremo se divisa uno de los Caballos de Marly (Postal antigua, Cortesía Flickr).

Este proceso de ornamentación del espacio público tuvo un importante impacto en Argentina con la generación del '80, dado que no sólo estaba ligado a las transformaciones urbanas, sino que reflejaba el grado de desarrollo alcanzado por la sociedad. La “ciudad esculpida” se convirtió en un indicador del estado del gusto de la sociedad y, por lo tanto, de progreso cultural. Es lógico que los mandatarios mendocinos se abocaran a la vasta empresa de dotar al Parque del Oeste de un importante mobiliario artístico.

Verdaderos “museos al aire libre”

Aunque generalmente consideramos la escultura en el espacio público como algo específico de la modernidad, en realidad tuvo una de sus grandes páginas en la Antigüedad. En Roma, foros, termas, villas y palacios ofrecían un panteón de héroes (gobernantes, militares, dioses y semidioses) con una función celebrativa y decorativa, y grutas, fuentes, cascadas, lagos y bosquesillos con un sentido ornamental y recreativo³². Fue en Italia, durante el Renacimiento y el Manierismo, cuando estos temas y tipologías son retomados y diversificados, y la escultura conquista el espacio público³³. Monumentos ecuestres, fuentes, estatuaria y grupos escultóricos, fueron emplazados en plazas públicas y en jardines de palacios y villas. Las grandes villas italianas como las de los Médici, Borghese y Ludovisi eran concebidas como museos semipúblicos y actuaban como modelos, incentivando un importante coleccionismo artístico en toda Europa³⁴. Cabe señalar, la importancia de la Loggia de los Lanzi, adyacente al Palacio Viejo en Florencia, que constituyó la primera gran galería abierta en que se emplazaron obras de artistas de la época como Benvenuto Cellini y Giambologna y, estatuaria antigua como las Sabinas, entre otras.

Durante el Barroco, con Gian Lorenzo Bernini en Italia y la pléyade de escultores de Versailles y Marly en Francia, el mobiliario artístico asume un papel protagónico en plazas y jardines³⁵. Monumentos, estatuarias y fuentes realizados por prolíficos grupos de escultores consolidaban

32. Durante la Edad Media (siglo V a fines del siglo XIV), este tipo de equipamiento desaparece.

33. Un estudio que aborda nuevas perspectivas de estos temas es: DUBY, G.; DABAL, J. L.: Ed. (1996)

34. HASKELL, F.; PENNY, N. (1997), p. 44-45.

35. Un nuevo enfoque sobre este tema aparece en: BOUCHER, B. (1999). También se recomienda: TEYSSÈDRE, B. (1973).

la imagen religiosa de la Ciudad Santa (Roma)³⁶, mientras que en los palacios de Versailles y Marly se instauraba la imagen civil de glorificación del poder político³⁷.

Versalles constituyó la primera gran manufactura artística europea que aunó el sentido de taller, industria, escuela y empresa³⁸, actuando también como circuito de exposición, legitimación y promoción³⁹. Allí trabajó un amplio equipo, ya sea como colaboradores o como figuras especializadas: pintores, escultores, carpinteros, estucadores, fundidores, etc. Se produjo una profusa variedad de artefactos: monumentos, bustos, estatuaria, conjuntos escultóricos, candelabros, fuentes, rejas, portones, etcétera. Asimismo, se elaboraron obras originales únicas, obras seriadas, y copias de obras antiguas y modernas. Los jardines se convirtieron en un gran “museo al aire libre” en donde el arte desempeñó un rol estético pero también ideológico, ya que la iconografía fue usada como un elemento de propaganda y afirmación del monarca. En pocos años el Palacio de Marly se sumó a esta extensa tarea de crear un ámbito recreativo y cultural para la aristocracia, ampliando las búsquedas y logros de Versailles. El traslado de gran parte de este acervo al jardín del Palacio de las Tullerías en 1715, el primer jardín público de París, y a los Campos Elíseos después de 1789, provocó su gran difusión⁴⁰.

Pero es durante el siglo XIX cuando el mobiliario artístico conquista amplia y definitivamente el espacio público y se produce su rotunda consagración. Las grandes transformaciones de París adquirieron un ritmo inusitado, pasando a constituir el *avant-garde* en materia de urbanismo y paisajismo. Las mismas ejercieron una influencia avasalladora en el mundo entero. Quedó definido un equipamiento que se afianzó como indispensable, tanto desde el punto de vista utilitario como estético.

El proceso se inició entre 1830 y 1850, durante el reinado de Luis Felipe (1830-1848) cuando era prefecto de París Claude-Philibert Barthelot, conde de Rambuteau. El arquitecto de la ciudad, Jacques I. Hittorf (1792-1867), procede entre 1836 y 1840 a decorar la plaza de la Concordia y los Campos Elíseos introduciendo mobiliario en hierro fundido. Según Elisabeth Robert-Dehault, estas obras marcaron una revolución artística

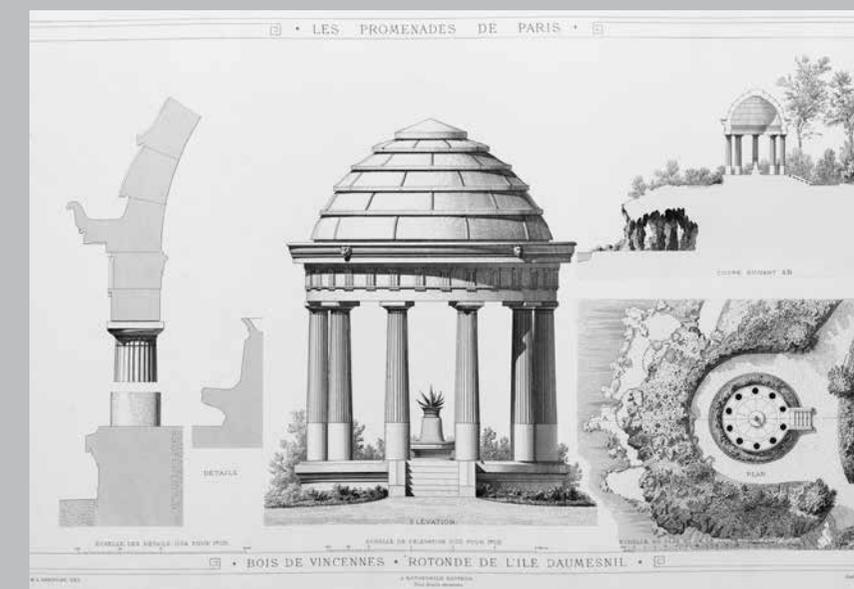
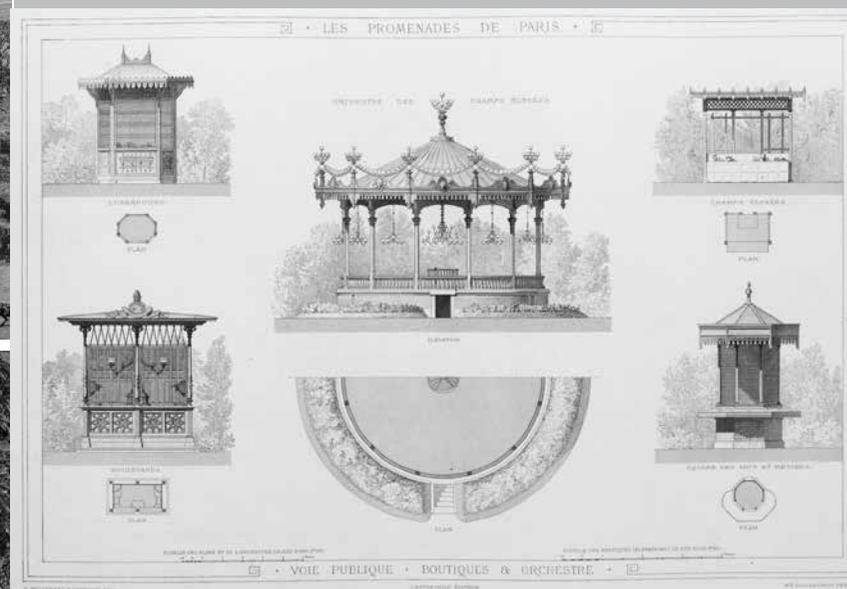
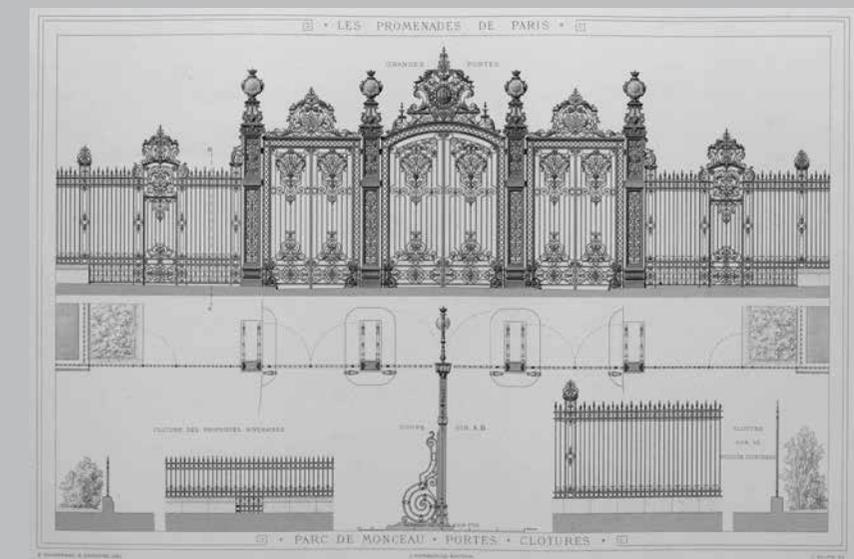
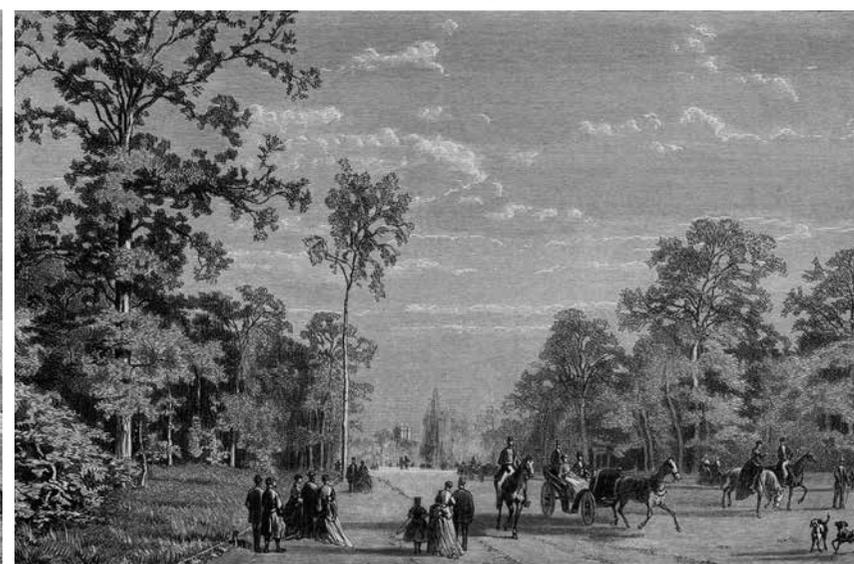
36. En relación a Bernini es importante considerar el copioso número de escultores y colaboradores que trabajaba en su taller. Ver: WITTKOWER, R. (1990).

37. ARGAN, G. C. (1973), p. 59

38. Respecto a la importancia de Versailles como ámbito de enseñanza y producción, ver: TEYSSÈDRE, B. (1973), 59-80.; BLUNT, A. (1992).

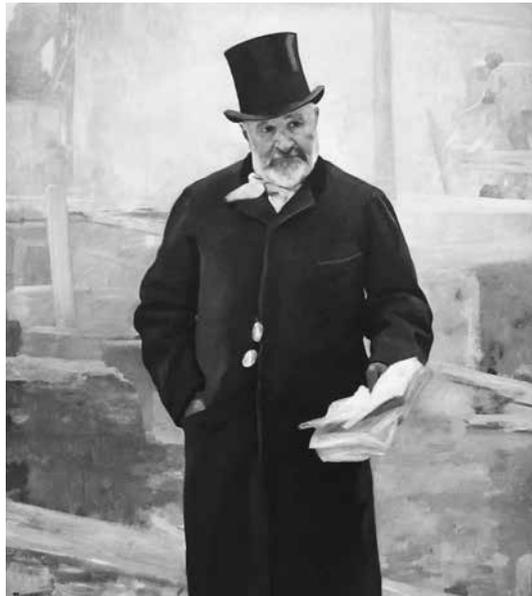
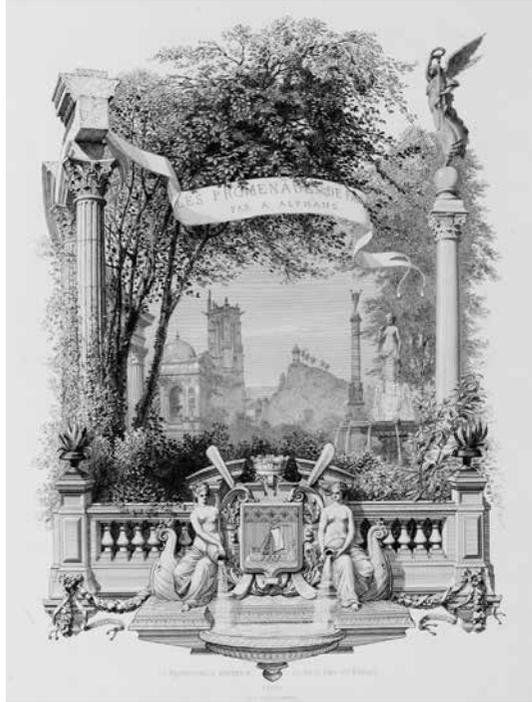
39. Para el análisis de los mecanismos de producción, circulación y promoción nos hemos basado en los conceptos desarrollados por: BOURDIEU, P. (1967), p. 136-145; CASTELNUOVO, E. (1988), p. 59-95.

40. El Palacio de las Tullerías estaba ubicado entre el Palacio del Louvre (actual Museo) y los Campos Elíseos. Fue construido para Catalina de Médici en 1564, y el jardín fue trazado entre 1664 y 1669. A la muerte de Luis XIV, durante la regencia de Luis Felipe de Orleans, la corte se trasladó a París y es cuando se incorporaron muchas obras de Versailles y Marly en los jardines.



- En la página anterior:
- 16. Bosque de Bolonia, París. Gran lago (P. París, Alphand).
 - 17. Bosque de Bolonia, París. Puente de la isla (P. París, Alphand).
 - 18. Bosque de Vincenes, París. Rotonda y gruta de la isla (P. París, Alphand).
 - 19. Bosque de Vincenes, París. Vista de una avenida (P. París, Alphand).
 - 20. Campos Elíseos, París. La gran avenida (P. París, Alphand).
 - 21. Campos Elíseos, París. Pabellón de música (P. París, Alphand).

- En esta página:
- 22. Tribunas del Bosque de Bolonia, París. (P. París, Alphand).
 - 23. Portones y verjas del Parque de Monceau, París (P. París, Alphand).
 - 24. Pabellón de música de los Campos Elíseos y kioscos en plazas, parques y calles, París (P. París, Alphand).
 - 25. Rotonda de la isla del Bosque de Vincenes, París (P. París, Alphand).



26. *Les Promenades de Paris*, 1867-1873, de A. Alphand.
27. Adolphe Alphand, óleo de Alfred Roll, 1888. Petit Palais, París.

y técnica sin precedentes⁴¹. En la plaza de la Concordia, además de un obelisco egipcio, se colocaron en hierro fundido la Fuente de los Ríos y la Fuente de los Mares, farolas, faros y veinte columnas dedicadas a las armas de la ciudad de París. Asimismo, se embellecieron los Campos Elíseos con fuentes, farolas y abundantes construcciones como pabellones, restaurantes, el Circo de Invierno y la Rotonda de los Panoramas⁴².

Durante el Segundo Imperio, 1852-1870, en que el barón Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) era prefecto de París es cuando, de acuerdo a Benévolo, el programa de transformación se convierte en un hecho importante y ejemplar. A esta situación contribuyeron el apoyo del emperador Napoleón III, el alto nivel técnico de los ingenieros formados en la Escuela Politécnica y la resonancia cultural de todo lo que ocurría en la capital francesa, entre otros. Se realizaron numerosas y grandiosas obras: se abrieron grandes avenidas y bulevares flanqueados por fachadas regulares, fueron erigidos edificios públicos y religiosos, se construyeron puentes y mercados, las calles fueron alumbradas con farolas a gas y se amplió el aprovisionamiento de agua.

Dentro del vasto programa que desarrolla Haussmann merece especial atención la creación de parques públicos y jardines, donde contó con la excepcional colaboración de Adolphe Alphand (1817-1891), a cargo de las obras de forestación y equipamiento. Convierten al Bosque de Bolonia (1858) en el punto de reunión de la vida más elegante de París, mientras que organizan el Bosque de Vincennes (1860) para dar cabida a las clases populares. Asimismo, se crean parques menores: Monceau (1862), Buttes-Chaumont (1867) y Montsouris (1868). Las plazas también forman parte del plan de renovación, y fueron creadas una treintena como la de Artes y Oficios, de los Inocentes y de Batignolles, entre otras⁴³.

Parques, plazas y jardines fueron organizados mediante bosquecillos, jardines, lagos, islas, cascadas, puentes, templetos, kioscos, pérgolas, tribunas, embarcaderos, puertas, portones, verjas, bancos, fuentes, farolas y balaustradas, instaurando un importante repertorio de modelos. Los diferentes elementos del equipamiento constituían objetos configuradores del paisajismo, tan importantes como la propia forestación. Las láminas de “*Les Promenades de Paris*” de A. Alphand, permiten reconstruir el corpus de ejemplos que dio lugar a la haussmannización, es decir, el fenómeno de circulación y apropiación del modelo francés fuera de Francia.

Originales, obras seriadas y copias

Durante los siglos XIX y XX, la producción artística se caracterizó por la elaboración de obras con diversas condiciones en cuanto a cantidad y calidad. Las obras “originales”, por su sentido de unicidad, singularidad y excepcionalidad eran las que tenían mayor estima y valor. Europa contaba con un enorme caudal de escultores, fundamentalmente franceses e italianos que en forma independiente o ligados a talleres estaban muy bien predispuestos para atender encargos particulares de otros países, sobre todo de ese gran mercado que se generó en torno a los monumentos conmemorativos. Los monumentos requerían la formulación de una iconografía específica de héroes y hechos nacionales o locales que

41. ROBERT-DEHAULT, E.; en: ARIAS INCOLLÁ, M.: Coord. (2006), p. 16-17.

42. HITCHCOCK, H. (1998). P. 84-89, MIDDLETON, R., WATKIN, D. (1979), p. 217-219.

43. BENÉVOLO, L. (1974), p. 97-105.



28. Monumento de la República erigido en 1880, París (Postal antigua).

29. Monumento a los dos Congresos de los belgas Eugenio D’Huicque y Jules Lagae erigido en 1914, Capital Federal (Postal antigua).

eran producto de un determinado imaginario simbólico o de materiales (bronce, mármol, piedra) y que daban lugar a obras originales. Pruebas cabales son el concurso del proyecto de Monumento a la Revolución de Mayo en Buenos Aires (1908), en el cual participaron artistas de varias nacionalidades⁴⁴ y los numerosos monumentos de manos europeas que desde el siglo XIX fueron poblando las plazas de las distintas ciudades latinoamericanas⁴⁵. Las obras decorativas tampoco quedaban atrás, y posibilitaban un activo comercio.

44. El concurso generó un ámbito de presiones e intrigas de las distintas embajadas para conseguir el favor del jurado, que refleja el interés por lograr el encargo. El tema ha sido analizado por: ESPANTOSO RODRÍGUEZ, T. et. al. (1999).

45. Al respecto sugerimos consultar: GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. et. al. (1997).

Un importante lugar adquirió la reproducción de obras célebres de la Antigüedad, Renacimiento y Barroco. Esta práctica ya imperó en Roma, donde se realizaron numerosas copias de esculturas griegas famosas, en las cuales se han podido distinguir distintas modalidades: réplicas que pretendían ser copias exactas de los originales, trabajos inspirados en un modelo pero modificados para reflejar lo contemporáneo, esculturas que combinaban elementos de distintos modelos clásicos y, trabajos que reproducían un determinado estilo clásico pero sin referencia a un modelo específico⁴⁶. La costumbre de incluir copias de obras célebres en plazas o jardines se impuso a partir del Renacimiento, producto de la importancia que adquirió la estética clásica. Lógicamente respondía a un problema de costo entre original y copia, pero también a la posibilidad de acceder ampliamente a un acervo que era limitado.

Según Haskell y Penny, las copias realizadas por encargo de Francisco I a partir de 1540 para los jardines del Palacio de Fontainebleau (Francia)⁴⁷, fueron un paso esencial para la valoración mundial de la estatuaria clásica y la proliferación de copias. Con el tiempo, tal como había ocurrido en la Antigüedad, la reproducción de originales fue motivo de distintas versiones, con agregados de elementos o transformaciones en relación al original, y calidades muy disímiles. Aún así, la realización de copias de la estatuaria antigua fue muy bien considerada durante el siglo XVIII como un medio de difundir el “buen gusto”, instruir el ojo del público, tender al progreso de las artes y evitar el “regreso a edades ignorantes y bárbaras”⁴⁸. Las copias fueron ampliamente aceptadas en tanto cumplían un importante rol educativo y durante el siglo XIX una profusa cantidad de obras presentes en los principales museos y colecciones de Europa fueron motivos de reproducción, ya fuera para museos, colecciones, academias o el paisajismo. Esto generó la usanza de crear amplias galerías temáticas de copias: griegas, romanas; emperadores, filósofos, animales; o motivos alegóricos como las estaciones y las industrias.

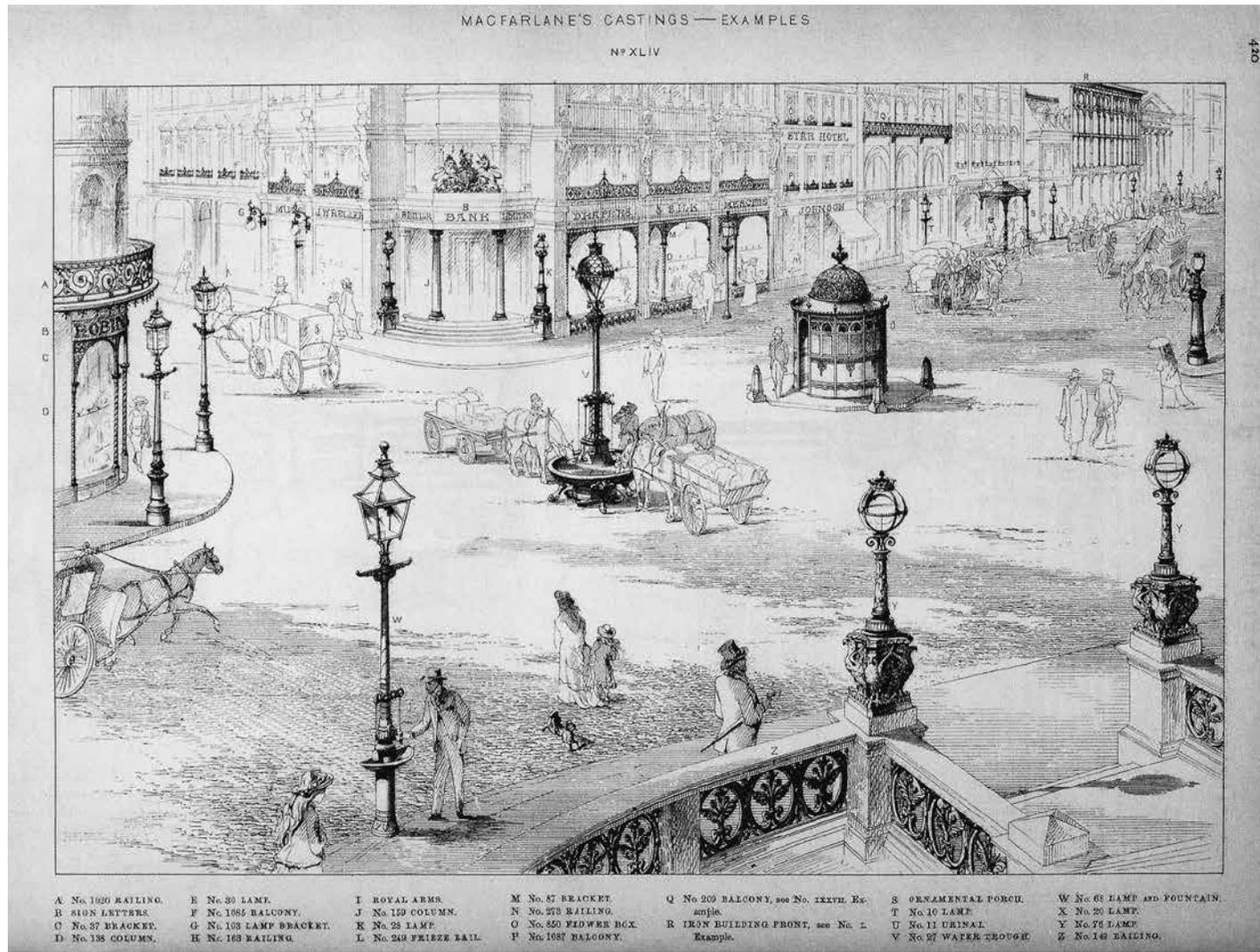
Réplicas o copias, ya fuera que se tratara de imitaciones exactas del original o con menor grado de semejanza, eran llevadas a cabo mediante diferentes técnicas y materiales como talla en mármol, vaciados en bronce, escayola o plomo. También se realizaban distintos tamaños y tipologías, en relación a diversas funciones: estatua para jardín, con sistema de chorros de agua para fuentes o con sistema eléctrico para iluminación, etcétera.

Otra instancia de producción estaba dada por la industrialización, como consecuencia de la aparición del hierro fundido. A la cabeza de estas producciones se encontraban Gran Bretaña y Francia, con sus grandes y prestigiosas fundiciones como MacFarlane y Val d’Osne.

46. BARRAL I ALTET, X., en: DUBY, G.; DABAL, J. L.: Ed. (1996). p. 154-155

47. En principio, fueron los artistas italianos Primaticcio y Vignola los encargados de realizar moldes en escayola para reproducir originales en bronce. Estos moldes fueron ampliamente usados para proveer de copias de la antigüedad a diversas colecciones y países.

48. HASKELL, F.; PENNY, N. (1997), p. 19-24, 54-59, 137. El testimonio citado por los autores corresponde a Josiah Wendwood y es de 1779.



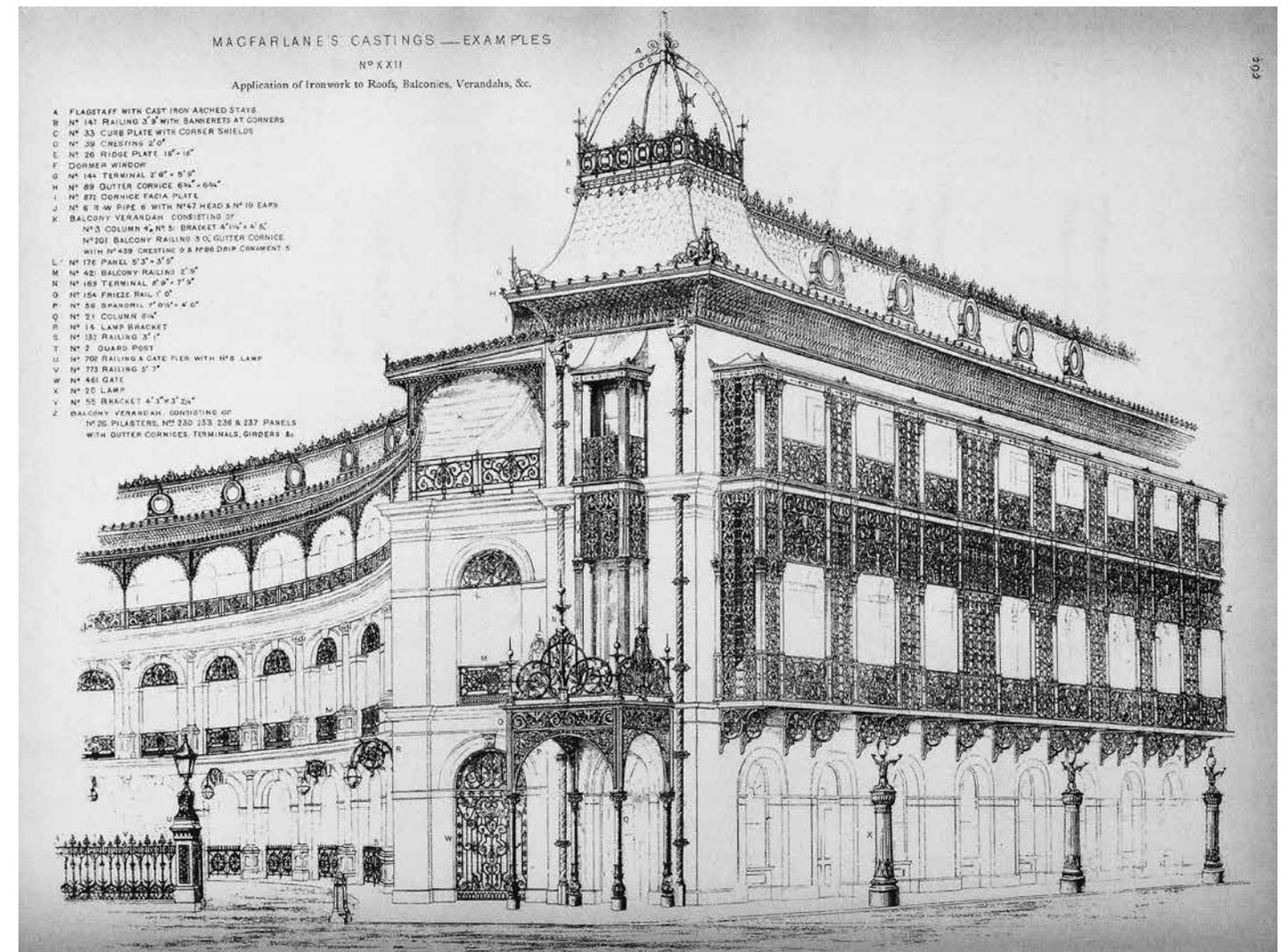
30. Ejemplo de equipamiento urbano de la Fundición MacFarlane & Co.: farolas, abrevaderos, fuentes, lámparas, balcones, columnas, etc. (Cat. M.F.).

La industrialización de la producción artística implicó importantes cambios en los conceptos y prácticas, analizadas por Elisabeth Robert-Dehaut y Teresa Espantoso Rodríguez en el caso francés y argentino respectivamente. El hierro fundido provocó un menor costo frente al bronce y el mármol. La elaboración en gran escala mediante la fabricación seriada de obras de arte, si bien se alejaba de los materiales considerados nobles, tenía el prestigio de ser artículos propios de la modernidad, ya que estaban ligados al fenómeno de la Revolución Industrial. Esta relación entre arte e industria fue factible en la medida que el fundidor perfeccionó su técnica y el artista permitió la reproducción de sus obras,

dejando de lado el concepto tradicional de pieza única e irreplicable⁴⁹.

El hierro posibilitaba nuevas experiencias formales debido a su resistencia, permitiendo realizar desde obras de pequeños formatos a monumentales construcciones que pusieron a prueba la capacidad de los creadores de unir lo estético y lo técnico, dando por resultado una enorme cantidad de productos con una gran versatilidad de formas,

49. Este tema ha sido tratado por las investigadoras mencionadas en numerosos estudios, de los cuales nosotros nos remitimos a los conceptos desarrollados en: ROBERT-DEHAULT, E., en: ARIAS INCOLLA, M.: Dir. (2009), p. 79-86.; ESPANTOSO RODRÍGUEZ, T. (2004).



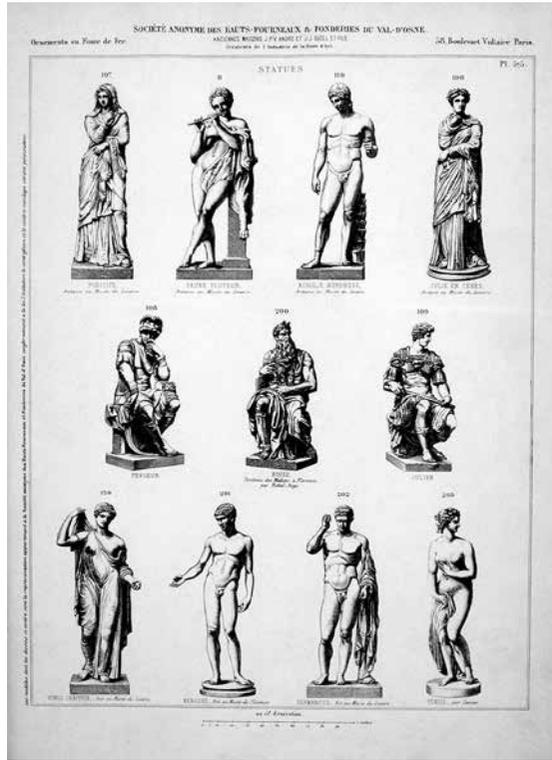
31. Equipamiento ofrecido por MacFarlane para la edificación: puertas, columnas, balcones, rejas, barandas, cornisas, remates, etc. (Cat. M.F.).

temas y motivos. Numerosos artistas trabajaron para estas fundiciones proveyendo modelos de estatuas, fuentes, luminaria y pabellones, entre otros, y ampliando gradualmente el repertorio. Las fundiciones también contaban con modelos de monumentos que se producían en forma seriada. La Fundición Val d'Osne, por ejemplo, ofrecía estatuas de Pedro Schoeffer, Juan Gutemberg, Cristóbal Colón y Juana de Arco, bustos de personalidades célebres como Madame Du Barry y Madame de Pompadur, galerías de filósofos, o alegorías tales como la Libertad, la Justicia, la Industria y la Navegación. Además, contaban con un copioso conjunto de copias de obras célebres que eran promocionadas a través de sus catálogos con referencias de sus orígenes, datación o lugar de

exhibición como "Venus de Milo, antigüedad del Museo del Louvre", "Moisés de Miguel Ángel", "Apolo del Belvedere, Museo del Vaticano" o "Diana cazadora de Versailles".

Circuitos de promoción y consumo

La adquisición de obras europeas tuvo un importante impacto en Argentina a partir de fines del siglo XIX y primeras del siglo XX y, al igual que había ocurrido siglos antes en Europa, estuvo ligado al fenómeno del



35. Salón de París de 1900. Sección de Escultura, Gran Palacio (Foto O. Vaillard).
36. Puente sobre el Sena y Gran Palacio durante la Exposición de 1900, París (Foto O. Vaillard).

32. Fuentes de la Fundación Val d'Osne (Cat. V. O., AM-UBA).
33. Candelabros de la Fundación Val d'Osne, modelos de Lienard (Cat. V.O., AM-UBA).
34. Copias de estatuaria antigua y renacentista ofrecida por la Fundación Val d'Osne (Cat. V.O., AM-UBA).

coleccionismo⁵⁰. Se buscaba asegurar la inclusión de obras escultóricas representativas, originales y copias, de los artistas afamados del momento y de ejemplos paradigmáticos del llamado “arte universal”, especialmente de la estética clasicista del mundo de la antigüedad griega y romana, el Renacimiento y el Barroco. Revistas, periódicos, exposiciones y viajes constituían importantes instancias para formar el gusto estético dentro de los parámetros de la producción artística occidental.

Numerosos factores concurren para favorecer los circuitos de promoción y consumo de las piezas europeas: las imponentes exposiciones universales que daban cabida al arte y los avances de la industria; los prestigiosos y exponenciales Salones de Bellas Artes de París, de carácter oficial, que se convirtieron en el certámenes artísticos más importantes del mundo; un profuso número de fundiciones y talleres que producían una enorme cantidad de obras de diferentes materiales, temas y tamaños; y los catálogos ilustrados que, como ha señalado Silva Contreras, constituían verdaderas estrategias de venta de un comercio

50. Sobre el coleccionismo de arte en Argentina recomendamos: BALDASARRE, M. (2006).

que daba sus primeros pasos hacia la globalización y que convertía a los espacios urbanos en áreas de coincidencia internacional debido a la importación de su mobiliario⁵¹. Otro factor de peso era el prestigio que tenía la manufactura europea, característica de la dependencia cultural de Europa que se impuso en Argentina. Este prestigio se sostenía en la idea de superioridad del artista europeo cuya formación se nutría a partir de numerosas instancias institucionales (academias, salones, becas, premios, etc.), y de la excelencia de talleres y empresas, producto de una antigua tradición artística.

En la Capital de la Nación, artistas e intelectuales promovieron la política de adquisición de esculturas para el espacio público, entre los que ocuparon un lugar fundamental los pintores Eduardo Schiaffino y Ernesto de la Cárcova. Además del interés por los monumentos conmemorativos, veían en la escultura decorativa la oportunidad de mejorar la estética urbana de la Capital, educar el gusto de la sociedad y elevar la calidad de las producciones de los artistas nacionales, convirtiendo a la ciudad en un “museo al aire libre”⁵².

51. SILVA CONTRERAS, M. (2010), p. 71.
52. PICCIONE, R. (2001).

Paralelamente a la manufactura europea, en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX comenzó a despuntar una producción nacional y local. Artistas nativos y extranjeros residentes respondieron a un cierto número de encargos, especialmente de obras conmemorativas. También existía la posibilidad de adquirir algunos elementos importados en casas comerciales del país, aunque de muy distinto tipo y calidad⁵³.

Otra instancia estaba dada por la presencia de una industria nacional que se fue afirmando. Es el caso de Pedro Vasena cuya fábrica comenzó a funcionar en Buenos Aires en 1870 y comprendía un taller de herrería, mecánica y fundición. Llegó a constituir la empresa siderúrgica más importante de Sudamérica después de la Primera Guerra Mundial⁵⁴. Además de grandes obras como puentes, mercados y motores, fabricaba elementos para el equipamiento de jardines y parques, como portones, columnas y farolas. Se conservan en Mendoza dos columnas y dos farolas antiguas, colocados recientemente a modo decorativo en las fachadas de una confitería y un hotel de la Ciudad.

En Mendoza operaba la Sociedad de Carlos Berri, fundada en 1889, que contaba con la representación de importantes firmas italianas y

53. BALDASARRE, M. (2006), p. 34-43; AMIGO, R. (1998).
54. Pedro Vasena (italiano, 1853-1916), llegó a Argentina en 1865. Sus bienes pasaron a conformar los Talleres Metalúrgicos San Martín, de fundamental importancia en la industria metalúrgica del país. Datos extraídos de: PETRIELLA, D.; SOSA MIATELLO, S. (1976), p. 1273-1274.

francesas en el ramo de la industria vitivinícola y con un establecimiento de herrería y fundición próximo a la plaza Barraquero⁵⁵. La fundición realizó algunas reparaciones y encargos puntuales en hierro fundido, pero es recién en la década de 1920 cuando hemos podido constatar la elaboración de un interesante número de obras en las farolas existentes en las plazas departamentales de Maipú y San Rafael.

Cada ciudad podía elegir a partir de las instancias mencionadas un variado surtido de artefactos abiertos a todos los gustos, necesidades o utopías. Debemos reconocer que ese mercado de obras de arte era especialmente favorable para las grandes metrópolis por sus condiciones urbanas, económicas, de comunicación y transporte. Pero en el caso de ciudades del interior también permitió responder a una demanda acorde a sus posibilidades, sobre todo cuando existía una sociedad deseosa de transformar sus espacios urbanos como era el caso de Mendoza.

Consideraciones finales. Mobiliario artístico para un parque de provincia

Coincidente con la creación del Parque se advierte la preocupación de la sociedad mendocina por conformar un “ambiente artístico”,

55. Provincia de Mendoza (1909). *Álbum Argentino*, p. s/n.



37. Farolas de la Fundación Vasena, calles Primitivo de la Reta y Amigorena, Ciudad de Mendoza (Foto actual).
 38. Columnas de la Fundación Vasena, calles Arístides Villanueva y Rodríguez, Ciudad de Mendoza (Foto actual).
 39. Farolas de la Fundación Berri, colocadas en la plaza departamental de Maipú a mediados de la década del '20 (Foto actual).

componente propio de una sociedad civilizada. Los testimonios de esos años concuerdan en que la cultura se encontraba en clara desventaja con el progreso material alcanzado. Aunque comúnmente se ha considerado la creación del Parque como una acción exclusivamente oficial, es necesario reconsiderar el peso de los imaginarios sociales que marcaban pautas o modelos a alcanzar. A diferencia de lo que ocurría en la capital del país, con un campo artístico⁵⁶ institucional que empezaba a consolidarse y adquirir una importante proyección, Mendoza no contaba con un desarrollo regular de las artes visuales. Es en ese momento cuando comienza a despuntar un campo artístico incipiente conformado por la presencia transitoria de algunos artistas extranjeros dedicados especialmente a la pintura y de algunas escuelas efímeras, pero todavía carecía de un núcleo estable de artistas locales e instituciones.

Los reiterados reclamos al gobierno por crear instituciones para orientar las vocaciones artísticas, contar con un nuevo teatro, cómodo y elegante, atender al cuidado de las plazas y mejorar su equipamiento, entre otras, fueron constantes en una sociedad que se definía a sí misma como “distinguida” y que deseaba colocarse a la altura de las ciudades más progresistas y civilizadas del país y del mundo. La alta sociedad fomentó las reuniones sociales en que tenían cabida veladas musicales, representaciones dramáticas y certámenes literarios⁵⁷.

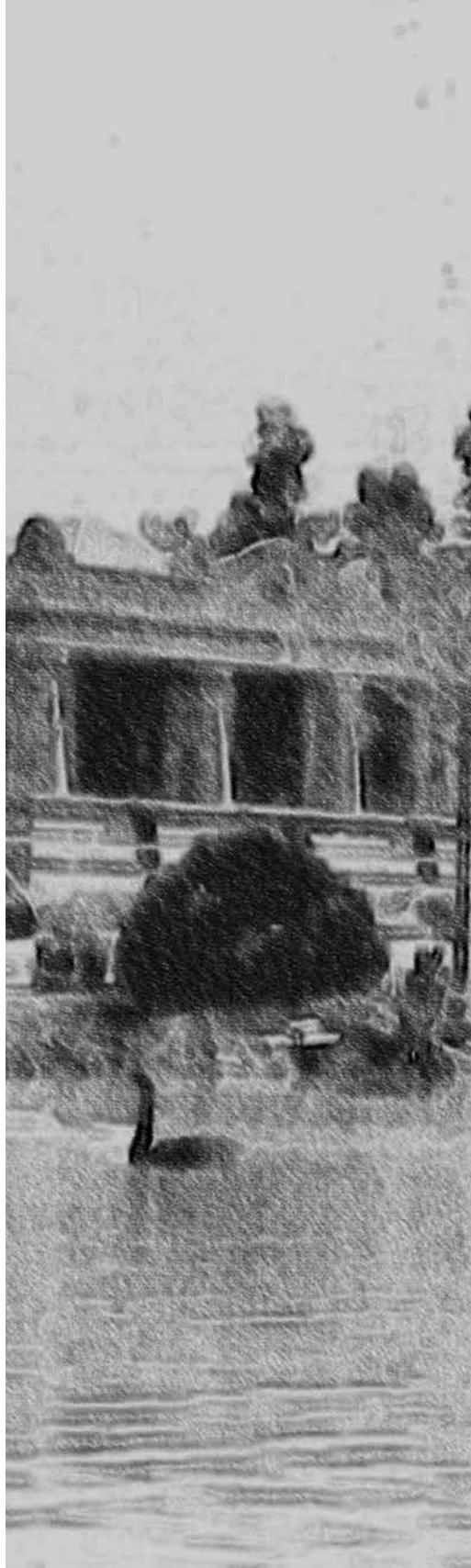
El nuevo Parque estaba destinado a desempeñar una importante función cultural considerando las diferentes actividades que se podían desarrollar y el vasto conjunto de obras artísticas que convertían a tales espacios en verdaderos museos al aire libre, tal como lo avalaba el Parque de Palermo en Buenos Aires. La realización del Parque del Oeste, actual Parque General San Martín, se convirtió en una obra ambiciosa, impulsada por la elite política dirigente y promovida por el vasto imaginario simbólico de la aristocracia local, a la que con el tiempo se sumaron nuevos grupos políticos y sociales que fueron ampliando sus funciones y alcances.

56. Usamos la nociones de campo artístico y capital de Bourdieu, entendiendo que el primero, al igual que los demás campos de la sociedad (político, económico, social, científico, etc.), se caracteriza por estar constituido por agentes y un capital simbólico o material que le confiere una estructura específica y dinámica. Ver: BOURDIEU, P., en: POUILLON, J. et. al (1967), p. 135-145.
 57. FAVRE, P.; HERRERA, M. (2012), en: BALDASARRE, M.; DOLINKO, S.: Ed., Vol. 2.



Capítulo 2

Naturaleza e historia. Plantar árboles, conmemorar héroes



A fines de 1896 quedó establecido el proyecto del futuro Parque del Oeste y en los años siguientes se procedió a su construcción. Los mandatarios que sucedieron a Francisco Moyano: Jacinto Álvarez (1895-1898 y 1898-1901), Emilio Cívot (1898), Elías Villanueva (1901-1904) y Carlos Galigniana Segura (1904-1907), tuvieron a su cargo la tarea. Se trató de una compleja empresa que comprendía: conseguir las partidas presupuestarias, nivelación y preparación del terreno, trazado de calles, adquisición y plantación de ejemplares, contratación de la mano de obra, dotación de agua para riego, formación de viveros para ampliar o replantar especies, trabajos concernientes a poda y desinfecciones, y la formación de paseos como el Zoológico, entre otras.

Durante esta etapa se operaron varios cambios en la sociedad y economía mendocina. Por un lado, el crecimiento inmigratorio, especialmente de italianos y españoles, alcanzó un alto nivel: de unos dos mil inmigrantes por año entre 1897-1905 se pasó a nueve mil en 1907. Por otro, se afianzó la industria vitivinícola como consecuencia del ferrocarril, que permitió una expansión de mercados relegando a segundo plano las actividades agrícolas y ganaderas tradicionales. Por último, las grandes obras públicas como la ampliación de ramales ferroviarios, obras aluvionales y los trabajos en el Parque del Oeste, elevaron la demanda de trabajo⁵⁸.

58. Algunos temas del presente capítulo han sido tratado en profundidad en: FAVRE, P. (2010 a).
 59. BRACHETTA, M. T. et. al. (2012), p. 108-113; MICALÉ, A. (1992), p. 16-17.



40. Calles San Martín y Necochea. Casa de dos pisos de C. González (Postal antigua).
 41. Dique nivelador del río Mendoza en Luján de Cuyo (Censo 1910).
 42. Murales pintados por Fernando Fader en la Casona Guiñazú. Paseo a caballo, 1904 (Archivo M. Fader).
 43. Sala de la Bandera de los Andes en la antigua Casa de Gobierno.

La cultura artística adquirió un importante impulso como consecuencia de la fundación del Ateneo (1899), el dictado de cursos de pintura (1897; 1905) y la adjudicación de becas a jóvenes mendocinos (R. Cubillos: 1903; E. Capmany: 1905). Otro importante factor fue la presencia de artistas extranjeros dedicados a la enseñanza y/o producción, entre quienes se encontraban Antonio Narváez, Antonio Bergamaschi y Alfredo Nenciolini, y el arribo de Fernando Fader en 1904 que, luego de haber estudiado en Alemania, decoró la mansión de los Guiñazú con los célebres murales (actual Museo Fader).

Al mismo tiempo, el interés por conmemorar a los héroes,

fundamentalmente al general José de San Martín y de quienes habían participado en la Independencia, adquirió una notable fuerza en la sociedad mendocina. Los monumentos fueron considerados el canal más adecuado para honrar su acción, perpetuar su recuerdo y desempeñar un papel pedagógico. También constituían un claro reflejo de la gratitud del pueblo hacia los grandes hombres de la patria y eran sintomáticos de su progreso moral y cultural.

A lo largo del siglo XIX en los distintos países de Latinoamérica se produjo un movimiento consagratorio destinado a honrar sus héroes, símbolos nacionales y hechos relacionados con sus gestas heroicas

mediante monumentos: obeliscos, columnas, estatuas y conjuntos escultóricos. Este clima conmemorativo se fortaleció a fines de siglo como consecuencia de las grandes manifestaciones cívicas que se organizaban desde el ámbito nacional, producto de la proximidad del centenario de la Revolución de Mayo en que la Nación festejaría un siglo de independencia. La juventud visitaba distintos sitios históricos de la República como Tucumán (1893), Salta (1894) y Yapeyú (1897), promoviendo la erección de monumentos que sirvieran como altares de la patria⁶⁰. En Mendoza habían surgido varias propuestas pero no habían llegado a concretarse. En este contexto, es lógico que la preocupación por perpetuar el recuerdo de sus héroes mediante un monumento generase un importante despliegue de ideas y propuestas.

Emilio Civit y el proyecto de un “grandioso monumento”

A comienzos de agosto de 1898 la prensa capitalina comentaba con gran interés la propuesta del gobierno mendocino de erigir un **“Monumento al Ejército de los Andes”**. A pocos meses de asumir el mandato el gobernador Emilio Civit, de viaje en Buenos Aires, lanzó la idea. Los periódicos comentaron el entusiasmo despertado por la iniciativa, que había sido elogiada en varios clubes civiles y en el círculo militar y naval. Las damas de la sociedad porteña y mendocina habían ofrecido su amplia colaboración para concretarla⁶¹.

Es evidente que Civit se proponía materializar un proyecto largamente atesorado por la sociedad mendocina y en el cual él había tenido una significativa participación. En 1888 el Congreso Nacional había sancionado mediante la Ley N° 2270 la erección de un Monumento conmemorativo al Ejército de los Andes en la ciudad de Mendoza, destinando la suma de 100.000 pesos para su concreción. El proyecto había sido firmado por Emilio Civit, que en ese momento se desempeñaba como diputado nacional, Estanislao Zeballos, gestor de la propuesta, y varios legisladores. Asimismo, había integrado la comisión creada por decreto del poder ejecutivo nacional para su ejecución. Los avatares políticos y los conflictos que despertó el problema del emplazamiento del monumento provocó que no llegara a concretarse.

En la década transcurrida desde dicha ley, la provincia de Mendoza no contaba con ningún monumento que celebrara al general José de San Martín y al glorioso ejército que lo había acompañado. En este contexto, es razonable que la propuesta de Civit provocara entusiasmo y adhesión. Ella coincidió con otro proyecto que se promovía a nivel nacional, la erección de un monumento a la Bandera en Rosario⁶². Ambas iniciativas

daban lugar para señalar que “Estamos en la época de la justicia póstuma: las generaciones presentes funcionan como la posteridad agradecida á los que fundaron la patria, bajo su alta inspiración y con su esfuerzo”. Pero la situación era considerada especialmente loable en la provincia de Mendoza por el rol que su pueblo había desempeñado en la Independencia, y que el periodismo capitalino enfatizaba:

“Si en algún punto de la República, pues, debía nacer la idea de aquel homenaje patriótico, es en Mendoza; su pueblo tomará la palabra y el resto del país lo escuchará, lo aplaudirá y se plegará a ella”.⁶³

Podemos establecer dos aspectos fundamentales: en primer lugar, el papel de la memoria colectiva que a lo largo del tiempo mantenía una enorme fuerza y reivindicaba el papel desempeñado por Mendoza en la independencia⁶⁴. Por otro, se reafirmaba el patriotismo mendocino en un momento en que la situación política con Chile era alarmante debido a conflictos limítrofes y existía el inminente peligro de una guerra. Esto explica que se apelara a erigir un monumento cuya iconografía sería una elocuente expresión del lugar que le cupo al Ejército de los Andes en la independencia chilena y la deuda que tenía el vecino país con la nación argentina. Y por ello justamente es que se pensaba darle al monumento una forma “gigantesca” en sus proporciones y contenidos simbólicos. Además, se deseaba cimentar su base con tierra de todos los campos de batalla, especialmente los ubicados fuera de las fronteras del país, para que el monumento constituyera un testimonio vivo de la magnitud de la empresa desarrollada por el ejército en la Independencia sudamericana.

Emilio Civit durante su estadía en la Capital había encargado un proyecto a Ettore Ximenes, escultor que en ese momento era celebrado por su participación en el concurso del mausoleo a Manuel Belgrano en Buenos Aires⁶⁵. El artista había destacado la necesidad de estudiar pormenorizadamente la historia, pero adelantaba algunas ideas. El monumento contaría con un importante desarrollo arquitectónico y espacial, comprendido por un pedestal escalonado en que se colocarían las estatuas de San Martín, Las Heras, Soler, O’Higgins y Necochea, alrededor granaderos sosteniendo tablas con inscripciones, por encima relieves con las batallas y, en el centro del monumento un monolito simbolizando la cordillera de los Andes. Pero era el nuevo parque proyectado, considerado como escenario material de la campaña de los Andes, el elemento configurador:

“Imagino algo de grandioso digno del marco que se me describe. Por fondo las montañas que preceden los Andes Nevados, por cielo, el mar azul de la República, que muere allá

hasta su definitiva erección en 1957.

63. *El Debate*. (1898, agosto 4), p. 1.

64. Tomamos el concepto de memoria colectiva de: RICOEUR, P. (1999), p. 19-23.

65. Escultor italiano (1855-1926), autor del Mausoleo a Belgrano ubicado en el atrio de la iglesia de Santo Domingo en Buenos Aires, inaugurado en 1903.



44. Ettore Ximenes, Mausoleo de Belgrano levantado en 1903, atrio de la iglesia de Santo Domingo, Buenos Aires (Cortesía A. Ferri).

donde empieza el verde turquesa de los viñedos y como centro el ‘rond point’ del nuevo parque de Mendoza. Este teatro magnífico me hace pensar en la grandiosidad del monumento que hay que levantar”.⁶⁶

En el ámbito local el diario *El Debate* inició rápidamente una suscripción pública invitando al pueblo mendocino a participar y poniendo de relieve los móviles patrióticos que alentaba la propuesta⁶⁷. Las nociones de deuda, gratitud, justicia póstuma, glorioso ejército, patria y recuerdo alcanzaron un enorme peso. Era indudable que el monumento

66. *El Debate*. (1898, agosto 4), p. 1., citado en: ROMERA DE ZUMEL, B. et al. (1999), p. 136-137.

67. *El Debate*. (1898, agosto 6), p. 1.

representaba la oportunidad de contar con un ámbito conmemorativo y celebrativo –un altar de la patria– en el cual rendir culto a los héroes y cuyo ejemplo podía servir de inspiración.

Pero lo más significativo es que se promocionara el Parque del Oeste como el ámbito ideal para emplazar el monumento, dado que recién comenzaba a configurarse y estaba lejos de ser un parque en el sentido cabal del término, sobre todo considerando que se ubicaba en pleno pedemonte mendocino donde primaba la aridez del suelo y la ausencia de vegetación. Podemos entender la idea como una estrategia de Emilio Civit destinada a prestigiarlo con una finalidad patriótica, que se sumaba a las ponderadas por el oficialismo en su creación: sanitaria, ambiental, social, deportiva y económica.

Sin embargo, la situación política con Chile alcanzó un punto crítico y Mendoza por su situación fronteriza se preparaba militarmente para la guerra. El proyecto de monumento quedó desplazado de la escena política. En octubre del mismo año Civit renunció a su mandato para asumir como ministro de obras públicas de la Nación, durante la presidencia de Julio A. Roca.

Julio Leónidas Aguirre: el Ateneo y el proyecto de una pirámide

En mayo de 1899 Julio Leónidas Aguirre, rector del Colegio Nacional, concibió la idea de levantar un **“Monumento conmemorativo al Ejército de los Andes”** convocando a los docentes y alumnos de los colegios nacionales de la provincia y de establecimientos educativos de todo el país para brindar apoyo⁶⁸. A tal fin había creado el Ateneo, entre cuyos estatutos incluía la erección del monumento. La propuesta ratificaba la intención señalada por Bartolomé Mitre en su visita a Mendoza en 1883, de consagrar como sitio histórico el lugar donde había acampado el ejército mediante un monumento. Además permitía sumarlo a los altares a la patria que mediante las grandes manifestaciones cívicas de la juventud eran venerados en distintos sitios históricos de la República.

El 24 de mayo de 1898 fue colocada la piedra fundamental del monumento en el Campamento de El Plumerillo. Según había establecido Aguirre, consistiría en una pirámide. Se trataba de una tipología legitimada por el primer monumento republicano del país, la Pirámide de Mayo, inaugurada en 1811⁶⁹. Pero el proyecto se vio envuelto en profundos debates que evidenciaban diferentes criterios acerca de la significación artística del monumento y del lugar de emplazamiento. El diario *Los Andes*, órgano de prensa en el cual se alineaban figuras opositoras al oficialismo, inició una campaña periodística combatiendo ampliamente

68. *El Debate*. (1899, mayo 8), p. 1; *El Debate*. (1899, mayo 17), p. 1.

69. Sobre la Pirámide de Mayo ver: ESPANTOSO RODRÍGUEZ, T. et al. (1994).

el proyecto de Aguirre. Sostenía que un monumento al ejército de los Andes debía constituir una obra grandiosa y digna de los héroes y la hazaña que se deseaba conmemorar y contar con un importante desarrollo escultórico y simbólico. Promovía que fuera emplazado en la ciudad de Mendoza, en alguna de sus plazas o en la histórica Alameda, y no en un sitio alejado y despoblado como era El Plumerillo⁷⁰. Atacó a Aguirre y los miembros de la comisión en términos duros e irónicos.

Aguirre, cansado de las críticas, realizó en mayo de 1900 una amplia convocatoria para formar una numerosa comisión que pudiera concretar el monumento. La misma tuvo una efectiva respuesta, dado que acudieron importantes figuras del ámbito político, social y económico. Se nombró una comisión provisoria conformada por Francisco Civit en calidad de presidente, Elías Villanueva, Carlos González y Jacinto Álvarez, todos ex-gobernadores, y los miembros del Ateneo Pedro Julián Ortiz, Emilio Jofré, María Morse, Rosa Chávez, más el propio Aguirre, entre otros. Según se comentaba en la prensa se había apoyado la idea de ubicar el monumento en la Ciudad, con lo cual se zanjaba de entrada la vidriosa cuestión de El Plumerillo y, se había deslizado:

“Hemos oído decir que se piensa elegir con tal objeto el parque del Oeste, donde se hallan los cuarteles y el nuevo hospital, lugar que indudablemente será un paseo bastante concurrido y superior por sus condiciones, al sitio lejano y apartado donde se pensaba erigir el proyectado monumento”.⁷¹

Hay algo de verdad y de falacia en la afirmación, dado que el nuevo Parque era también un lugar distante de la ciudad al que sólo se podía acceder en carruaje⁷². El civitismo, cuya presencia en la comisión es notoria, volvía a promocionar el embrionario Parque como lugar adecuado para emplazar un monumento. Es evidente que éste buscaba capitalizar dos importantes circunstancias: el proyecto había sido considerado como una “idea patriótica” que contaba con la adhesión de educadores y alumnos de todo el país y, brindaba la oportunidad de congregarse en el Parque las multitudinarias manifestaciones cívicas nacionales.

La intención de la nueva comisión de cambiar el emplazamiento del monumento generó nuevos debates. En esta ocasión el conflicto se produjo entre Julio L. Aguirre y algunos miembros del Ateneo, con Simón Semorille como portavoz, que defendían acérrimamente el campamento de El Plumerillo, argumentando:

“La creación del monumento, no tenía por objeto hermoear uno de los paseos de Mendoza, cuya superioridad sobre el ‘Campo histórico’ no discuto, sino exhumar del sueño del

70. *Los Andes*. (1899, mayo 19), p. 4; *Los Andes*. (1899, mayo 20), p. 4.

71. *El Debate*. (1900, mayo 10), p. 2.

72. El Parque del Oeste estaba ubicado a 2 km. de la Ciudad de Mendoza (considerando el kilómetro 0) y el Campamento El Plumerillo a 5 km., en el aledaño departamento de Las Heras. En ese momento ambos constituían zonas despobladas y agrestes.



45. La Pirámide de Mayo, primer monumento patrio de la República. Atrás el Cabildo. Capital Federal (Postal antigua, S. Boole).

46. Pirámide en homenaje al Ejército de los Andes inaugurada en 1910, Campo Histórico El Plumerillo, Mendoza (Q. Social).

olvido, reliquias venerables del pasado, para entregarlas al culto de las generaciones que vendrán; dar á conocer los sitios venerados de las grandes acciones nacionales conjuntamente con sus héroes legendarios, é ir allí en los sitios mismos donde actuaron, (...) á depositar una corona de gratitud como una ofrenda propicia ofrecida en el altar de la patria á sus manes queridos!”.⁷³

La situación era compleja porque los fondos reunidos por el Ateneo estaban sujetos a lo dispuesto en el estatuto, que establecía erigir el monumento en “el campo histórico de San Martín” ubicado en El Plumerillo, de manera que para cambiarlo, como bien señalaba Semorille era necesario que fuera aprobado mediante una asamblea. Además, ya había sido colocada la piedra fundamental del monumento en el Campamento, lo que establecía el compromiso del Ateneo y del pueblo de Mendoza de levantarlo en ese lugar. Julio L. Aguirre, que hasta ese momento había otorgado una importancia capital a consagrar el Campamento, ahora reprobaba la idea y se mostraba dispuesto a dejar la decisión del emplazamiento en manos de la nueva comisión⁷⁴. La disputa generó dos posiciones antagónicas e inconciliables que provocó que el proyecto del monumento quedara relegado por más de una década⁷⁵.

Paisajismo y monumentos

El debate suscitado por el proyecto de monumento en el Campamento de El Plumerillo puso de relieve dos aspectos importantes. Por un lado, se afianzó el valor del paisajismo en el espacio urbano como síntoma de modernidad y progreso cultural de la provincia. La transformación del hábitat mendocino en un oasis era motivo de amplio orgullo para los mendocinos y de elogios para los visitantes que llegaban a una ciudad y destacaban el esfuerzo del hombre “sobre una tierra pedregosa e ingrata; él ha dominado la corriente de los ríos y lanzado las aguas en millares de canales sobre terrenos yermos, que son hoy praderas artificiales o riquísimos viñedos”⁷⁶.

Se despertó la conciencia de la necesidad de propender al arreglo de paseos –plazas y parques– de acuerdo con un plan definido que permitiera mejorar o reemplazar los cultivos, optimizar las condiciones de luz, aire y regadío, considerar el crecimiento de los árboles y la extensión de sus copas, estudiar los tipos de injertos y trasplantes adecuados para nuestra región, y analizar la estética de las plantaciones, buscando perspectivas agradables, simetría y relaciones entre plantas. Esto era más urgente en el “Parque de la Montaña”, que aún se encontraba “despoblado” de

árboles y arbustos⁷⁷. De hecho, es ese año cuando comienza la verdadera plantación de especies, ya que según los datos oficiales en 1900 se plantaron 15.381 árboles y en 1901 fueron adquiridos 12.736⁷⁸.

Por otro, se evidenció la ausencia de monumentos y se afirmó la preocupación de rendir homenaje a los grandes hombres de la patria. Vale la pena detenernos en dos miradas de 1900 que presentan aspectos diferentes y al mismo tiempo complementarias. Un viajero, durante su estadía en Mendoza, manifestó su sorpresa por la ausencia de monumentos, circunstancia que según su criterio era inexplicable en un momento en que todos los pueblos, aún los más pobres, mostraban preocupación por impulsar obras de justicia póstuma para con sus héroes⁷⁹. Ponía a consideración del lector el problema:

“Sucede acaso que carecen aquí de glorias, de héroes, de tradición? En ninguna otra provincia estaría en mejor sitio un monumento grandioso al libertador y á la bandera del ejército de los Andes, que simboliza el esfuerzo y la obra magna de la sociedad mendocina, de este pueblo, que en horas de largas viglias supo hacer fortuna de su miseria para cooperar á la empresa de la emancipacion americana. ¿Por que no lo ha hecho? Falta patriotismo, idea de nacionalidad, sentimiento de respeto á las glorias conquistadas, conciencia de deberes sagrados”.⁸⁰

La pregunta había recibido una respuesta muy concreta: la provincia de Mendoza todavía estaba abocada de lleno a marchar en pos de un progreso material, era lógico entonces, que los monumentos llegaran después. Es evidente el peso que todavía ejercía la mentalidad propia de la reconstrucción posterremoto. Pero era en estos años cuando la situación daba un rotundo cambio y se sumaban nuevos argumentos. Es el caso de Simón Semorille, quien con motivo del debate provocado por el monumento en El Plumerillo expresaba la importancia de erigir monumentos considerando el papel que desempeñaban en la educación ciudadana:

“Venga en buena hora si así se ha pensado veinte monumentos más, ojalá todos nuestros paseos pudieran tener uno siquiera, me alegraría porque ellos (...) son la conquista más grande realizada en el camino de la civilización y del progreso, son la muestra de que sabemos valorar la obra de nuestros

- ↑ *El Debate*. (1900, junio 1), p. s/n.
- ↑ *Los Andes*. (1901, mayo 5), p. 4-6
- ↑ La comparación estaba referida a distintas provincias de la República, que habían erigido monumentos, como el caso de Yapeyú, pero particularmente a las provincias de San Juan y San Luis que contaban los monumentos a Santa María de Oro y Pringles respectivamente.
- ↑ *Los Andes*. (1900, julio 17), p. 4-5.

mayores, porque mas que la gratitud de un pueblo tan solo, su trascendencia encarna y simboliza la prueba mas elocuente de su cultura moral”.⁸¹

Semorille, como muchos integrantes del Ateneo ligados a los Colegios Nacionales, consideraban los monumentos como uno de los canales más adecuados para formar valores morales y propender a la educación ciudadana. Pronto la prédica de los intelectuales tuvo frutos, aunque el monumento no fuera ninguno de los esperados.

Fray Pacífico Otero y la propuesta de un monumento ecuestre

Durante el tedeum del 9 de julio de 1902 fray Pacífico Otero señaló la inexplicable demora de Mendoza en honrar al gran héroe de la Independencia y, en consecuencia, la necesidad de levantar un **“Monumento al general José de San Martín”**. La propuesta recibió una franca aceptación en la sociedad y el gobernador Elías Villanueva (1901-1904) prometió secundarla. Desde un principio se deslizó en la prensa local que la intención era “erigirlo en la calle Sarmiento, á la entrada del Parque del Oeste, frente á los baños de Colón”⁸². La idea era realizar una copia de la estatua ecuestre erigida en Buenos Aires en 1862 y, de la cual, también se estaba haciendo una copia para la provincia de Santa Fe. Se pensaba costearla por suscripción popular y fundirla en los talleres del Arsenal de Guerra de la Nación. El 8 de agosto del mismo año el poder ejecutivo dictó un decreto ratificando la erección del monumento y nombró comisiones para su ejecución⁸³.

La obra capitalina había sido realizada por el artista francés José Luis Daumas (1801-1887) y constituía el primer monumento al prócer levantado en el país. En ella aparece el general San Martín con uniforme de general, erguido sobre el caballo y con su brazo derecho extendido hacia adelante señalando con el índice la cordillera de los Andes. Como han destacado Burucúa y otros investigadores, en la creación de la imagen de San Martín como héroe, particularmente donde aparece a caballo, se advierte la influencia de la litografía que le hizo el artista francés Teodoro Géricault y la gravitación que sobre ella tuvo la imagen de Napoleón⁸⁴. No cabe duda que Daumas, autor del original, tuvo en claro este modelo y representó a San Martín con gesto enérgico dominando al encabritado caballo mientras señala con firmeza la gloriosa ruta de la independencia. Según Boucher, el motivo del caballo encabritado proviene de la Antigüedad y fue reintroducido en el Renacimiento por Pollaiuolo y Leonardo, pero fueron Francesco Mocchi y Pietro Tacca quienes lo convirtieron en una moda a fines del siglo XVI.

^[1] El Debate. (1900, mayo 14), p. s/n.

^[2] Los Andes. (1902, agosto 6), p. 5.

^[3] Registro Oficial de 1902, T. 1, p. 206-209.

^[4] BURUCÚA, J. et al. (1989), p. 154.

El éxito de dicho modelo residió en que permitía exaltar a los soberanos y comandantes del ejército como símbolo de autoridad, transmitiendo la idea de control sobre las fuerzas de la naturaleza⁸⁵.

Con este proyecto resurgió el deber del pueblo de Mendoza de ofrecer una prueba de eterna gratitud a San Martín, mediante un monumento digno de sus virtudes y patriotismo y que también constituyera un homenaje a todos los que habían participado en la campaña del Ejército de los Andes. Ello volvió a generar debates acerca del tipo monumento que se debía levantar y el lugar de emplazamiento. El diario *Los Andes*, cuestionó la estatua propuesta por el poder ejecutivo y la “anarquía” con que se había manejado el oficialismo. Aunque podemos comprender que el gobierno había elegido una vía rápida, efectiva y económica para materializar el monumento, lo adecuado para este tipo de obras era realizar un concurso de proyectos⁸⁶.

La crítica recayó tanto en el problema de la copia como en la idea de erigirlo en el “ruinoso” Parque del Oeste⁸⁷. Se proponía levantar un monumento con un importante desarrollo escultórico que comprendiera un pedestal, estatua ecuestre, grupos alegóricos y frisos historiados, y emplazarlo en la parte céntrica de la ciudad, en alguna de sus plazas principales. En realidad, el Parque era todavía embrionario y es evidente que éste fue el motivo por el cual, llegado el momento de definir el emplazamiento, se prefiriera la plaza Cobo. Además de su ubicación céntrica, ésta era escenario de las grandes celebraciones patrias debido a que en su entorno se encontraba la Iglesia de San Francisco, en la que realizaban los tedeum patrios continuados por paradas militares y salvas en la plaza.

Con la preparación de los festejos de inauguración del monumento, una nueva idea apareció en la prensa local: la inauguración del parque, hasta ese momento conocido como “Parque del Oeste”, designándolo como “Parque General San Martín”. El mismo no había sido objeto de ninguna inauguración o ceremonia oficial. A fines de abril se confeccionó el programa oficial de festejos y se establecía la inauguración del Parque el día 24 de mayo y del monumento el día 25. La Empresa de ferrocarriles del Gran Oeste había fundido las placas que serían colocadas en la plaza Cobo y en el Parque del Oeste, dado que ambos paseos serían designados con el nombre de “General San Martín”. Se aprovechaba la oportunidad para consignar en la placa del Parque los nombres de los funcionarios que habían intervenido en su creación y formación, de manera que constituía un claro homenaje a sus gestores⁸⁸. Aunque el

^[5] BOUCHER, B. (1999), p. 73-76.

^[6] Se aprovechaban los moldes usados para la estatua santafecina, los talleres del Arsenal de Guerra, y además, debemos considerar que los honorarios del ingeniero José Garzía eran relativamente modestos, dado que su tarea se limitaba a la tarea de fundición.

^[7] Los Andes. (1902, noviembre 9), p. 4.

^[8] El Debate. (1904, abril 22), p. 2. El tema también aparece comentado en el diario Los Andes de los días 20 y 23 de abril, y 19 de mayo de 1904; y en El Debate, los días 28 de marzo y 22 de abril de 1904. Se sugiere además ver: CASTRO, A. (1996), p. 47-51.



47. Monumento al General José de San Martín del artista francés José L. Daumas inaugurado en 1862, Buenos Aires (Postal antigua).
 48. Réplica del Monumento al General José de San Martín inaugurado en 1902, Santa Fe (Postal antigua).
 49. Réplica del Monumento al General José de San Martín inaugurado en 1904, Plaza San Martín, Mendoza (AFH, CEIDER, UNCUYO).



50. Una avenida del Parque del Oeste cuando recién comienza a crecer la forestación (AFH, CEIDER, FFYL-UNCUYO).

Parque no ostentaría el monumento, obtendría un importante capital simbólico: su inauguración oficial.

Por pedido de las autoridades nacionales, la inauguración del monumento fue desplazada del 25 de mayo al 4 de junio de 1904. Ello provocó cambios en el programa de festejos y fue suprimida la inauguración del Parque, aunque lamentablemente desconocemos los motivos. Sin embargo, la denominación “Parque General San Martín” ganó terreno, como se refleja en la prensa local.

Consideraciones finales. La idea del Parque como ámbito patriótico y celebrativo

El primer gran capítulo de la historia de la escultura del Parque del Oeste tiene dos peculiaridades: la primera, es que el impulso inicial estuvo marcado por la idea de dotarlo de monumentos conmemorativos en lugar de escultura decorativa, que era lo característico de estos paseos dedicados al esparcimiento y recreación de la sociedad. La segunda, es que las iniciativas surgieron cuando todavía no existía un parque propiamente dicho ya que, como tan acertadamente ha señalado Ponte, durante sus primeros años “el incipiente Parque luchaba por sobrevivir”⁸⁹.

89. PONTE, J. R., en: NÁLLIM, C. et. al. (1996), p. 42.

Su origen coincidió, como hemos destacado, con el impulso monumentalista que se desarrollaba en el país por celebrar y glorificar a sus héroes, hechos fundacionales y símbolos patrios. Estatuas, escenas historiadadas, alegorías e inscripciones conformaban un simbolismo activo adecuado para fortalecer el recuerdo y renovar el sentimiento patriótico. De allí que fueran considerados ámbitos conmemorativos y celebrativos por excelencia y herramientas fundamentales para educar con el ejemplo. Es por eso que su emplazamiento estuvo orientado a legitimar sitios históricos –lugar de nacimiento o muerte de un héroe, batallas, o hechos históricos– o, en relación a los principales espacios públicos de las ciudades como plazas y bulevares, a la vista y admiración de los ciudadanos⁹⁰. Mendoza contaba con la antigua plaza fundacional en la Ciudad Vieja (actual Pedro del Castillo), escenario de los grandes episodios de la Independencia; la antigua Alameda, ubicada en la principal avenida de la Ciudad; y cinco plazas en la Ciudad Nueva, de las cuales la plaza Independencia tenía el carácter de un pequeño parque.

En consecuencia, la idea de erigir monumentos en el Parque del Oeste cuando todavía no existía un parque propiamente dicho y estaba alejado de la Ciudad, resultaba profundamente extraña y cuestionada. ¿Qué le otorgaba validez al Parque del Oeste cuando no era una realidad palpable? Los testimonios históricos dan cuentas de que fue Emilio Cívot, durante su primer mandato como gobernador de Mendoza, quien concibió e impulsó la idea del Parque como un espacio adecuado para la conmemoración histórica. De hecho, los sucesivos intentos de emplazar monumentos en el Parque fueron consecuencia del accionar del círculo civitista.

90. AGULHON, M. (1994), p. 115.

Es indudable que Emilio Civit perseguía varios objetivos. En principio, el interés de rendir homenaje al máximo héroe de la Nación, el general José de San Martín, y al ejército de los Andes, estableciendo así el papel que la provincia de Mendoza había desempeñado en la independencia sudamericana. Justamente se trataba de un móvil profundamente patriótico que le permitiría contar con la adhesión del pueblo mendocino y prestigiarse como gestor, ya que los monumentos eran una expresión emblemática de la obra pública de los gobernantes. También constituía una estrategia de parangonarse con un pasado glorioso y una figura heroica para legitimar virtudes cívicas como propias: libertad, sacrificio y heroísmo, tema que ha sido recurrente de numerosos gobernantes a través del tiempo, particularmente a nivel simbólico por la densidad comunicativa del mensaje visual⁹¹.

Sin embargo, ello no explica que se pensara en levantar el monumento en el Parque, dado que se hubiera logrado el mismo o más rédito erigiendo un monumento en la ciudad. Resulta evidente el deseo de legitimar el Parque con una obra monumental y de gran prestigio que contribuiría al decorado. Pero, a diferencia de una obra propiamente decorativa, un monumento le permitiría sobrepasar el papel de gestor y adquirir el rol de “reparador” de una deuda patriótica largamente demorada. Además, no podemos dejar de pensar que se trataba de una maniobra política del círculo oficialista para justificar el nuevo Parque y acallar las voces de protesta que, como ha demostrado Ponte, se levantaban por las ingentes sumas que demandaba su concreción.

La situación tuvo dos consecuencias. En lo inmediato, la intención del civitismo generó controversia y los monumentos que se materializaron fueron emplazados en otros lugares: la Pirámide en el Campo histórico del Plumerillo y la estatua ecuestre de San Martín en la Plaza Cobo (actual Plaza San Martín). Pero lo interesante es que, a pesar de los cuestionamientos de la oposición, la idea del Parque como un ámbito conmemorativo fue ganando terreno en la conciencia colectiva y determinó las obras y ceremonias que se desarrollaron en años posteriores. Aunque durante esta etapa el Parque no llegó a contar con ningún monumento destinado al general José de San Martín y su ejército, estos proyectos fueron configurando la idea en la conciencia colectiva de que el propio Parque del Oeste debía estar consagrado a su memoria.

91. Lo icónico es usado como elementos propagandístico y retórico, por ejemplo, donde se muestra a la figura del gobernante delante del Monumento al Ejército de los Andes, o de ciertos detalles como la estatua de San Martín o la figura alegórica de la Libertad, o aún sin que el mandatario esté presente, actuando como un enunciado implícito.



Capítulo 3

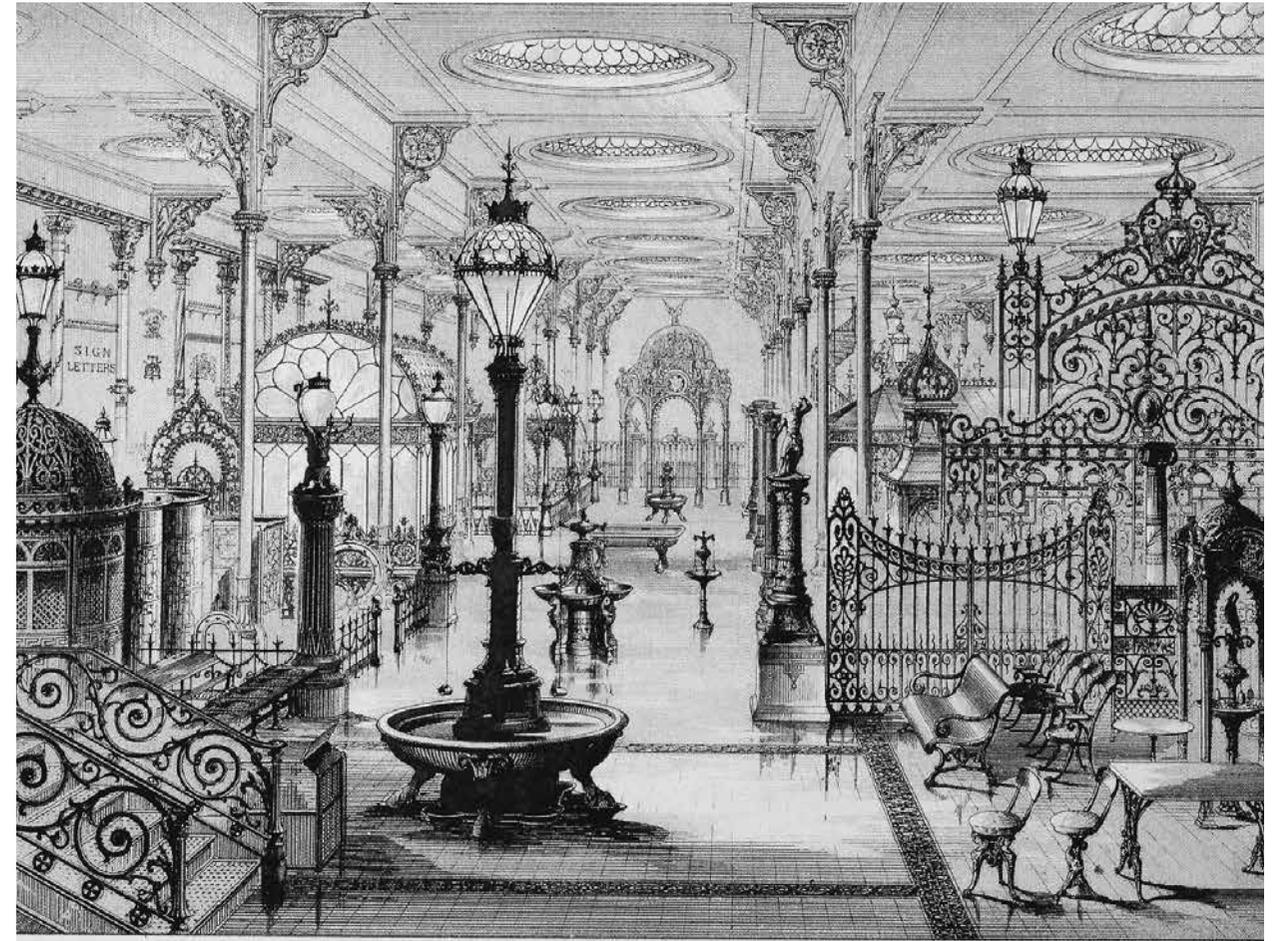
Funcional y escocés. El mobiliario de la primera hora

El 4 de marzo de 1907 Emilio Civit asumió su segundo mandato como gobernador de la Provincia, acompañado por los ministros Jorge Rosas en Gobierno, Francisco Moyano en Hacienda y Silvestre Peña y Lillo en Industria. Sus vinculaciones políticas y el prestigio adquirido como ministro de la Nación en los años anteriores, fueron factores decisivos para posicionarlo como líder político.

En estos años la industria vitivinícola alcanzó un notable auge. El área cultivada en la provincia en 1908 era de casi doscientas mil hectáreas, de las cuales más de treinta mil eran de viñedos, que permitían elaborar más de dos millones de hectolitros de vino en 1.444 bodegas en funcionamiento. La construcción de amplios y modernos establecimientos hizo posible la elaboración de vinos finos y comunes en gran escala. Algunos bodegueros hicieron grandes fortunas y adquirieron un enorme prestigio, como Pascual Toso, Juan Giol y Antonio Tomba, entre otros⁹². Sin embargo, el marginamiento social y económico de grandes capas de la población fue fermentando y encontrando vías o grupos que canalizaban los descontentos. La actividad sindical, ligada a posiciones anarquistas y socialistas, creció y propició la formación de agrupaciones obreras⁹³.

92. MARTÍNEZ, P. et. al. (1994), p. 174-175.

93. BRACHETTA, M. T. et. al. (2012), p. 100-102; MICALE, A. (1992), p. 24-26.



En la página anterior:
 51. Hospital Provincial Emilio Civit emplazado en el Parque (Q. Social).
 52. Casa de Juan Serú, actual Diario Los Andes, realizada por la Constructora Andina, 1908 (Foto actual).
 53. Avenida Las Heras remodelada como boulevard e iluminada con farolas (Censo 1910).
 54. Avenida Las Tipas en el Parque del Oeste hacia 1910 (A. Argentino).
 55. Pabellón de los Leones en el Zoológico antiguo. (Foto AGPM).
 56. El antiguo Zoológico con el Lago de los cisnes y el Pabellón de los Leones (Postal, Birle).

En esta página:
 57. Salón de exposición de MacFarlane, según el Catálogo de 1905. A un costado se observa el modelo de portones existentes en Mendoza (Cat.M.F.).
 58. Fundación Saracen de la firma Walter MacFarlane & Co., Escocia (Cat.M.F.).
 59. Propaganda de MacFarlane & Co., Escocia (Cat.M.F.).

En materia de urbanismo y edificación hubo importantes cambios. En los años previos se había convertido la Avenida Las Heras, una de las principales y más anchas arterias de la Ciudad, en un boulevard con jardines en su centro. Se inició la colocación de adoquinado en diversas calles de la Ciudad. Pero la transformación más importante estuvo dada por el advenimiento del cemento armado en la construcción, que supuso un importante avance tecnológico para una zona sísmica. La realización de palacetes urbanos que conjugaban solidez, amplitud, confort y una estilística francesa, generalmente Art Nouveau, en una región en que la edificación se había caracterizado por su horizontalidad y sencillez, impactó notablemente en la fisonomía de la ciudad. Entre los principales ejemplos se encuentran: la Casa de Juan Serú (1908, actual Diario Los Andes, San Martín 1049) y la Casa de Jacinto Álvarez (1913, Las Heras y Chile), realizadas por la empresa Constructora Andina, sociedad que se constituyó en 1906.

El Parque contaba con una década de existencia y se podía apreciar la forestación, especialmente las alamedas, el Hospital Provincial y el Jardín Zoológico, que poseía una importante variedad de especies. Pero carecía de mobiliario que diera comodidad a los visitantes y contribuyera a su ornato. Se advierte la firme decisión de Civit desde un comienzo de su mandato, de completar y afianzar el Parque en función de su uso social, cultural y deportivo. Es entonces cuando tomó impulso la dotación del mobiliario: luminaria, bancos, cerramientos, surtidores, pabellones, fuentes y la creación de un importante lago para regatas.

El destino elegido para adquirir las obras fue Gran Bretaña que en el siglo XIX se colocó a la vanguardia europea en materia de fundición y se posicionó como modelo de industria moderna, servicios y equipamiento urbano. Los historiadores de la arquitectura han demostrado la enorme influencia que tuvo Inglaterra a partir de la Revolución Industrial en la formulación de una arquitectura difundida a escala mundial a través de ferrocarriles, puertos y mercados, cuyos efectos se dejaron sentir en Argentina después de 1860⁹⁴. A través del ferrocarril, el agua potable y materiales para la construcción, Mendoza había incorporado la producción inglesa en las últimas décadas del siglo XIX.

Escocia contaba con una notable cantidad de fundiciones que proveían de mobiliario artístico⁹⁵, entre las que se pueden mencionar las pertenecientes a las firmas: Walter MacFarlane & Co. Ltd. (1850-1966); George Smith & Co. Ltd. (1858-1899); J. & A. Law Ltd. (1858-1962); McDowall Steven & Co. Ltd. (1910-1920) y Lion Foundry (1893-1984), entre otras. Dichas firmas tenían importantes talleres de fundición a los cuales tradicionalmente daban un nombre diferente, como el caso de “Saracen” de W. MacFarlane, o “Milton” de McDowall Steven.

94. GAZANEO, J; SCARONE, M., en: WAISMAN, M. (1982).

95. Agradezco a la investigadora Lucía Juárez, doctorando de la Universidad de Edimburgo, Escocia, por haberme ayudado en la identificación de algunos modelos del mobiliario escocés y el haberme brindado material ilustrativo de las fundiciones.

Descollaban la luminaria, los invernaderos y los pabellones de música, ofrecidos en catálogos ilustrados⁹⁶.

Un “derroche de luz”

Fue la luminaria la que encabezó el mobiliario artístico. Se trataba de extender el horario de uso del Parque dando la oportunidad al público de concurrir en las tardes y noches, pero especialmente de incorporar un elemento propio de la modernidad. El 9 de setiembre de 1907 el poder ejecutivo autorizó por decreto la compra de los primeros elementos para dotar de iluminación eléctrica al Parque y a los nuevos edificios de Hospital Provincial y Cárcel Penitenciaria emplazados en él⁹⁷. El gobierno encontró en el ingeniero Juan Molina Civit la persona idónea en quien comisionar las compras⁹⁸. Adquirió varias obras durante una estancia en Gran Bretaña⁹⁹. Las mismas quedaban bajo la atenta supervisión del ministro Peña y Lillo.

En diciembre del mismo año Juan Molina Civit adquirió 50 **farolas** en el comercio “Torromé Sons & C” de Londres, por el valor de 11.191,99 pesos¹⁰⁰. Los elementos fueron enviados desde Glasgow a Buenos Aires vía Liverpool. Los trabajos de colocación de la luminaria fueron aprobados en mayo de 1908 y la supervisión de las obras estuvo a cargo del ministro de industrias y obras públicas, Silvestre Peña y Lillo¹⁰¹.

Se trata de farolas de la firma “J. & A. Law Ltd.”, fundición “Pinkston”, ubicada en los alrededores de Glasgow, que funcionó entre 1858 y 1962. Producía diversos elementos de hierro fundido, especialmente para arquitectura¹⁰². Fue adquirido el mismo modelo con brazos simples y dobles, los primeros para ser colocados en los costados de los caminos y los últimos para el centro de las grandes avenidas. Están compuestos por un basamento circular y encima presentan un balaustre decorado por hojas de acanto que sostiene un fuste delgado y liso. Remata en la parte superior en volutas jónicas y hojas de acanto desde donde surgen los brazos con forma de arco que sostienen las lámparas. Un valioso ejemplar, aunque sin las lámparas originales, se conserva en el predio del antiguo hospital Emilio Civit, donde actualmente funciona la Dirección de Patrimonio Cultural de la provincia de Mendoza.

96. MITCHELL, D. (2012).

97. Registro Oficial de 1907. 1º Cuatrimestre.

98. Mendocino, estudió en la Universidad de Buenos Aires y realizó en nuestra provincia importantes obras como el Colegio Nacional y el Banco de la Nación, que se encuentran entre los principales ejemplos de incorporación del cemento armado.

99. El viaje está acreditado por los telegramas que Molina Civit envió desde Londres al gobierno provincial, brindando información sobre las diversas adquisiciones.

100. También aparece un telegrama confirmando la adquisición de bancos en Londres en mayo de 1908 por el valor de \$ 1053,82, cuyo flete ya estaba pago. Seguramente se trata de los primeros bancos instalados, que debido a la escasez de material fotográfico no hemos podido identificar.

101. Expte. N° 1562 de 1907 y Expte. N° 901 de 1908, MIOP, AGM; Registro Oficial de 1908, 2º Cuatrimestre, p. 48-49.

102. <http://www.scottshironwork.org/>; Illustrated Catalogue of Cast Iron J. & A. Law, Glasgow.



60. Farolas de J. & A. Law en las avenidas de los Plátanos y C. Thays, 1910 (A. Imp. Argentina).

61. Farola en la avenida El Libertador, 1909 (A. Argentino).

62. Farola existente en el predio del antiguo Hospital E. Civit (Foto actual).

Con la iluminación se procedió a la instalación de una usina hidráulica, aprovechando el agua de los canales Jarillal y del Oeste. Al mismo tiempo, se completó la iluminación de otros sectores del Parque. La documentación da cuentas de numerosos gastos en la compra de material eléctrico entre 1909 y 1910¹⁰³. También fueron adquiridas 8 farolas y 100 columnas a la Compañía de Gas de Mendoza, del material que había sido utilizado en el alumbrado público de la Ciudad de Mendoza¹⁰⁴.

Estos testimonios permiten establecer la envergadura de los trabajos llevados a cabo, dado que se fue extendiendo el alumbrado en los principales sectores del Parque¹⁰⁵. A fines de 1909 se aprobó la instalación de farolas en la avenida de circunvalación del nuevo Lago que contaba con mil metros de longitud y era adecuado para correr regatas. Construido entre 1908 y 1909, rápidamente se había convertido en uno de los paseos predilectos del Parque que aglutinaba a la alta sociedad en las Tribunas de Regatas y, en cuyo entorno, se paseaba en carruaje, se celebraban espléndidos corsos como los que se llevaban a cabo en Palermo y fiestas venecianas, en que los botes eran profusamente adornados¹⁰⁶. También se llevó a cabo la colocación de luminaria en la avenida de los Álamos, de las Catalpas y de los Olmos¹⁰⁷.

A fines de 1909 la imagen que ofrecía el Parque con sus elegantes farolas que con su luz y artísticas formas conferían una imagen de progreso, daba lugar a destacar:

“A la noche la visión del parque es maravillosa. Alumbrado por grandes lámparas modernas de arco, colocadas de á dos en elegantes columnas de hierro fundido, á distancia de cincuenta metros una de otra, las avenidas de los Alamos, la de los Plátanos, del lago, de los Sauces, de las catalpas, las explanadas de los corsos y el parterre de entrada, aparecen rutilantes, dando al conjunto un aspecto de feria fantástica”.¹⁰⁸

Los monumentales Portones de acceso

Apenas efectuada la primera compra de luminaria, el gobierno provincial tomó la iniciativa de adquirir otro importante equipamiento, los **“Portones”**, que configuraron un espléndido ingreso y se han convertido en una de las imágenes simbólicas más características no sólo del Parque, sino de la provincia de Mendoza¹⁰⁹. La importancia de

puertas y portones se remonta a la Antigüedad y la Edad Media, pero es a partir del Renacimiento cuando adquieren un significado que, desentendiéndose de la función defensiva y comunitaria medieval, se incorporaron en palacios y villas convirtiéndose en una expresión del poder político y económico. Jardines y parques europeos, especialmente franceses e ingleses, adoptaron portones y rejas cerrando su perímetro y prestigiando su ingreso. Thays consideraba un punto esencial el uso de rejas para realzar los accesos, señalando que “rara vez el arreglo de las entradas de las propiedades de recreo es bien entendido, y es un gran error, pues la primera impresión que les da a sus visitantes es muy persistente”¹¹⁰.

La adquisición la realizó a principios de 1908 el ingeniero Juan Molina Civit. Fueron realizados por la firma de “Walter MacFarlane & Co. Ltd.”, que contaba con la “Saracen Foundry”, instalada en Glasgow. Se trataba de una de las fundiciones de hierro más importantes de Escocia. Creada en 1850 por Walter MacFarlane, asociado a Thomas Russel y James Marshal, tuvo un enorme crecimiento que le permitió sobrepasar a sus rivales y se convirtió en una de las empresas más prolíficas del mundo. Distribuía una enorme cantidad de artefactos: puentes, invernaderos, estaciones de tren, kioscos de música, fuentes, bancos y material para la construcción¹¹¹. Para David Mitchell fue su habilidad en estrategias de marketing para promocionar sus productos, lo que les valió una reputación internacional mayor que la de cualquier otra empresa escocesa y les permitió ganar importantes mercados, como el caso de Sudamérica. Los catálogos fueron una herramienta clave, porque si bien habían sido usados por otras fundiciones, eran relativamente limitados, mientras que ellos le dieron un rango y diseño distintivo¹¹².

Existe una abundante documentación sobre los gastos y trámites de los Portones, pero la más significativa es la rendición de cuentas que presenta Molina Civit al secretario de Obras Públicas, Carlos Giménez, en que establece que el costo y correspondientes gastos de aduana y flete alcanzaban el precio de 27.520 pesos¹¹³. Además adquirió el cemento para construir el basamento en que serían montados a la Sociedad de Cementos Franceses. El transporte desde Glasgow a Buenos Aires se realizó en el barco a vapor Belgrano. El 15 de mayo habían arribado al puerto y desde allí fueron transportados en ferrocarril hasta Mendoza¹¹⁴.

Los Portones corresponden al Modelo N° 900, de la sexta edición del catálogo de Walter MacFarlane¹¹⁵. El dato es significativo, por cuanto

del Parque en 1907 a la fundición de Pedro Vasena, que fueron colocados en el acceso al Cerro del Pilar en 1911, pero se desconoce su destino. Ver: CASTRO, A. (1996), p. 54-110. Citado en: BERJMAN, S. (2002), p. 43.
 111. <http://www.scottishironwork.org>. También se recomienda el exhaustivo estudio de: MITCHELL, David. (2012).
 112. MITCHELL, D. (2012), p. 391-445.
 113. Expte. N° 901 de 1908, MIOP, AGPM. También se recomienda: CASTRO, A. (1996), p. 59-61.
 114. Expte. N° 841, 891, 901 y 1246 de 1908, MIOP, AGM.
 115. MacFarlane's Castings. Catalogue Sixth Edition Vol. I (1905, reed. 2009)

103. Expte. N° 27, 28, 35, 326, 381, 2310 de 1909, MIOP, AGPM.

104. CASTRO, A. (1996), p. 81.

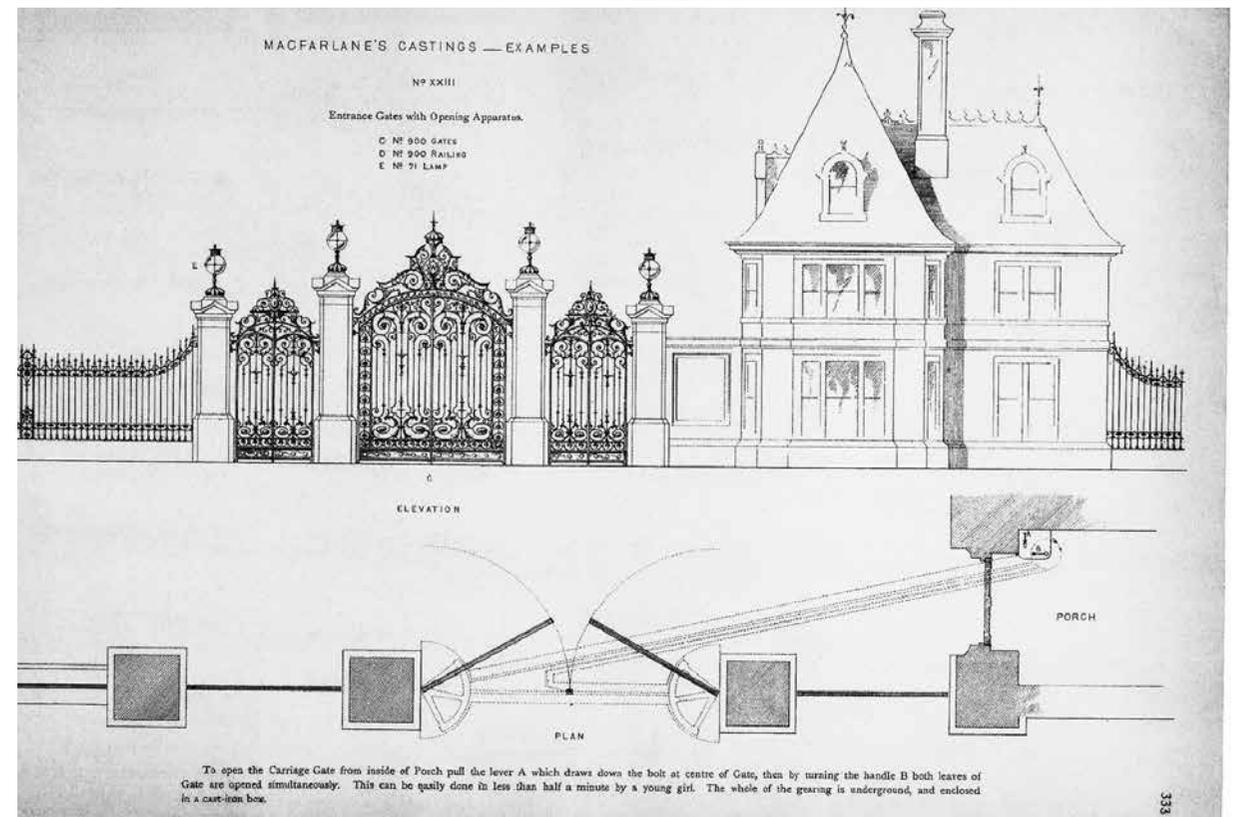
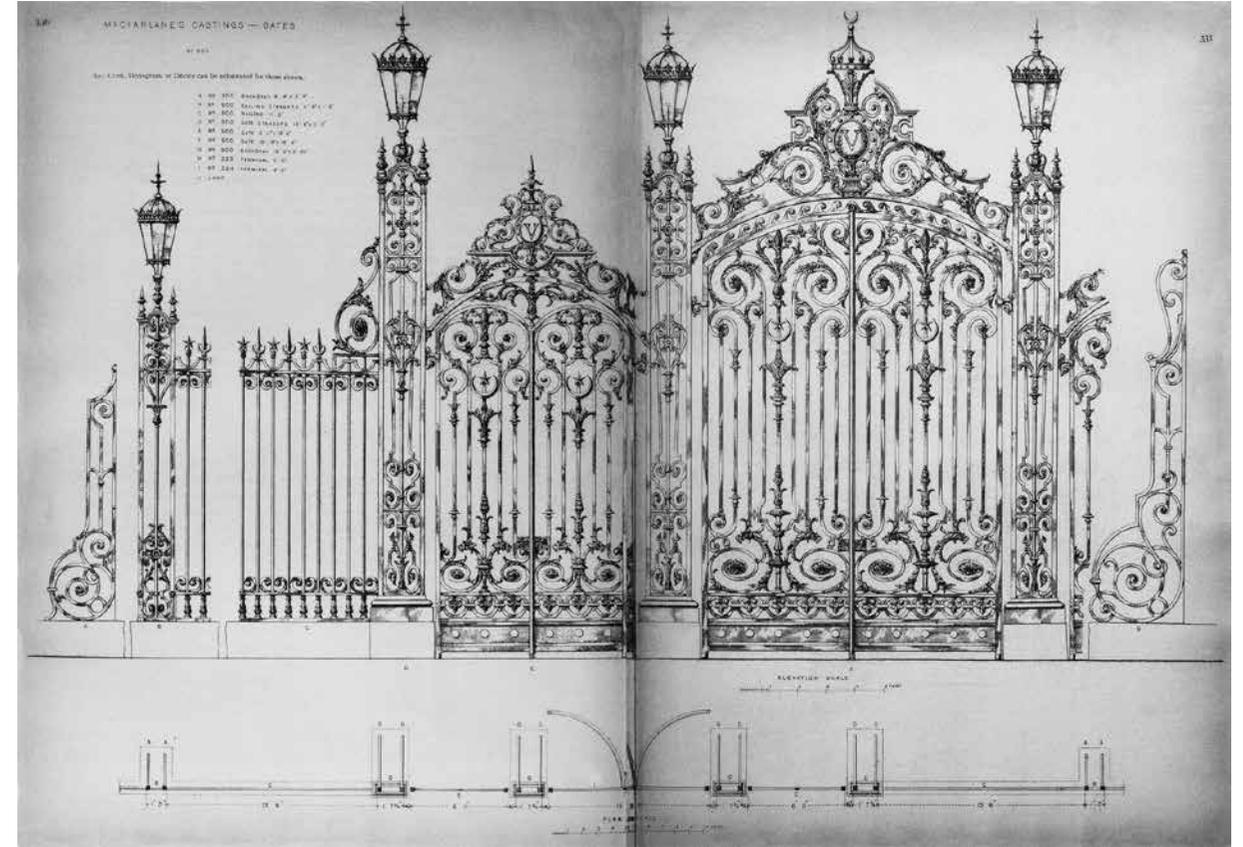
105. Algunos ejemplares de 1912 los abordamos en el Capítulo 9, debido a que fueron reubicados hacia 1980.

106. Sobre los corsos en Palermo, ver: GORELIK, A. (1998), 162-163.

107. Registro Oficial de 1910, Primer Cuatrimestre, p. 348-349.

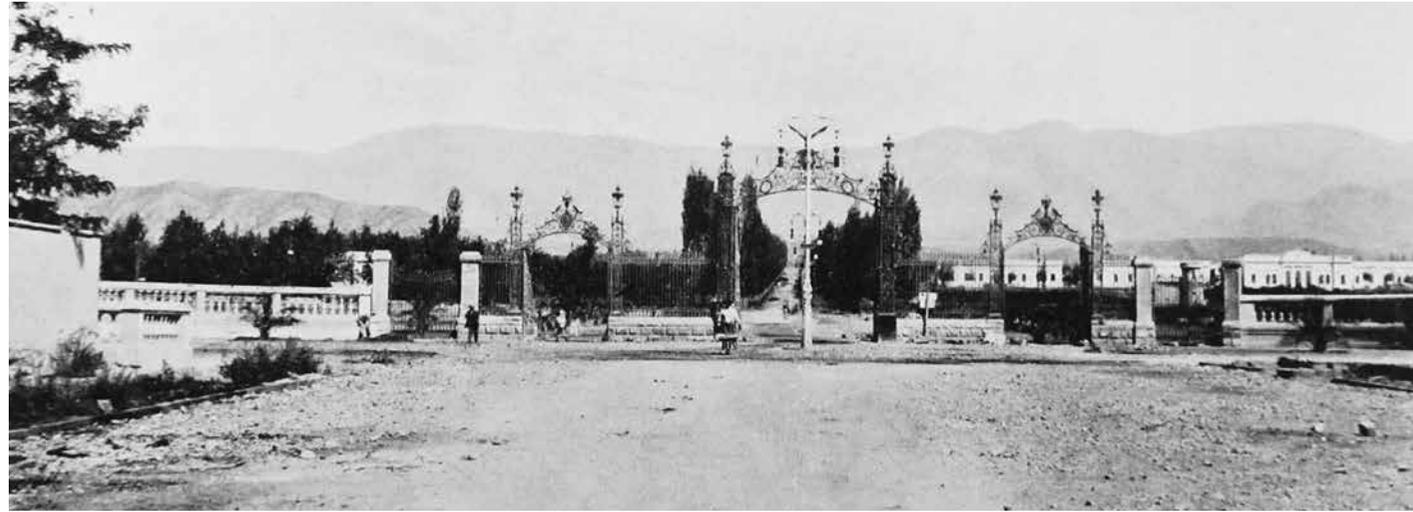
108. Provincia de Mendoza. (1909). *Álbum Argentino*, p. s/n.

109. Ana Castro menciona una adquisición anterior de tres portones para el ingreso



63. Portones del Modelo N° 900 de la Fundación Walter MacFarlane & Co., Escocia. Vista del conjunto con puerta central, laterales, rejas, pilares y farolas en hierro. (Cat. M.F.).
 64. Ejemplo de colocación de los Portones con pilares de material, según la Fundación MacFarlane & Co. (Cat. M.F.).

To open the Carriage Gate from inside of Porch pull the lever A which draws down the bolt at centre of Gate, then by turning the handle B both leaves of Gate are opened simultaneously. This can be easily done in less than half a minute by a young girl. The whole of the gearing is underground, and enclosed in a cast-iron box.



fue publicado en 1905 y se trataba de un modelo nuevo. Comprendía tres portones de dos batientes cada uno, el central de mayores dimensiones, y rejas perimetrales. La elección de ciertos motivos quedaba librada a gusto del cliente, por ejemplo se podían adquirir los pilares de hierro o ensamblarlos con pilares de material, se presentaban diferentes alternativas de farolas para su iluminación y se ofrecían dos variantes en los motivos decorativos, uno con lunas y otro con puntas de lanzas.

En el caso mendocino fue adquirido el modelo con lunas, lo que generó la leyenda en el ámbito local de que los Portones habían sido encargados por el Sultán turco Abdul-Hamid II (1842-1908), quien al ser destronado por una revolución, no los retiró de fábrica y el gobierno mendocino los adquirió¹¹⁶. Este relato se repitió en numerosas crónicas periodísticas¹¹⁷ y fue refrendada por Gerónimo Sosa en 1964, alcanzando una importante trascendencia, dado que investía a los Portones de un contenido histórico y simbólico de jerarquía, singularidad y exotismo¹¹⁸. El mismo fue refutado por el propio ministro Silvestre Peña y Lillo¹¹⁹. Además, el propio catálogo permite comprobar que no se trató de un encargo especial, sino del modelo de la fundición.

Debido a que puertas y portones ostentaron escudos, insignias y emblemas, como se aprecia en numerosos ejemplos europeos como los de Versalles (Francia) y Buckingham (Londres), se encargó a la fundición un cóndor como remate del portón central¹²⁰. Los portones laterales conservaron las lunas, que fueron quitadas tiempo después,

En la página anterior:
65. Portones de la fundición escocesa de MacFarlane en Mendoza. En los extremos dos portones fundidos por Berri. Atrás se aprecia el Hospital Provincial y al fondo la Cordillera de los Andes, 1909. (A. Argentino).
66. Vista lateral de los Portones y balaustradas, 1909 (A. Argentino).
67. Vista actual.

En esta página:
68. Detalle de uno de los pilares (Foto actual).
69. Delfines (Foto actual).

En la página siguiente:
70. Detalle del remate del portón central. Escudo, cóndor, coronas y acantos (Foto actual).
71. Detalles ornamentales del portón lateral: luna, estrella, piña, flores y acantos (Foto actual).

116. En 1909 aparece comentada en la prensa local la historia del Sultán con imágenes que enfatizan el exotismo de Oriente desde una perspectiva romántica. Sobre el tema ver diario Los Andes del 22 de mayo y 3 de junio de 1909.

117. El testimonio más antiguo que hemos encontrado al respecto es de 1922 y señala: "Fueron construidos en Inglaterra para uno de los palacios del sultán de Turquía; pero a causa de una mala inteligencia, el contrato no llegó a término. Fueron adquiridos entonces, para la ciudad de Mendoza en la suma de cinco mil libras esterlinas". Ver: Mendoza causa excelente impresión en los turistas. Los Andes, (1922, 15 de enero).

118. SOSA, G. (1964), p. 33.

119. ACORDINARO, N. en: NÁLLIM, C. et. al. (1996), p. 125. El tema también fue analizado y refutado por el arquitecto Patricio Boyle, quien se fundamentó en el carácter meramente decorativo de los ornamentos, en el Congreso del Centenario del Parque General San Martín, 1996 (actas sin publicar). Asimismo se recomienda Cfr.: PONTE, J. (1999), p. 428-429.

120. Molina Civi, en un telegrama fechado el 7 de mayo de 1908, señala que será incorporado el cóndor por una suma adicional de \$ 334. Ver: Expte. N° 701 de 1908, MIOP.



seguramente cuando se incorporó el escudo de Mendoza como remate en cada portón¹²¹.

La propuesta para la construcción del basamento y montaje de los Portones fue realizada por el propio Molina Civit en abril de 1908, y los trabajos fueron estimados en 5.291,47 pesos. También se remodeló todo el sector de entrada al Parque mediante la creación de jardines y obras para la instalación de luz eléctrica. Las planillas de sueldos permiten deducir que los trabajos se iniciaron en julio y que el día 7 de noviembre de 1908 los Portones ya se encontraban colocados¹²². Se grabó en el piso la inscripción: “PARQUE DEL OESTE”, que aún se conserva. Originalmente estaban pintados en negro y los detalles imitaban bronce¹²³.

Fueron adquiridos los 3 portones con los correspondientes pilares y farolas en hierro, pero el conjunto fue instalado de modo diferente a las alternativas presentadas en los ejemplos del catálogo de MacFarlane. Se los dispuso con entrepaños de rejas entre ellos, las cuales se encuentran montadas sobre basamentos revestidos en piedra¹²⁴. Esto otorgó mayores dimensiones al conjunto y lo jerarquizó notablemente. La forma de cada portón es recta en los lados, con la parte superior en forma de arco y está compuesto por batientes de dos hojas. Los barrotes de los portones son de sección cuadrada y los de las rejas de sección circular. Los tres portones están rematados por cresterías con predominio de formas mixtilíneas y espiraladas, decoradas con hojas de acanto. Sobre las pilastras se ubican farolas que además del sentido funcional, realzan la decoración.

La obra presenta una profusa ornamentación incorporada en pilares, batientes y cresterías, con ligeras variantes entre ellos. Podemos distinguir un repertorio de una docena de motivos: soportes abalaustrados, cartelas, delfines¹²⁵, acantos, medias lunas, estrellas, puntas de lanza, florones, coronas, rosetones, volutas, espirales, piñas, antorchas y coronas de laureles, que se repiten las distintas partes. Estos motivos tienen su origen en el arte clásico y medieval, pero fue en Italia durante el Renacimiento y el Manierismo cuando alcanzaron un importante papel en el arte, adaptándose a una vasta gama de elementos



72. Sección de rejas existentes de la Fundición Berri (Foto actual).

y funciones: fachadas, altares, retablos, cantorías, fuentes, monumentos funerarios, puertas, grutas, chimeneas, etcétera. Este estilo decorativo adquirió un lugar preponderante en Francia a partir del impulso de Francisco I en Fontainebleau, y alcanzó su apogeo en los siglos XVII y XVIII difundiendo hacia el resto de Europa como una imaginería visual que fue ampliamente utilizada por sus posibilidades de combinaciones y de riqueza ornamental.

El gobierno de Mendoza encargó a la Sociedad de Carlos Berri la fundición de dos portones y rejas para ser colocados en los extremos de los escoceses, de manera que el conjunto quedó configurado por 5 accesos. En setiembre de 1909 ya se habían emplazado y a los lados se construyeron balaustradas de material. Posteriormente éstos fueron retirados, pero fotografías y unas secciones de rejas que se conservan

nos permiten establecer algunas características¹²⁶. Los portones fundidos en Mendoza tenían forma recta, sin remate en la parte superior, y la ornamentación se reducía a unos pocos elementos decorativos: formas abalaustradas con hojas de acanto adosadas, espirales, lunas y estrellas; mientras que las rejas presentan el mismo tamaño y decoración de las escocesas. Aunque el trabajo de fundición no posee el fino acabado de lo escocés y algunas piezas fueron realizadas mediante forjado¹²⁷, podemos asegurar que constituyó una solución adecuada y digna: los portones y rejas fundidos en Mendoza generaban una composición de forma y tamaño decreciente desde el punto central hacia los extremos, que daba un carácter armónico al conjunto, al mismo tiempo que ampliaban ostensiblemente el acceso, que pasó a contar con 40 metros de ancho aproximadamente.

Indefectiblemente, la pregunta salta a la vista: ¿por qué ampliar los ya monumentales Portones escoceses, de tan prestigiosa firma, con un agregado de manufactura local? Probablemente se deseaba cubrir el ancho total de la avenida. Pero los testimonios de la época aluden a un problema de orden funcional, político y representativo: el portón central se destinó a uso exclusivo del gobernador, los laterales a la circulación de carruajes y los de los extremos para los peatones¹²⁸. Esta práctica encierra un profundo significado ya que el portón central, en tanto estaba limitado exclusivamente al gobernador, permanecía cerrado y sólo se abría en las grandes festividades para dar paso a Emilio Civit y la comitiva oficial.

Por lo tanto, se trataba de un ritual que había implementado el gobernador y que tendía a instaurar una costumbre característica de las monarquías absolutistas europeas: la entrada triunfal. Las mismas fueron la recreación de una tradición de la antigüedad romana que, a partir del Renacimiento, fue utilizada como apoteosis del monarca para marcar la distancia de los súbditos y afirmar la lealtad a una dinastía¹²⁹. Pero mientras que en otras sociedades sus orígenes eran antiguos, en este caso constituyó una “tradición inventada”, es decir, una práctica reciente que se nutre de una forma conveniente del pasado legitimándose como antigua y buscando inculcar valores por medio de su repetición¹³⁰.

Los Portones fueron la puerta que definía y jerarquizaba el nuevo espacio, recibía al mendocino y al visitante, marcaba el límite entre la vida ciudadana y la naturaleza, eran cabal expresión de tecnología moderna (hierro y fundición) y, símbolo del tesón y el esfuerzo del mendocino en transformar el desierto en oasis. También constituyeron una verdadera estrategia de afirmar y legitimar al gobernador Emilio Civit, al único que no estaban vedados los Portones principales.

126. La modificación la abordamos en el capítulo 7.

127. Agradezco a Carlos Sotile las observaciones sobre las técnicas empleadas por la fundición de Berri.

128. Los Andes. (1914, marzo 11), pág. 6.

129. STRONG, R. (1984), p. 56-61.

130. Seguimos el concepto de Eric Hobsbawm. Ver: HOBBSAWM, E.; RANGER, T. (2002). p. 7-11.

Por lo tanto, los Portones instalaron una verdadera puesta en escena de la sociedad en el Parque del Oeste¹³¹. Es lícito considerar el nuevo Parque como un gran escenario donde operaba acabadamente la distinción, y a los Portones como el sitio desde el cual los actores se preparaban a introducirse plenamente en escena. Es justamente este carácter escenográfico lo que valida considerar estéticamente a los Portones dentro del estilo y espíritu barroco por su gusto por las perspectivas focales, al mismo tiempo que, abiertas y dinámicas; la utilización de un repertorio clásico imbuido de profusión y movimiento; la propensión a la emblemática; la monumentalidad como expresión del poder; y un uso que tendía a establecer una clara pirámide social.

El Kiosco de Música

En el mismo momento en que se concretó la compra y traslado de los Portones, el gobierno provincial adquirió otro importante equipamiento: un “**Kiosco de Música**”. Se trataba de un elemento de gran relevancia en el paisajismo por su función cultural y social, además de estética. Fue a partir del siglo XVIII con el Rococó cuando los “*folies*”, pequeñas construcciones con una gran variedad de formas como torres, rotondas y grutas, se introdujeron en parques y jardines como focos de interés de ciertos sectores. Alcanzaron una enorme popularidad durante el Romanticismo, particularmente en Inglaterra, en que se incorporaron pabellones, glorietas, miradores, templetas, kioscos y cenadores.

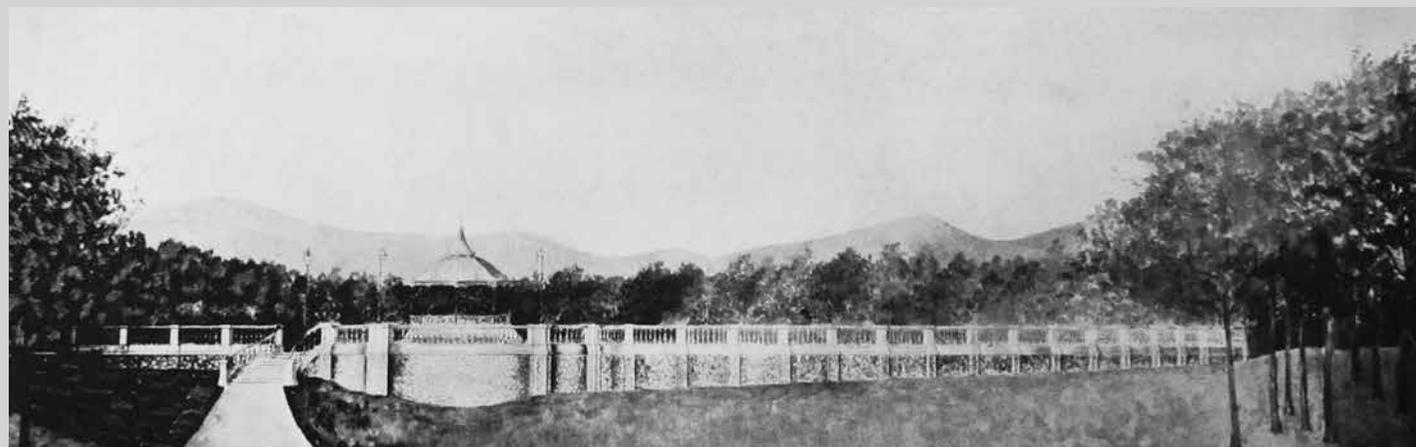
Los kioscos, de material o hierro, se impusieron como escenarios de las bandas de música y se convirtieron en importantes ámbitos recreativos en plazas y parques de distintas ciudades del mundo. Las fundiciones inglesas y francesas producían e importaban una profusa variedad de formas y tamaños, con livianas estructuras dispuestas sobre plantas circulares, octogonales o poligonales, y sus artísticas columnas, cubiertas y barandas. Mendoza contaba con una tradición musical al aire libre, sostenida por la actuación de la banda de la Policía en una glorieta de la Alameda y otra en la plaza Independencia.

La compra estuvo a cargo del ingeniero Juan Molina Civit y según un telegrama que le envió al subsecretario de Obras Públicas, Carlos Giménez el 7 de mayo de 1908, el precio fue de 5.120,18 pesos¹³². Debido a que desapareció hace décadas, son los testimonios fotográficos los que nos permiten corroborar que pertenecían a la firma J. & A. Law Ltd. y fundición Pinkston, la misma de las primeras farolas emplazadas. Un kiosco del mismo modelo y firma comercial se encuentra actualmente emplazado en el Parque Ward Jackson, Hartlepool, Inglaterra¹³³. Presentaba una estructura definida a partir de una planta octogonal con

131. Ponte analiza la entrada triunfal de Civit desde la perspectiva de la modernidad, dando una interesante interpretación. Si bien coincidimos en algunos aspectos, nos orientamos a considerarlo como una práctica anacrónica. Cfr. PONTE, J. (1999), p. 440.

132. Expte. N° 701 de 1908, MIOP, AGPM

133. Agradezco a Lucía Juárez la indicación.



En la página anterior:

73. Kiosco de Música de la Fundación escocesa de J. & A. Law que se encontraba en la Rotonda del Parque, desaparecido (AGPM).

74. Vista del Kiosco y su emplazamiento sobre una plataforma, con balastrada perimetral y la cordillera al fondo, 1909 (A. Argentino).

75. Vista del Kiosco con la doble hilera de farolas y la balastrada perimetral (Q. Social).

En esta página:

76. Los paseos en carruaje en torno al Kiosco hacia 1910. Al fondo y en un extremo aparecen los primeros automóviles (AGPM).

77. Los paseos en automóvil en 1927 (Q, Social).

78. Detalles del Kiosco (Cortesía Familia de Domingo Ferretti).

ocho columnas en los ángulos que sostenían una cubierta abovedada, con un remate superior a modo de pequeña linterna. Articulando los pilares existían barandas, quedando un lado libre para la escalera de acceso. Una rica ornamentación en forma de tracería calada se disponía sobre los elementos: baranda, columnas y remate de la cornisa, otorgándole gracia y ligereza.

El proyecto y presupuesto para su colocación fue realizado por el ingeniero Molina Civit y refrendado por el gobierno mediante un decreto a comienzos de setiembre de 1908. Fue emplazado en el gran *rond point* próximo al Zoológico (antiguo)¹³⁴, en la intercepción de las avenidas de los Plátanos y el Camino del Medio. Los trabajos comprendieron la construcción de una explanada para carruajes y peatones. El costo fue significativo, de 14.992,97 pesos, pero según se fundamentaba en el mismo decreto se trataba de “obras que realzarán la estética de aquel paseo, ofreciendo á la vez mayores comodidades al público”¹³⁵. Los trabajos se realizaron durante la primera mitad del año 1909 y fueron ejecutados por la empresa constructora de Juan Armani. La supervisión quedó a cargo de Enrique Taulis, al frente de la Dirección de Industrias, y del ministro Silvestre Peña y Lillo¹³⁶.

Para los festejos del 25 de Mayo de ese año los trabajos estaban bastante avanzados, dado que el tedeum se realizó en el nuevo Kiosco, tal como comentaremos más adelante, y al promediar julio estaban concluidos, quedando pendiente sólo la pintura de la balaustrada. Se trataba de una obra de envergadura, según podemos apreciar en una fotografía, en que el Kiosco se encuentra sobre una amplia plataforma notablemente elevada del terreno afirmada con muros de piedra, rodeada de una extensa balaustrada y con el imponente marco cordillerano de fondo.

En este momento, con motivo del mensaje pronunciado por el Gobernador en la Legislatura mendocina se criticaba la gestión de Civit. La oposición cuestionaba con especial énfasis el Parque y las obras que se estaban desarrollando:

“Las obras del Parque San Martín, por ejemplo, donde se han invertido millones sin control de ningún género, á voluntad omnímoda del Poder Ejecutivo, bastan por sí solas para marcar una época de deshonestidad y desquicio. ¿Cómo dan esas cámaras carta blanca al actual mandatario para que use millones en ornar parques y crear lagos, habiendo muchos puntos que reclaman urgente atención del gobierno”.¹³⁷

Se marcaba el contraste entre la vanidad del gobernador en hacer tales obras para acreditarse reconocimiento, con las necesidades que existían

^[134] Con posterioridad se creó un nuevo Zoológico en el Cerro de la Gloria.

^[135] Registro Oficial de 1908, 3º Cuatrimestre, p. 40-41.

^[136] Expptes. N° 886, 1549 y 1804, de 1909, MIOP, AGPM.

^[137] Los Andes. (1909, junio 1), p. 4.

en asistencia pública. Sin embargo, desde el ámbito oficial se sumaron nuevos trabajos y equipamiento para el Parque. Como todo pabellón de música destinado a congregar un público selecto, requería de bancos, luminaria y acondicionar todo el entorno. Durante los primeros meses de 1910 las calles que rodeaban el Kiosco fueron pavimentadas con macadam. El trabajo fue realizado por la Empresa Della Rosa & Cía., por un costo de 21.339,47 pesos¹³⁸. En junio de 1910, durante el mandato de Rufino Ortega, se aprobó la realización de algunos trabajos de adorno¹³⁹ y en 1912 se amplió la luminaria, mediante la colocación de 10 candelabros de hierro fundido con brazos superiores dobles en el perímetro de la rotonda¹⁴⁰. De este modo, la rotonda pasó a contar con candelabros en el perímetro interior y exterior de la avenida que circundaba al Kiosco.

En poco tiempo se convirtió en un lugar favorito dentro del Parque, ámbito de reunión de lo más distinguido de la sociedad. De hecho, fue conocida como “La Rotonda” dándole una categoría superior, aunque el Parque contaba con otras. Al promediar 1909, el Álbum Argentino resaltaba su importancia y belleza, y destacaba la presencia de estatuaria en su perímetro¹⁴¹. Creemos que las esculturas fueron colocadas meses después, y que Civit en su premura por editar el Álbum anunció obras que no se habían concretado.

El carácter aristocrático de este sector se afirmó durante los años siguientes, tal como apreciamos en las fotografías y testimonios históricos, en que la sociedad acudía con toda la elegancia de indumentaria y movilidad –carruajes primero y automóviles luego–, que era dado esperar. Una crónica de 1920, hacía hincapié en el refinamiento que imperaba, señalando:

“La Rotonda es en el Parque el sitio de gran atracción para las reuniones sociales al aire libre, de que participan las familias de nuestros mejores círculos. Su construcción y trazado indican el más refinado buen gusto, con admirables perspectivas en todos los costados, con magníficos jardines y motivos florales y con un artístico kiosco para la banda de música”.¹⁴²

El Parque como escenario de las festividades patrias

En 1910, la Argentina celebró el Centenario de la Revolución de Mayo. Los años previos estuvieron marcados por la urgencia de festejar dignamente

^[138] Exppte. N° 469 de 1910, MIOP, AGPM.

^[139] Registro Oficial de 1910, 2º Cuatrimestre, p. 127-128.

^[140] La luminaria fue adquirida a “Urizar Hermanos”. Ver: Exppte. N° 1643 de 1912, MIOP, AGPM.

^[141] Provincia de Mendoza. (1909). Álbum Argentino, p. s/n.

^[142] Los Andes. Edición extraordinaria. (1921). p. 160.


79. Los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo. El tedeum en el Kiosco de Música, 1910 (A. Centenario).

el gran aniversario de la patria. En el ámbito nacional se sucedieron ideas, propuestas, proyectos y comisiones con el objetivo de dotar a la capital de la Nación de grandiosas obras públicas de urbanismo, higiene, ornato y comunicación que la hicieran un centro de atracción del mundo. Los monumentos estaban destinados a desempeñar un papel fundamental, ya que el Centenario ponía en primer plano el deber de mantener viva la memoria de los héroes que habían conquistado la libertad. Era razonable también que cada provincia desarrollara un programa de festejos y erigiera monumentos que demostraran la gratitud de cada pueblo de la Nación por sus figuras fundantes. Mendoza, por el rol que había tenido en la Independencia, no podía quedar atrás. En el ámbito local fue legislado mediante la Ley N° 472 de 1909 un monumento a Tomás Godoy Cruz, representante mendocino en el Congreso de Tucumán. El monumento se vio envuelto en dilaciones políticas, administrativas y económicas que provocaron que su inauguración se concretara recién en 1924.

Pero lo que marcó una importante impronta fue el cambio que provocó Civit en las celebraciones patrias durante su gestión. Para las fiestas del 25 de Mayo y 9 de Julio de 1907, a tan sólo meses de haber asumido el mandato, el tradicional tedeum fue celebrado en el Parque del Oeste en lugar de la Basílica de San Francisco. De esta manera, además de acomodarse al clima de festejos que los preparativos del centenario generaban, promovía el Parque como un ámbito adecuado para las conmemoraciones patrias. La oposición cuestionó enfáticamente la medida, a la que calificaba peyorativamente de “misa de campaña” por su ubicación al aire libre, subrayando que estaría impregnada de “los aromas de la montaña”. También aprovechaba de poner en entredicho la sensatez, el honor y el patriotismo del Gobernador¹⁴³.

^[143] Los Andes. (1907, mayo 25), p. 4. El mismo día aparecen otros artículos sobre este

A pesar de ello, durante los siguientes años Civit continuó organizando el tedeum de las fiestas patrias en el Parque o, en términos de la oposición, con la “traqueteada misa de campaña”¹⁴⁴. Pero en las fiestas mayas de 1909 incorporó una importante novedad: el altar se dispuso en el flamante Kiosco de Música. Aunque las críticas persistieron, el Parque se afianzaba como espacio de las celebraciones patrias y éstas se convirtieron en la antesala de la gran celebración que se aproximaba, el Centenario de la Revolución de Mayo.

Al mismo tiempo, los festejos patrios brindaban la oportunidad para que el Gobernador desplegara su poderío, dado que era acompañado por una importante comitiva con gran magnificencia. Una de las críticas más recurrentes de la sociedad era la modalidad que había adoptado para trasladarse al Parque “arrastrado en lujoso y bien enjaezado carruaje, como no se permite el lujo de hacerlo en Buenos Aires ni el mismo presidente de la república”¹⁴⁵. Además, era la única oportunidad en que, como hemos comentado, se abrían los accesos centrales de los “**Portones del Parque**”. La situación era clara: Civit remedaba la pompa y boato de las monarquías europeas, lo que provocaba un profundo cuestionamiento y hasta sarcasmo¹⁴⁶.

^[144] tema, y también los días 29 de junio y 11 de julio de 1907.

^[145] Los Andes. (1909, junio 29), p. 7.

^[146] Los Andes. (1909, junio 29), p. 7.

^[146] Lucio Funes relata una broma que realizó un joven de la alta sociedad, José Mesura, en acuerdo con los jóvenes Calle, presentándose antes de un acto al Parque del mismo modo que el gobernador: elegantemente vestido y fumando un habano, en un vistoso carruaje tirado con dos yuntas de caballos, con cochero y lacayo, y recibiendo los saludos y demostraciones de respeto que las tropas le hacían al primer mandatario. Al ser procesado el joven manifestó que no deseaba ofender al gobernador, sino darse el placer de lucir un tren fastuoso como el oficial. A pesar del disgusto del oficialismo, no pudo ser imputado, dado que no se le pudo atribuir ningún delito. Ver: FUNES, L. (1951), p. 121-122.



80. Carro alegórico de la colectividad italiana con la Loba Romana durante los festejos de 1910 (A. Centenario).
81. Original de la Loba romana, Roma (Foto M. Capitolino).

El mandato de Emilio Civit concluyó el 6 de marzo de 1910. En menos de dos meses se cumplía el Centenario y no había confeccionado un programa de festejos para celebrarlo. No estaba destinado a ser el gobernante que presidiera los festejos y se agenciara los honores de las inauguraciones. De manera que todos los intereses celebrativos y artísticos de su gestión se habían orientado al equipamiento y ornamentación del Parque del Oeste. Era la obra hacia la que volcó su energía y cuantiosas sumas del presupuesto oficial, y que el oficialismo se ocupó de legitimar en el *Album Argentino*, publicado durante su gestión:

“Ciertamente el Dr. Civit ha sabido hacer perdurable su prestigio, con vincular su nombre á una obra eterna de belleza, desarrollando en su creación facultades de estadista sencillamente portentosas, desde que, iniciativa urbana á la que no se atrevería ni un intendente de Buenos Aires, con todos los extraordinarios recursos municipales y la colosal capacidad económica de la metrópoli en la mano, aquél ha sabido afrontarla y cumplirla, allá, en un rincón de Cuyo, sin recursos y sin finanzas, casi presentando, así, á la fuerza de puro talento administrativo, una de las cosas más grandes, y más bellas que sea dado encontrar en las grandes capitales del mundo”.¹⁴⁷

A pocos días de terminar el mandato, en la prensa se deslizaba el interés del círculo civitista por denominar al “Parque del Oeste” como “Parque

147. Provincia de Mendoza. (1909). *Album Argentino*. p. s/n.

Emilio Civit”. La propuesta encontró una fuerte oposición y fue calificada de “antipatriótica” por los grupos opositores. Es evidente que era una medida impopular, ya que el círculo oficialista no volvió a mencionarla¹⁴⁸. La paradoja es que a partir de entonces la denominación de “Parque San Martín”, que él mismo había contribuido a afirmar mediante la propuesta de monumento en 1898, adquirió circulación y se reafirmó en 1914, con la inauguración del Monumento al Ejército de los Andes, aún cuando no fue convalidada por ninguna legislación oficial¹⁴⁹.

Asimismo el Parque adquiriría una enorme jerarquía y era considerado próximo a los modelos que lo habían inspirado. En 1909 el viajero francés Jules Huret establecía que lo calificaba como “magnífico” y “un verdadero Bosque de Bolonia en formación”¹⁵⁰.

El Centenario de la Revolución de Mayo y el primer monumento del Parque

Una de las principales preocupaciones del nuevo mandatario, Rufino Ortega (1910-1914), fue la celebración del Centenario. Nombró una prestigiosa comisión que organizó rápidamente un nutrido programa de festejos. Contó con la contribución de toda la sociedad: funcionarios,

148. *Los Andes*. (1910, marzo 8), p. 7.

149. Hemos advertido un uso asistemático, por ejemplo, en notas del diario *La Industria* a partir de 1910.

150. HURET, J. (1913), p. 210.

intelectuales, instituciones, colectividades extranjeras, sociedades, industriales y el pueblo en general. Mendoza, a pesar de la rémora en los preparativos, pudo conmemorar dignamente el gran aniversario de la patria. Desde el 22 al 29 de Mayo tuvieron cabida una gran cantidad de eventos, procesiones cívicas, misas, discursos, himnos, concursos de tiro, inauguración de monumentos, colocación de placas, baile social, fuegos artificiales y fiestas populares, que evidenciaron el patriotismo de los mendocinos y el profundo agradecimiento a sus héroes.

El Parque ocupó un lugar privilegiado, ya que en él se realizaron algunos de los principales festejos: el solemne Tedeum y un corso con vestimentas típicas de 1810 el día 25 de Mayo, y regatas en el Lago durante toda la semana. El marco de verdor, la vista de la cordillera, el espejo de agua del nuevo Lago y el artístico mobiliario: candelabros, bancos, kiosco y portones, contribuyó a darles realce. A ello se sumó la profusa ornamentación de banderas, banderolas y gallardetes, los magníficos carruajes que recorrían sus avenidas y las damas con sus elegantes vestidos, entre otros.

Las crónicas abundan en calificativos para describir la emoción y entusiasmo que habían imperado, y la magnitud y brillo de los festejos. Para el Tedeum se había ubicado el altar en el Kiosco y se habían construido palcos en su entorno. Una enorme multitud escuchó la oración del presbítero Juan Videla Cuello, luego de la cual, se realizó un desfile de tropas por las avenidas del Parque. El resultado era evidente:

“Creemos no sólo que en esta Provincia nunca se ha realizado fiesta semejante á la efectuada el Miércoles en el Parque San Martín en celebración de las glorias de la Patria, sino que en ninguna ciudad de la República, excepto la Metrópoli, ha tenido más brillo, más fausto, más éxito, más animación y mejor entusiasmo el festejo del Centenario”.¹⁵¹

Como inesperado corolario de los festejos el Parque contó con el primer monumento, la “**Loba romana**”. El original se encuentra en el Museo Capitolino de Roma¹⁵². El día 26 de Mayo se había realizado una Procesión Cívica por las calles de la Ciudad, en la cual participaron cuatro carros alegóricos. La colectividad italiana presentó uno en que aparecían dos jóvenes que aludían a la unión fraternal de Italia y Argentina, vestidas con los colores de sus respectivas banderas y sosteniendo los escudos nacionales. Sobre un arquitectónico y alto pedestal, se alzaba el grupo de la Loba amamantando a Rómulo y Remo, símbolo de la fundación de Roma. Se trataba de una copia del original conservado en el Museo Capitolino de Roma. Fue realizado en cemento, con carácter efímero,

151. Provincia de Mendoza. (1910). *Album del Centenario*, p. 174.

152. La datación de la obra ha sido puesta en duda recientemente, cuando estudios establecieron que la estatua fue realizada alrededor del siglo XIII d.C., en plena Edad Media y no hacia el siglo V a.C. como se creía hasta el momento. Ver: <http://es.museicapitolino.org>



82. Monumento de la Loba Romana en la Plaza Italia, inaugurado en 1919. Mendoza (Postal antigua, Birle).

propio de tales decoraciones, si bien fue destacada por su “irreprochable ejecución”¹⁵³. Aunque Mendoza no contaba con un campo artístico institucional, residían algunos importantes artistas italianos, por lo que es razonable suponer que la realizó alguno de ellos¹⁵⁴.

Durante el Renacimiento la estatua de la Loba fue identificada con la que, según la mitología romana, amamantó a los gemelos Rómulo y Remo que habían sido abandonados en el Tíber debido a los amores clandestinos de su madre Rea Silvia¹⁵⁵. Fue entonces cuando se le agregaron las estatuas de Rómulo y Remo, legendarios fundadores de Roma, para completar el relato mitológico. El grupo escultórico quedó configurado por dos estilos muy diferentes. Sin embargo, símbolo de los orígenes de la civilización latina, se convirtió en una obra célebre que durante los siglos XIX y XX pasó a representar y exaltar las ideas de nacionalidad y *romanité*, lo que provocó una proliferación de copias¹⁵⁶.

Pasados los festejos, en la colectividad italiana surgió la idea de ubicar el grupo escultórico de la Loba en algún paseo con carácter de monumento. Con el consentimiento de las autoridades, fue emplazada en el Parque, si bien no hemos podido establecer el lugar específico de ubicación. Cumplió el objetivo conmemorativo, ya que el 4 de junio de 1911, se llevó a cabo un acto por el 50° aniversario de la proclamación de Víctor Manuel II (1820-1878) primer rey de la unificación italiana. En el acto fue colocada

153. *La Industria*. (1910, mayo 29), p. s/n.

154. Me inclino a pensar que fue Alfredo Nenciolini (1871-1959), por su actuación en estos años y su relación con la colectividad italiana. Sobre Nenciolini se recomienda: GÓMEZ DE RODRÍGUEZ BRITOS, M. (1999), p. 122-124.

155. Existen distintas versiones de la leyenda pero coinciden en los hechos mencionados. Ver: GRIMAL, P. (2006), p. 69.

156. HASKELL, F. Y PENNY, N. (1997), p. 275-277.

una placa celebrando a Roma como capital de Italia y la voluntad del pueblo en su proclamación. También se reafirmaba el sueño de Dante, el pensamiento de Giuseppe Mazzini y la acción de Giuseppe Garibaldi en pos de la unidad italiana.

El monumento permaneció hasta 1918, en que el deterioro lo había deformado¹⁵⁷. La propia colectividad italiana propició su remoción e impulsó la erección de un nuevo monumento de la Loba en bronce, “digno de nuestra ciudad y de nuestra colonia”. Fue costeado por suscripción pública y, en esta ocasión, erigido en un lugar céntrico: la plaza Lima, que en adelante recibió el nombre de plaza Italia. La placa fue colocada en el nuevo monumento, si bien no se ha conservado¹⁵⁸.

Paradójicamente, el primer monumento conmemorativo con que contó el Parque, luego de varios proyectos, no estuvo dedicado a exaltar los héroes y hechos de la independencia argentina, sino que celebraba a otra nación. Esto refleja una situación política y social que adquiriría importante relieve: el momento álgido de la inmigración en la provincia de Mendoza. Pero refleja también la unidad que se afirmaba entre ambas naciones, dado que en el Centenario se expresaron los profundos lazos de solidaridad y el monumento a la Loba emplazado en el Parque constituye su más acabada expresión.

El Trofeo Emilio Civit

En materia de arte, los festejos del Centenario llevados a cabo en el Parque del Oeste, encerraron otra paradoja. En 1908, el gobierno había adquirido un trofeo con la intención de ser entregado en una competencia internacional de remo. La fecha es significativa, por cuanto todavía el Lago era un proyecto, ya que la excavación se inició a fines de ese año y la construcción de las tribunas en 1909¹⁵⁹. De hecho, se trataba de un proyecto ampliamente cuestionado por la oposición por los costos y su finalidad debido a que se lo consideraba una obra superflua en relación a las necesidades existentes en otros ámbitos¹⁶⁰. El oficialismo no sólo hacía caso omiso de las críticas, sino que, adelantándose a un feliz y rápido término de las obras y proyectando un nivel internacional en la práctica deportiva del remo que sería instaurada en Mendoza, se aseguraba la posesión de un valioso trofeo para ser entregado en la primera regata inaugural.

Pero en esta ocasión el destino elegido para la adquisición fue Francia. Es evidente que se buscaba una empresa con experiencia y prestigio en este ramo que, a diferencia del equipamiento instalado, se ubicaba dentro de las llamadas “artes menores” y ligado al oficio de la joyería. La elección recayó en la firma Gustave Keller de París, creada en 1856. La empresa

elaboraba numerosas y variadas obras de joyería y artes decorativas para las monarquías europeas, muy apreciadas por su fina calidad¹⁶¹. Obtuvo diversos premios, como por ejemplo, en las Exposiciones Universales de 1889 y 1900 en París. A partir de 1900 produjo copas y trofeos para el Principado de Mónaco¹⁶².

El trofeo, tal como podemos apreciar actualmente, constituye una valiosa pieza de orfebrería y fue realizado en 1908. Consiste en una copa de boca ancha con asas laterales decoradas con hojas de acanto, pedestal acanalado y dispuesta sobre una base de mármol. En líneas generales, la forma y la decoración es de estilo clásico. Sobre el frente presenta una cartela de perfil mixtilíneo adornada con acantos, roleos, laureles y una concha. La base de mármol está sostenida por cuatro patas en los ángulos, combinación de garra y cabeza de león con el cuerpo formado por hojas de acanto, forma que derivó de los tropezóforos o patas de la mesa clásica romana¹⁶³. En el centro se le ha incorporado un escudo de Mendoza con la inscripción “EL GOBIERNO DE MENDOZA AL C. MENDOZA DE REGATAS”.

La competencia internacional que Emilio Civit pensaba organizar durante su mandato no se llevó a cabo, ya que la primera regata se corrió el 7 de abril de 1910, después de finalizado su período de gobierno. Y aunque el deporte despertó un enorme entusiasmo en la sociedad mendocina y en esos años se realizaron numerosas competencias, la copa nunca fue entregada. Quedó en posesión del Club Mendoza de Regatas, que la conservó con sentido conmemorativo denominándola “Trofeo Emilio Civit”, en homenaje a su comitente y como símbolo fundacional. En uno de sus frentes, sobre la cartela en que debía ser inscripto el nombre del ganador del trofeo, se ha colocado el logo del Club con la dedicatoria “TROFEO EMILIO CIVIT - 1909”. Se la exhibe sobre un alto pedestal en el hall principal, a pocos metros de un busto de Emilio Civit, considerado el fundador del Club¹⁶⁴. La situación pone de relieve la importancia que tenía el mercado artístico francés para determinado tipo de obras. Antes de concluir su mandato, Emilio Civit ya había orientado sus búsquedas de un nuevo mobiliario para el Parque hacia Francia.

Consideraciones finales. Poder y magnificencia principesca

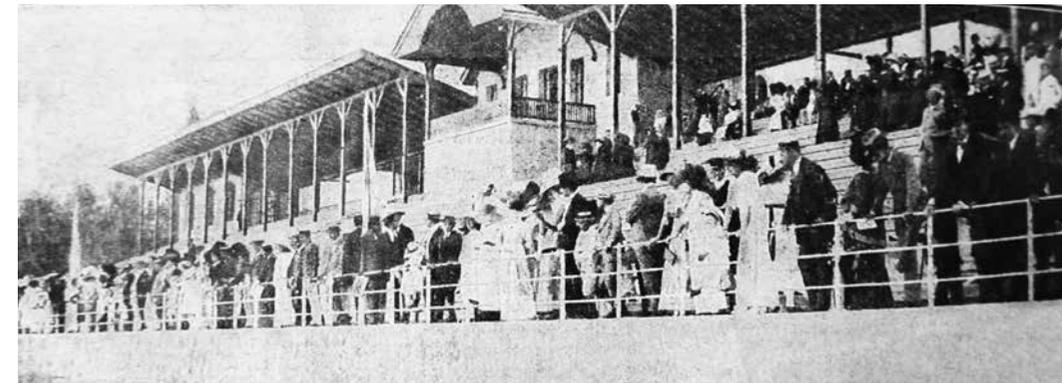
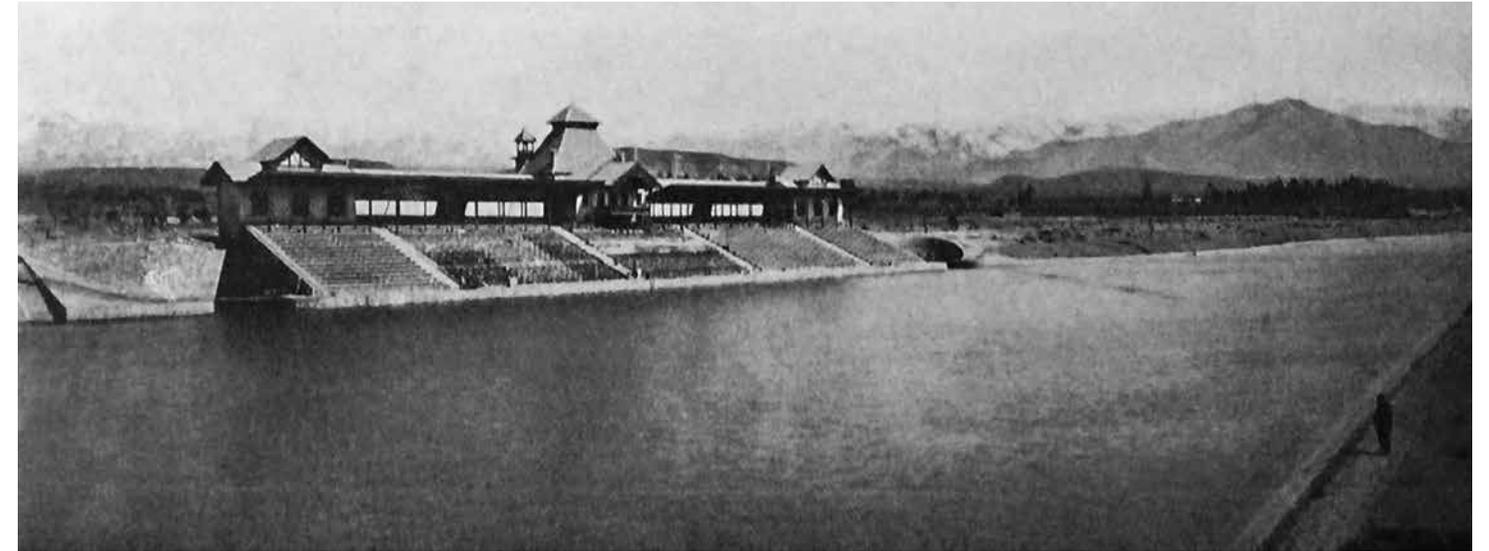
En el término de 3 años, coincidiendo con el mandato de Emilio Civit, el Parque adquirió un importante equipamiento debido a la incorporación de obras verdaderamente monumentales por su número, dimensiones

161. Actualmente se conservan obras en numerosos museos tales como el Museo de Orsay y el Museo de Artes Decorativas de París. Sus sucesores continúan elaborando obras en plata con la firma "Keller fils et gendre successeurs".

162. <http://www.karaffensammler.at/gallery>

163. MEYER, F. (1994), p. 289-291-

164. Abordamos el busto en el capítulo 9.



83. El nuevo Lago del Parque con las Tribunas de Regatas (Q. Social).

84. El inicio de los trabajos del Lago (A. Argentino).

85. Las Tribunas del Lago de Regatas, en 1912. (C. Caretas).

86. Trofeo “Emilio Civit”, Club Mendoza de Regatas (Foto actual).

e importancia estética. Farolas, bancos, Portones y Kiosco de Música tuvieron un carácter inaugural y confirieron al Parque una nueva imagen y funcionalidad.

Este mobiliario artístico estaba legitimado por las firmas escocesas, que constituían una garantía de calidad en materia de fundición en hierro y de diseños modernos, con elementos pensados en relación a determinados espacios y usos sociales. Podemos apreciar que los modelos elegidos eran verdaderamente grandiosos tanto en el sentido físico como simbólico, contribuyendo a proyectar una imagen de esplendor y progreso que se percibe claramente en testimonios escritos y fotográficos de la época. Pero además, cumplían una importante funcionalidad porque este mobiliario escocés aproximaba la estética del Parque a los estándares europeos y proveía de elementos esenciales para la comodidad, reposo y entretenimiento de los usuarios. Además, este entorno de lujo y ostentación convertía al Parque en un ámbito de legitimación de la aristocracia mendocina, amenazada por los vertiginosos cambios sociales que tendían a comprometer el orden social establecido, reafirmando su lugar en la pirámide social.

Aunque se trataba de un equipamiento típico, Civit conquistó con ellos dos objetivos fundamentales, ligados también al plano de las representaciones y legitimaciones sociales y políticas. Por un lado, el nuevo mobiliario le permitió presentarse como un gran mecenas de las artes. La esencia de la actividad regía en la Europa monárquica se encontraba en relación a la capacidad de mecenazgo principesco de las artes¹⁶⁵. Civit prestigia al Parque y a sí mismo, mediante obras monumentales, costosas y de una dimensión pública. Se trataba de elementos en los cuales se aunaba estética y funcionalidad y, a pesar de que sus orígenes eran antiguos, se presentaban como arquetípicos de la modernidad en relación a sus materiales, técnicas, iconografía y procedencia.

Por otro, el Parque se convirtió en el ámbito donde el Gobernador a través de festejos, actos patrios y reuniones sociales, desplegó su poder posicionándose como un monarca. Roy Strong ha demostrado acabadamente que en la creación de los estados modernos, especialmente desde el Renacimiento y antes de los medios de comunicaciones actuales, las fiestas no eran una mera forma de entretenimiento, sino por el contrario, constituyeron importantes instrumentos ideológicos de afirmación de autoridad y prestigio del gobernante. Imágenes, decorado, aparatos escénicos, vestuario, etcétera, fueron empleados como herramientas de persuasión imponiendo obediencia y lealtad en los súbditos¹⁶⁶. Civit parece haber comprendido muy bien el valor de tales ejemplos.

Pero mientras que en Europa las fiestas se desarrollaban en torno al

165. Sobre el tema del mecenazgo se recomienda: CHECA CREMADES, F., MORÁN TURINO, J. (1989), p. 141 y ss.

166. STRONG, R. (1984), p. 36-64.

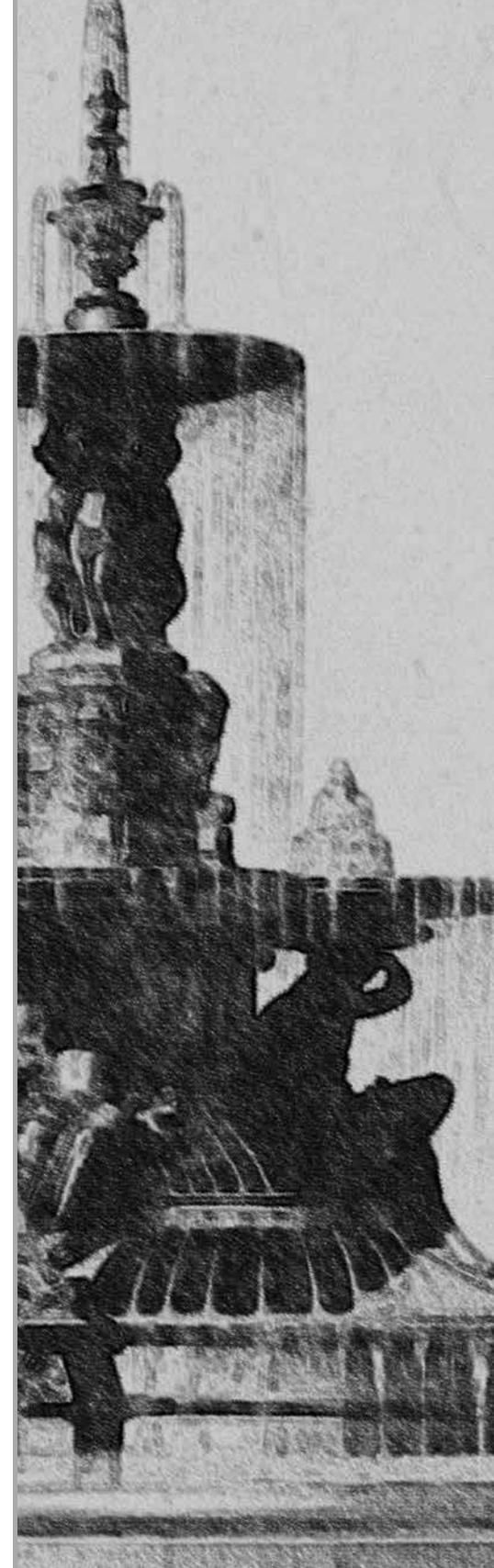
palacio real y sus jardines o en los principales espacios cívicos de las ciudades, es posiblemente la presencia de un edificio gubernamental sencillo y vetusto, lo que hace que Civit convierta al Parque en el salón y jardín palaciego creando escenarios en donde despliega su poder y esplendor¹⁶⁷. Allí recibe al amigo, al visitante, al funcionario y a la sociedad elegante. Es el espacio de entretenimiento cortesano, de conmemoración patriótica y de propaganda política. El pueblo puede fortuitamente observar a la distancia los distintos eventos, ya que sólo acceden quienes cuentan con la correspondiente invitación oficial o social¹⁶⁸. Las obras artísticas se convirtieron en dispositivos escenográficos y retóricos que contribuían a expresar un orden de cosas: los Portones marcaban física e ideológicamente la entrada triunfal del gobernante, las farolas alumbraban su paso y el Kiosco congregaba a la aristocracia local y se convertía en el centro de los diversos festejos.

Sin embargo, este mundo cortesano estaba destinado a sucumbir rápidamente. Mientras el conservadurismo liberal vive uno de sus últimos y más importantes destellos de gloria y magnificencia, cobran importancia nuevos actores sociales, como la inmigración y grupos obreros. Comienza a percibirse con más fuerza la crisis que en pocos años lleva a triunfar en los comicios a la facción política opuesta. Esto quizás explique que se apele a toda la pompa y boato posible ya que, tal como ocurrió en Europa, las festividades y entradas triunfales fueron un recurso para encubrir la inestabilidad política o económica de los soberanos y dinastías¹⁶⁹.

167. La Casa de Gobierno había sido edificada en el contexto de la reconstrucción posterremoto, y se trataba de un sencillo edificio de adobe. De hecho, durante el gobierno de Civit aparece un proyecto de Palacio de Gobierno de gran envergadura. Ver. Provincia de Mendoza. (1909). *Álbum Argentino*, p. s/n.

168. Las notas periodísticas dan cuenta de ello repetidamente. Esto se produce hasta en los festejos patrios realizados en el Parque durante su mandato.

169. STRONG, R. (1984), p. 35-36.



Capítulo 4

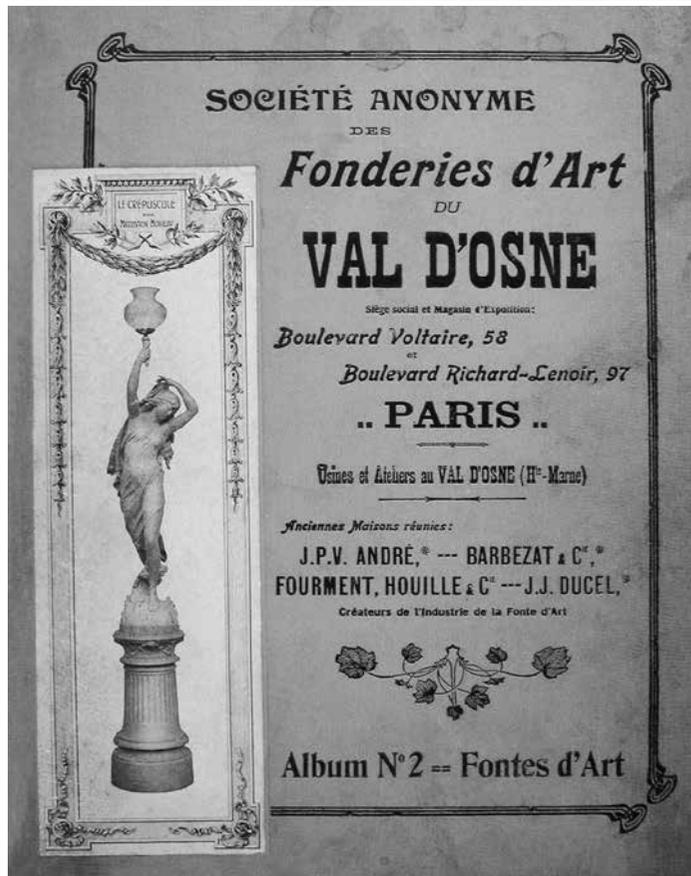
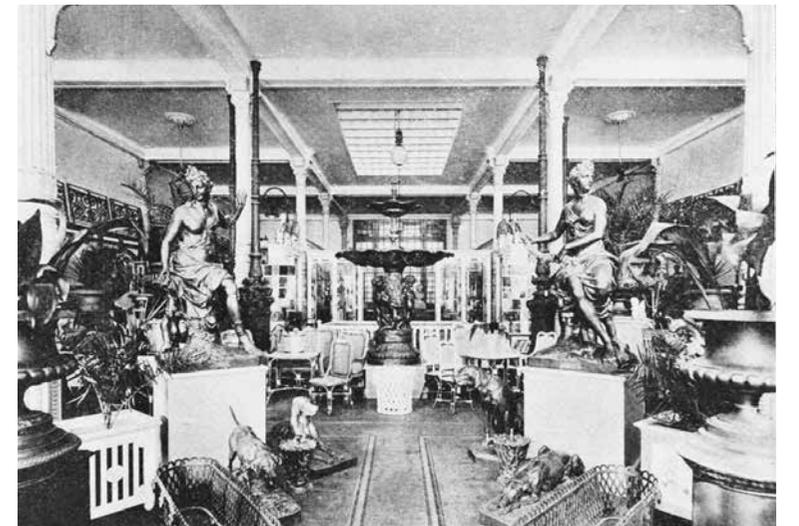
Alegórico y francés. La puesta en marcha de un modelo

A principios de marzo de 1910 finaliza el mandato de Emilio Civit y asume como gobernador Rufino Ortega (h), quien permanece en el cargo hasta 1913. Estaba acompañado por Silvestre Peña y Lillo como vicegobernador. Su mandato se inició, como hemos visto en el capítulo anterior, con la organización y celebración de los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo.

Durante estos años se producen importantes cambios a nivel social y urbanístico. Se advierte el momento álgido de la corriente inmigratoria: de unos dos mil inmigrantes hasta 1905 se pasó a catorce mil en 1910. El crecido número de extranjeros impactó notablemente en la población nativa o criolla. En 1914 los extranjeros representaban el 30 % de la población, de manera que estuvieron presentes en todos los niveles sociales y actividades: obreros, empresarios, empleados, técnicos o comerciantes¹⁷⁰.

Se verifica un gran desarrollo edilicio debido al cemento armado. Se comienza la construcción de grandes sedes bancarias en el entorno de la Plaza San Martín: Banco Español del Río de la Plata, el Banco de la Nación y el Banco de Mendoza, cuyos imponentes edificios creaban una imagen de progreso industrial y económico, y del llamado primer “rasca-nubes” de Mendoza: el Jockey Club (actual Dirección de Turismo). La Alameda es profundamente reformada,

170. BRACHETTA, M. T. et. al. (2012), p. 108-113



87. Colocación de rieles para el tranvía en avenida San Martín y calle Necochea, en 1911 (A. Los Andes, 1957).
 88. La Alameda, después de la remodelación de 1913. Al costado se aprecia el tranvía (Postal antigua).
 89. Sociedad Val d'Osne. Portada del Álbum N° 2. Contiene modelos de estatuaria, luminaria, fuentes, etc. (Cat. V.O., AM-UBA).

mediante la eliminación de los álamos y la construcción de jardines, colocación de balastradas y farolas. Hay un importante adelanto en las comunicaciones como consecuencia del tendido de tranvías eléctricos, los primeros automóviles que comenzaban a recorrer las calles de la Ciudad y las avenidas del Parque, los primeros ensayos de aviación como los que ofrecía el mendocino Mario Casale, y funciones de cinematógrafo¹⁷¹.

En relación al Parque, durante estos años se produjo un notable incremento de obras dispuestas en puntos nodales. Pero a partir de ahora el destino elegido para adquirir las obras fue Francia. Desde mediados del siglo XIX Francia se colocaba como modelo social, artístico y cultural a nivel internacional¹⁷². Las grandes exposiciones universales, los prolíficos salones de pintura y escultura y, la imagen de la propia "Ciudad Luz" se imponían en Europa y América. En torno al Centenario de la Revolución de Mayo se comprueba una verdadera irradiación de obras francesas en toda la Argentina. Las distintas ciudades de la República, a la par que levantaban monumentos conmemorativos,

171. Revista de Cuyo, (1913-1914); Los Andes (1982), p. 53-61.
 172. Agradezco a la Lic. Teresa Espantoso Rodríguez, directora del Proyecto de Investigación "Archivo Monumenta" del Instituto Payró, Universidad de Buenos Aires, por haberme brindado material documental e ilustrativo de la Fundación Val d'Osne, fundamental para la identificación de los modelos franceses.

emprendieron la creación o arreglo de sus principales paseos, plazas, parques y avenidas, dotándola de mobiliario, especialmente estatuaria francesa¹⁷³. Una gran cantidad de fundiciones instaladas en la zona de Alto Marne de la región de la Champagne, como Val d'Osne, Durenne, Capitain-Gény y Dommartin, podían proveer ese amplio mercado. En ellas trabajan más de 200 escultores de renombre, entre quienes se encontraban Mathurin Moreau, Jean-Baptiste Carpeaux, Albert Carrier-Belleuse, Frédéric Bartholdi, Jean-Jacques Pradier y Hector Guimard. Ofrecían una multiplicidad de productos pero se hicieron especialmente famosas por las fuentes, estatuaria y luminaria¹⁷⁴. Estas firmas instauraron una red comercial sostenida por la venta en sus propios comercios, casas importadoras, catálogos y la propaganda que se desprendía de las mismas obras, que se fueron afirmando como un sello de prestigio y calidad. A ellos se sumaban una infinidad de talleres que producían en cantidades relativamente modestas, pero en conjunto formaban una próspera industria.

De las fundiciones francesas, la "Société Anonyme des Fonderies d' Art du Val d'Osne" constituyó la firma más prestigiosa y alcanzó un amplio mercado internacional, entre el que se encuentra América Latina. La sede comercial se ubicaba en el Boulevard Voltaire de París y la fábrica estaba instalada en el valle de Osne, Alto Marne. Fue fundada en 1834 por Jean Pierre André y después de su muerte, fue producto de diversas

173. ESPANTOSO RODRÍGUEZ, T. (2004).
 174. <http://www.associations-patrimoine.org>

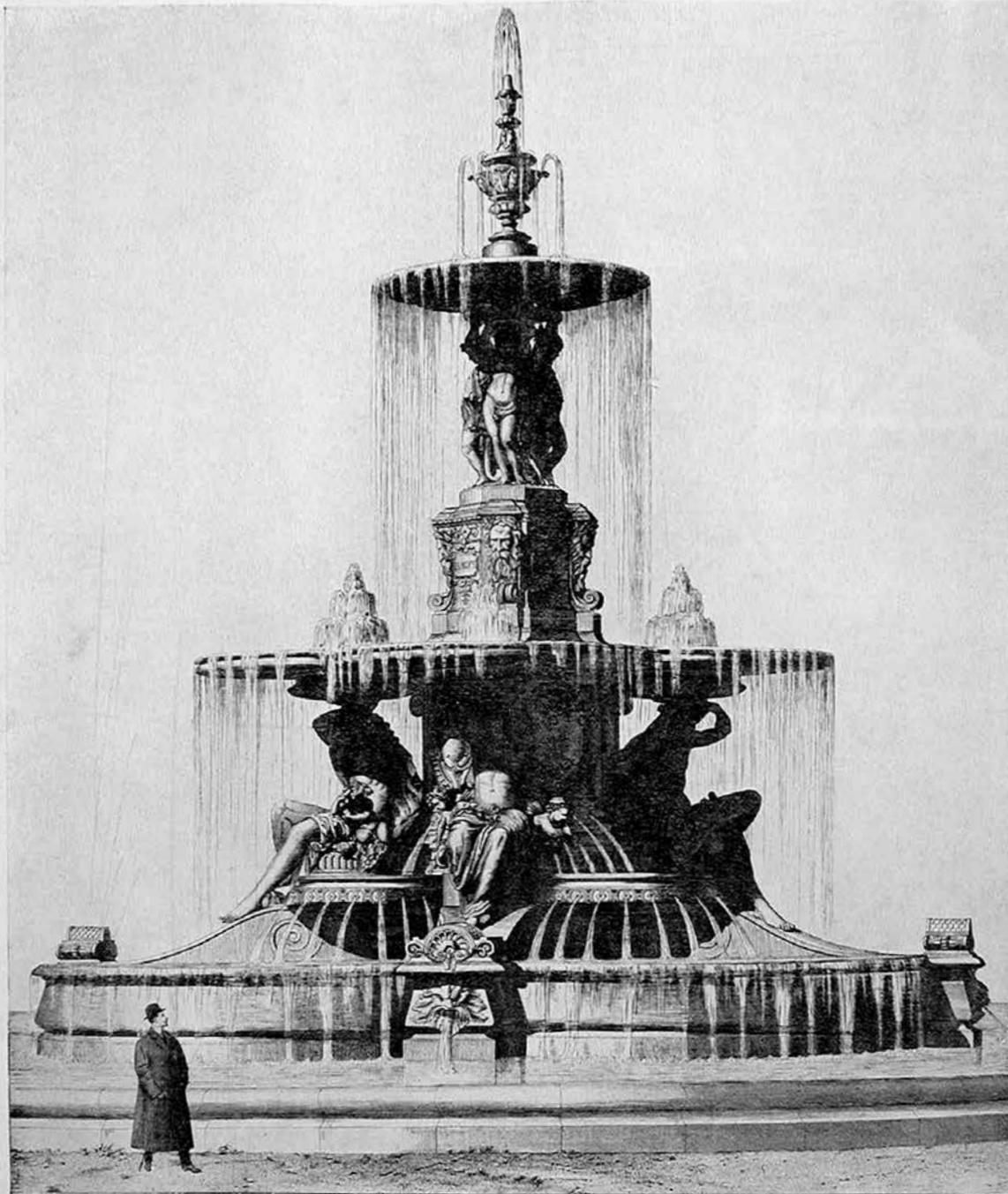
adquisiciones por lo que quedó integrada en 1878 con la firma M. Ducel y en 1931 con A. Durenne. El enorme crecimiento de la empresa se pudo constatar en la variedad de productos que elaboraba, llegando a contar con un total de 40.000 artículos que cubrían necesidades para edificios, plazas, jardines, cementerios e iglesias¹⁷⁵.

Además de la posibilidad de adquirir obras de Val d'Osne en Europa, otra alternativa era comprarlas en Buenos Aires. Allí se encontraba la empresa perteneciente al francés Antoine Motteau, que poseía la representación de la fundición Val d'Osne en Argentina. Contaba con un taller de herrería y fundición en calle Garay al 1200, y con un amplio local comercial en calle Carlos Pellegrini 71, en donde exhibía una enorme cantidad de productos, especialmente mobiliario para parques y jardines. Además del mobiliario en hierro fundido, comercializaba estatuas de figuras, animales y fuentes en piedra reconstituida, terracota y bronce, muebles en madera, etcétera¹⁷⁶. Motteau suministró muebles y estatuaria para distintos espacios y stands de las exposiciones realizadas en el Centenario, y ello le valió que el gobierno nacional le encargara un importante equipamiento de estatuas, candelabros, macetas, fuentes y vasos para la escalera, terraza y patios de la Casa Rosada¹⁷⁷.

175. ROBERT-DEHAULT, E., en: ARIAS INCOLLÁ, M.; Dir. (2009), p. 79-86.
 176. A excepción de las obras de Val d'Osne, no aparece indicado quién elaboraba los distintos productos mencionados.
 177. Catálogo de Lujo. A. Motteau. Muebles y ornatos. N° 4.

VASQUE MONUMENTALE N° 19

Pl. 555



92. Modelo de la Fuente de los Continentes de la Fundación Val d'Osne (Cat. V.O., AM-UBA).

Hauteur : 10^m.35



93. Fuente de los Continentes de la Fundación francesa Val d'Osne emplazada en el Parque en 1911 (Foto actual).

Una artística fuente

A mediados de diciembre de 1909 Emilio Civit tomó la iniciativa de adquirir una fuente monumental¹⁷⁸. La idea despertó entusiasmo, por cuanto el periodista francés Jules Huret que permaneció en Mendoza en febrero de 1910, comentó en sus crónicas que “se le destina una fuente ornamentada con sirenas, que acaba de salir de París con dirección a Mendoza y no cuesta menos de 200.000 francos”¹⁷⁹.

Las fuentes han tenido una enorme importancia derivada de su utilidad, la dotación de agua potable, su carácter decorativo y por convertirse en soportes de un amplio simbolismo¹⁸⁰. Aunque su origen se remonta a la Antigüedad, es en la Italia manierista y en la Francia barroca cuando alcanzan un notable desarrollo estructural e iconográfico, que las consagraron como protagonistas infaltables del paisajismo. Artistas como Niccolò Tribolo, Giambologna y Giovanni Montorsoli, a partir de un repertorio iconográfico clásico establecieron una profusa variedad de motivos: dioses fluviales, ninfas, monstruos marinos, diversos animales, amorillos, decoración fitomorfa y niños; y tipologías: fuentes inspiradas en candelabros, a modo de retablos adosadas a un muro, estanques y cascadas¹⁸¹. El jardín del Palacio de Versalles, con su exponencial cantidad de fuentes, se convirtió en un modelo para el resto de Europa y América. Las fundiciones europeas, mediante copias propiamente dichas o la creación de modelos nuevos, proporcionaban una enorme variedad de fuentes.

La adquisición de la nueva fuente para el Parque se concretó durante el mandato de Rufino Ortega. El 10 de diciembre de 1910 se compró a la casa importadora de Antoine Motteau una fuente por el valor de 43.000 pesos y además las estatuas de cuatro sirenas por 4.800 pesos, que serían anexadas en su perímetro, sobre un espejo de agua¹⁸². Pocos días después se adquirió una piscina de material para emplazar la fuente y sirenas, por el valor de 9.350 pesos¹⁸³.

Se trata del Modelo N° 19 (Pl. 555), de “Fuente monumental” en hierro fundido de la Sociedad Val d’Osne, conocida como la “Fuente de los Continentes”¹⁸⁴, de gran significación por sus dimensiones –10 metros de altura–, tratamiento escultórico e iconográfico¹⁸⁵. Actualmente adquiere mayor valor, ya que constituye uno de los tres ejemplares que se han

registrado en el mundo hasta el momento¹⁸⁶. Es creación del escultor francés Mathurin Moreau (1821-1912), prestigioso artista de su época. Tuvo una importante trayectoria por su participación en salones y en numerosos proyectos escultóricos de París como la Ópera, las Tullerías y el Ayuntamiento. Como artista de la Fundición Val d’Osne, es el que mayor difusión alcanzó en el mundo y particularmente en América, debido al amplio repertorio de modelos y la calidad de sus obras¹⁸⁷. Las sirenas, de autor desconocido, corresponden a los Modelos N° 810 y N° 811 (Pl. 624), tratándose de la misma figura en posición espejular.

Los trabajos relativos a traslado, preparación del sitio e instalación fueron muy complejos, según da cuentas la documentación. En primer término, se exigió la presencia de un representante para garantizar el estado de la fuente al momento de la entrega, que se realizó el 15 de diciembre de 1910. Además se debió supervisar el transporte en ferrocarril y el posterior carretoneo hasta el sitio. Los trabajos de preparación del sitio y montaje fueron realizados por la empresa de Armani durante la primera mitad del año 1911 y comprendió: trasplante de plátanos, excavaciones, colocación de desagües, obras de mampostería de piedra y embaldosado, entre otros. También demandó la reparación de piezas rotas en el Taller de Herrería y Fundición de Carlos Berri y de retoques de pintura realizados por Ernesto Pagliese¹⁸⁸.

La fuente fue emplazada en la rotonda ubicada en la intersección de las avenidas de los Plátanos y del Rosedal. El 17 de julio ya se encontraba funcionando y la prensa local destacaba que con todo éxito se había llevado a cabo su colocación, “operación de grandes inconvenientes”. No cabe duda que la instalación de este tipo de obras es complejo, dado no solamente el tamaño y la cantidad de partes que las componen, sino también debido a los mecanismos para el correcto funcionamiento de los juegos de agua. Pero el resultado fue verdaderamente sorprendente:

“Un valioso adorno artístico se ha incorporado á los ya numerosos con que contaba el Parque del Oeste: la fuente monumental. No es exageración el darle este calificativo. Es una mole de bronce [hierro]¹⁸⁹ que intercepta uno de los más hermosos lugares del paseo. (...)

La fuente en funcionamiento presenta un hermoso golpe de vista. Por infinitos agujeros practicados por mil partes es arrojada el agua en todas direcciones y con ronco murmullo de cascada...”¹⁹⁰

186. Según datos que me ha suministrado Teresa Espantoso Rodríguez existe una en el Parque Monroe en Río de Janeiro, la de Mendoza y un ejemplar en Buenos Aires que ha sido desmantelado y cuyas partes han sido reubicadas en distintos sectores de la ciudad.

187. <http://www.associations-patrimoine.org>

188. Decreto del 20 de enero de 1911, en: Registro Oficial de 1911, 1° cuatrimestre, p. 129-130. Exptes. N° 44, 94 y 255 de 1911, MIOP, AGPM.

189. El periodista confunde el hierro con bronce debido a que el color intentaba simular bronce. El error fue repetido en numerosas referencias posteriores sobre la fuente.

190. *El Debate*. (1911, julio 18), p. 4.

178. El 14 de diciembre de 1909 A. Motteau entregó un presupuesto por una fuente y cuatro sirenas. Ver: Expte. N° 94/699 de 1911, MIOP- AGPM.

179. HURET, J. (1913), p. 211.

180. AGULHON, M. (1994), p. 106-112.

181. BOUCHER, B. (1999), p. 89-93. Ver también: ESPANTOSO RODRÍGUEZ, T. (2004).

182. Registro Oficial de 1910, T. 3, p. 486, 521-522; Registro Oficial de 1911, Tomo 1, p. 129-130; Exptes. N° 44 y 94 de 1911, MIOP, AGPM.

183. Fue necesario adquirir una piscina para incorporar las sirenas en el perímetro de la fuente.

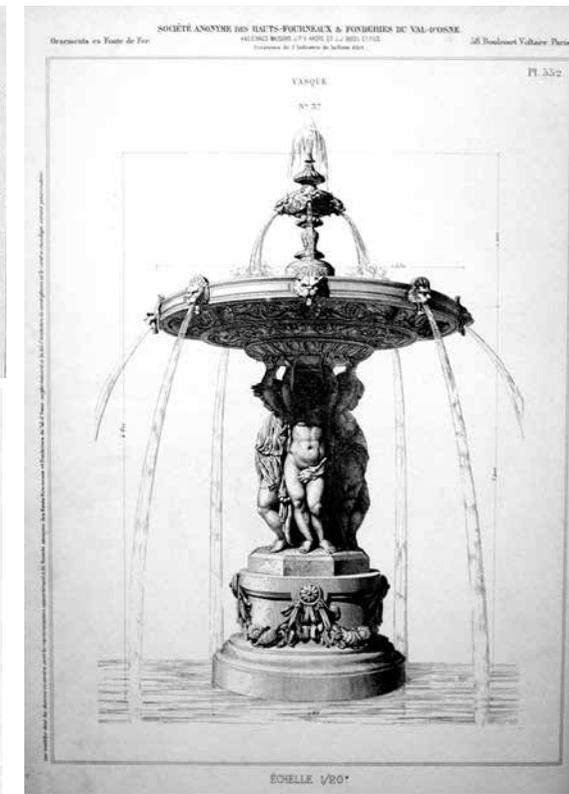
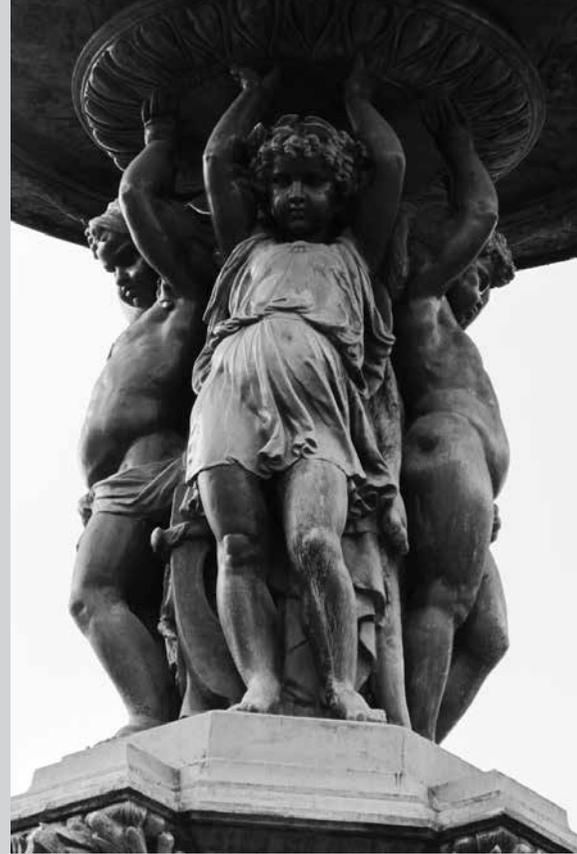
184. En el ámbito local es erróneamente denominada también como “Fuente de las Américas”.

185. *Société Anonyme des Fonderies d’Art du Val D’Osne*. Álbum N° 2. Paris.



Arriba
94. Deidad masculina (Foto actual).
95. Deidad femenina (Foto actual).

Abajo
96. Deidad femenina (Foto actual).
97. Deidad masculina (Foto actual).



En la página anterior:
 98. Europa (Foto actual).
 99. África (Foto actual).
 100. Asia (Foto actual).
 101. América (Foto actual).

En esta página:
 102. Alegorías de los Continentes como estatuas independientes para jardín, Fundación Val d'Osne (Cat. V.O., AM-UBA).
 103. Alegorías de los Continentes en una pequeña fuente de la Fundación Val d'Osne (Cat. V.O., AM-UBA).
 104. Modelo de las Sirenas de la Fundación Val d'Osne (Cat. V.O., AM-UBA).
 105. Sirena del modelo 810 (Foto actual).
 106. Sirena del modelo 811 (Foto actual).



Sigue la tipología de fuente candelabro con un soporte central donde se ubican dos platos en forma decreciente. Se pueden identificar dos sectores claramente diferenciados por su forma e iconografía¹⁹¹. En la parte inferior aparecen las figuras sedentes de cuatro deidades marinas, dos femeninas y dos masculinas, dispuestas alternadas levantando sus brazos para sostener el plato a modo de atlantes. La representación de figuras como atlantes fue característica en fuentes, ya fuera sosteniendo el plato sobre la cabeza o con las manos. Su origen se encuentra en la mitología, en que el gigante Atlas sostenía las altas columnas que separaban la tierra del cielo. Estas colosales figuras se caracterizan por poseer un porte majestuoso, notable tratamiento anatómico, refinamiento fisonómico y vestimentas a la manera griega.

Cada deidad está acompañada por dos *putti* o amorcillos jugando, conformando pequeñas escenas. Estas encantadoras figuras infantiles se encuentran desnudas, tienen sus cabellos rizados con simpáticas coronas de flores u hojas y pequeñas alas dobles¹⁹². La representación de este tipo de motivos fue característica en la mitología, en que Venus aparece acompañada por cupidos o amorcillos realizando alguna acción episódica, entretenida o trivial. En la fuente, los *putti* están asociados a flores, espigas, caracolas y crustáceos, y cada uno está absorto en una cuestión: observando o tocando el agua, haciendo sonar la caracola, reuniendo flores, etc.

En el nivel superior se encuentra la representación de los continentes: América, Asia, Europa y África. La figuración alegórica de los continentes, como ha señalado Boucher, tuvo un importante antecedente con Cesare Ripa en su *Iconología* (1593), en cuyas láminas los personificó mediante figuras femeninas identificadas por vestimentas, elementos portantes y animales. Pero su desarrollo en la escultura derivó especialmente de la asociación de ríos como continentes, tal como lo interpretó Bernini en la “Fuente de los Cuatro Ríos” (1650)¹⁹³. Cuatro potentes dioses fluviales sentados sobre un basamento rocoso, caracterizan al Danubio, Nilo, Ganges y Río de la Plata. El tema, encuentra en Versalles una magnífica interpretación en las esculturas de los grandes dioses fluviales y ninfas que adornan el Parterre del Agua simbolizando los ríos de Francia (1690), diseñadas por Charles Le Brun.

Moreau realiza una versión iconográfica diferente, ya que mantiene las figuras de dioses en la parte inferior, pero son niños los que personifican a los continentes. Rodean el eje del candelabro a modo de ronda, y elevan sus brazos para sostener el plato superior. La caracterización de los niños como continentes, se apoya en los rasgos étnicos y atuendos que presentan: Europa con una corta túnica de tipo clásico y una melena

rizada; América con un ornamentado faldellín en el que se ha colocado un cuchillo de caza y el cabello sujeto en la parte posterior adornado con un tocado de plumas; África desnudo y con el cabello fuertemente rizado; Asia con un paño anudado en la cadera y la cabeza cubierta con un turbante. El tema también fue desarrollado por el artista en una versión reducida de la fuente de un solo plato y como estatuas para jardín, en que los niños-continentes aparecen conformando una escena de lucha con un animal (Modelos N° 594-597, Pl. 603; y Fuente N° 37, Pl. 552).

La fuente, con su profusa cantidad de estatuas, su decoración en relieve, y efectos logrados mediante numerosos chorros y cortinas de agua que se esparce en diferentes niveles, representa un verdadero alarde de dominio técnico y artístico. Mathurin Moreau, reúne en ella la tradición clasicista italiana con el refinamiento y la riqueza ornamental netamente francesa.

Sobre el espejo de agua, conformado por una pileta circular de 20 metros de diámetro, se encuentran distribuidas las cuatro sirenas. El torso aparece desnudo y sus extremidades inferiores están representadas como pez, cubiertas de escamas y con una doble aleta. Arrodilladas, se giran levemente para sostener una caracola, elemento característico del mar, en la cual está ubicado un pico que esparce agua¹⁹⁴. Aunque el origen del tema es mitológico, y como tales representaban seres destinados a atraer las almas para su perdición, su incorporación en fuentes es una adaptación libre: figuras bellas y sensuales asociadas al mundo marino. Es evidente que con este agregado se buscaba ampliar ostensiblemente las dimensiones, iconografía y juegos de agua de la fuente, aspecto que quedó plenamente logrado. Podemos suponer que se deseaba aproximarse a los modelos franceses más monumentales y prestigiosos, como la Fuente de los Mares y la Fuente de los Ríos en la plaza de la Concordia, que cuentan con figuras ubicadas en el espejo de agua.

Deidades marinas, figuras alegóricas de los continentes, sirenas y amorcillos le conferían al Parque un acento francés, tan anhelado por la élite mendocina. Pero lejos de consumir un programa, la nueva fuente establecía la necesidad de ampliar su decoración:

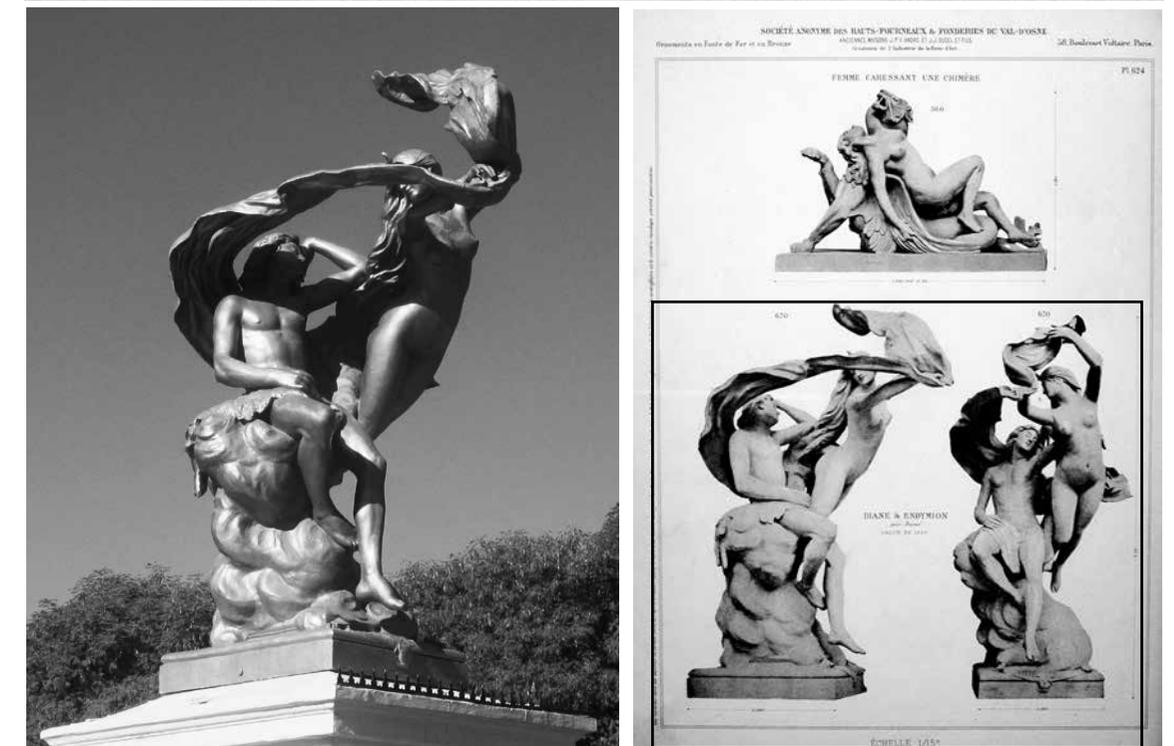
“Monumentos como estos son los que necesita un paseo como el parque. Con el impulso que ahora se dá a los trabajos de su embellecimiento, no tardaremos en verlo transformado completamente. Cataratas aquí, fuentes allí, lugares llenos de sombra por allá; toda esa minuciosidad de detalles es lo que convierte un paseo”.¹⁹⁵

194. REVILLA, F. (1995), p. 373 y 84.
195. *El Debate*. (1921, julio 18), p. 4.

191. COLL, R., en: NÁLLIM, C. et. al (1996), p. 94-95.

192. En las representaciones de niños Moreau adopta elementos, por ejemplo alas de ángel o de mariposa, en forma indistinta, aún en el mismo conjunto. Portadores de una gran cantidad de significados a lo largo del tiempo –cupidos, céfiros, angelitos, querubines, etcétera–, acá parecen adoptar la concepción general del amorcillo o Cupido que el Renacimiento tomó del repertorio del arte clásico.

193. BOUCHER, B. (1999), p. 20 y 98-102.; RIPA, C. (2007), Vol. II, p. 102-109.



107. Diana y Endimión, grupo de la Fundación Val d’Osne, emplazado en la rotonda próxima al Rosedal (Foto actual).
108. Vista lateral (Foto actual).
109. Modelo del Catálogo de la Fundación Val d’Osne. (Cat. V.O., AM-UBA).

La estatuaria: mitología, alegorías y animales

Los años que transcurren entre 1910 y 1914 son especialmente prolíficos por la incorporación de nuevas esculturas que fueron completando progresivamente la decoración de distintos sectores del Parque. Junto a la Fuente de los Continentes, el gobierno adquirió el grupo escultórico **“Diana y Endimión”** del escultor francés Ernest Damé (1845-1920). La obra es de hierro fundido y posee 2,75 metros de altura. Era realizada por la Fundación Val d’Osne, y corresponde al Modelo N° 670 (Pl. 624). En el caso mendocino, la obra fue encargada a la casa importadora de Antoine Matteau en diciembre de 1909 y la compra se efectivizó el 10 de diciembre de 1910, por el valor de 3.450 pesos¹⁹⁶. Seguramente llegó a Mendoza junto con la Fuente y fue colocada a comienzos de 1911 en la rotonda próxima al Lago de Regatas.

Del conjunto de estatuaria ofrecida por la Sociedad ésta obra posee gran significación, dado que había sido expuesta en el Salón de París de 1899 y, de hecho, fue ilustrada en el catálogo mediante dos fotografías. Ernest Damé era un prestigioso artista de su época, cuya participación regular en el Salón de París y en las Exposiciones Universales le valió distinciones, como la medalla de bronce en la Exposición Universal de 1889 y otra en la de 1900. Como ya hemos mencionado, estas exposiciones daban lugar a promocionar y ampliar el mercado de la escultura realizada con modernas técnicas de fundición, especialmente si las mismas habían sido galardonadas.

La obra recupera la historia de Diana protegiendo el sueño de Endimión, un joven pastor de Caria de quien se enamoró. Al ser admitido en el Olimpo provocó la ira de Zeus, quien lo condenó al sueño eterno¹⁹⁷. Por ello, la diosa lo visita en su lugar de reposo todas las noches bajo la apariencia de Selene, por lo cual presenta una pequeña luna sobre la cabeza, contemplando su hermosura y juventud¹⁹⁸. Sin embargo, probablemente el interés por incorporar el presente grupo escultórico en este Parque residió sobre todo en la simbología de Diana como protectora de los bosques.

Endimión está representado dormido sobre vaporosas nubes mientras Diana, sobre su costado izquierdo, lo envuelve amorosamente con su manto. Las figuras están desnudas, exceptuando un leve paño que cubre a Endimión. La composición está determinada mediante un complejo y dinámico esquema de “S” formado por las figuras y el manto. Se advierte

196. Expte. N° 44 y 94/699 de 1911, MIOP, AGPM.

197. REVILLA, F. (1995), p. 46.

198. El mito griego originalmente estaba referido a Selene y Endimión, pero Selene fue suplantada por Artemisa o Diana y ésta termina asumiendo sus poderes. Ver: REVILLA, F. (1995), p. 374.

En la página siguiente:

110. Los Jabalíes en el acceso al Parque (Foto actual).

111. Modelo de la Fundación Val d’Osne (Cat. V.O., AM-UBA).

112. Ciervo atacado por leones., en el Rosedal (Foto actual).

113. Modelo de la Fundación Val d’Osne (Cat. VO, AM-UBA).

el interés del artista por captar lo transitorio, la fugacidad: las nubes que se arremolinan, el cabello de Diana que ondea libremente y el viento que tensa el manto en una acentuada curva. Lo único que permanece inmutable es Endimión, ajeno a la realidad de cuanto le rodea. Es notable la relación con **“Apolo y Dafne”** de Bernini (1622, Roma), y en ciertos aspectos con **“Apolo servido por las Ninfas”** de F. Girardon y T. Regnaudin (1670, Versalles), si bien Damé recurre a un moderno clasicismo basado, como ha señalado Coll, en la estilización del Art Nouveau¹⁹⁹.

En mayo de 1910, según hemos podido constatar, ya se habían instalado varias obras más²⁰⁰. En el acceso, atrás de los portones se colocaron dos grupos de estatuas del género de animales: **“Los jabalíes”** y **“Ciervo atacado por leones”**²⁰¹, que también constituyen obras en hierro de la Fundación Val d’Osne²⁰². El primero, corresponde al Modelo N° 186 (Pl. 644) y posee 1,40 metros de altura; mientras que el segundo al Modelo N° 251 (Pl. 634 b) y alcanza 1,10 metros de altura. Fueron adquiridos hacia 1910 a través de la casa de A. Motteau, por el valor de 1.900 y 1.600 pesos respectivamente²⁰³. Originalmente estaban emplazados sobre ambos costados de la avenida El Libertador, apenas traspasando los Portones, los Jabalíes en el lado sur y el Ciervo en el lado norte, formando un conjunto desde el punto de vista iconográfico y estético²⁰⁴.

En las culturas antiguas los animales desempeñaron un importante papel en las representaciones simbólicas ya que sus atributos estaban ligados a mitos, leyendas y religiones. En Roma se difundió la moda de contar en las villas y palacios con un amplio repertorio de animales como ciervos, perros, jabalíes y leones. El gusto y la consecuente práctica escultórica fue retomada en el Renacimiento y el Manierismo por varios motivos: el interés que despertaban los temas de la escultura clásica, el desafío que implicaba la representación naturalista y la pasión de los monarcas

199. COLL, R., en: NÁLLIM, C. et. al. (1996), p. 96-97.

200. Lo prueban fotografías de 1910 publicadas en: Caras y Caretas, Buenos Aires, N° 607, (1910, mayo 21).

201. El arq. Pedro Canepuccia, al restaurar la obra, afirmó que se trataban de leones y no pumas, como tradicionalmente se ha considerado, basado en el origen europeo de la obra. En el catálogo de Val d’Osne no se menciona el nombre de la obra, sino sólo aparece dentro del conjunto de Animales.

202. Sus autores no aparecen identificados en el catálogo. Es necesario destacar que, en general, los modelos realizados para estas grandes manufacturas no estaban destinados a promocionar a los artistas sino a la firma comercial. Por eso, en muchas obras los autores no aparecen mencionados en los catálogos, quedando en el anonimato, mientras que el caso contrario ocurría cuando se trataba de artistas de gran renombre.

203. CASTRO, A. (1996), p. 87.

204. Gerónimo Sosa, en 1964, consigna ambas en el acceso. Ver: SOSA, G. (1964), p. 33. El traslado del **“Ciervo atacado por leones”** al Rosedal debió realizarse poco tiempo después, ya que en 1966 se inauguró allí el busto de Emilio Civit.



Europeos por la caza. Desde allí los animales tuvieron un lugar asegurado en jardines de palacios y villas. Un ejemplo notable es la célebre portada conocida como la “Ninfa de Fontainebleau” de Benvenuto Cellini que originalmente ostentaba el palacio (1544, actualmente en el Museo del Louvre). Las grandes fundiciones europeas ofrecían una importante colección de estatuaria de animales en sus catálogos, en forma individual o formando grupos: perros, leones, águilas, cabras, toros, jabalíes y caballos, entre otros. Artistas especializados como A. Jacquemart, P. Rouillard y Heisler, trabajaron ofreciendo una nutrida diversidad de modelos. En el conjunto mendocino la elección se orientó a grupos de animales en lucha.

El tema del jabalí en la escultura, para Haskell y Penny, procede de una antigua estatua romana identificada como un fragmento del mito sobre Meleagro, que relataba la caza del peligroso jabalí de Calidonia (Uffizzi). Es considerada como copia de un original griego, posiblemente de Lisipo. Durante el Renacimiento constituyó una de las estatuas más sobresalientes de Roma y las alabanzas de viajeros por su naturalismo fueron constantes a través de los siglos XVII y XVIII²⁰⁵. La obra inspiró a Nicolás Costeau para su “Meleagro y el jabalí” destinado al palacio de Marly, pero en general mayor predominio ha tenido el jabalí solo o acompañado por otro animal²⁰⁶.

En “Los jabalíes”, sobre una plataforma en forma de montículo natural, dos jabalíes embisten entre sí entablando un feroz combate. Uno ataca a su oponente abalanzándose con las patas delanteras sobre el otro animal e intentando herirlo en el cuello, mientras el segundo aprovecha de morder el vientre de su oponente. La fiereza en las expresiones del rostro tales como los ojos entrecerrados, la nariz dilatada y la boca abierta mostrando sus poderosos colmillos, es subrayada por el acentuado naturalismo en el tratamiento del cuerpo como la fidelidad de su anatomía y proporciones, el pelaje corto y grueso y la tensión de sus cuerpos.

El grupo del “Ciervo atacado por leones” aborda la crueldad con que tres leones acosan a un ciervo, animal manso por naturaleza, haciéndolo doblegar sobre sí mismo ante los ataques reiterados de mordidas y zarpazos de los leones en su flanco derecho, izquierdo y cuello. Los ciervos han ocupado un importante lugar en la estatuaria, especialmente por su asociación con Artemisa y Diana, diosas que en la mitología griega y romana personifican la caza y se identificaron como protectoras de los animales. Existen numerosas versiones, desde la célebre “Artemisa y el ciervo” datada entre los siglos I a.C.- I d. C. (colección particular), a la copia romana de un original griego atribuido a Leocares conocida como “Diana de Versalles” (Louvre).

205. HASKELL, F. Y PENNY, N. (1997), p. 262-264.

206. Se encuentra en el Museo Arqueológico de Florencia, y otra versión del mismo tema posee el Museo del Vaticano.

A diferencia de las mencionadas obras, en las cuales los ciervos son representados enfatizando su libertad y sus movimientos gráciles, en la obra emplazada en el Parque mendocino se patentiza el temor de la presa en manos de sus atacantes mediante una composición compacta en que se entrelazan los cuerpos de los cuatro animales. Las extremidades izquierdas del ciervo se doblegan sobre el enorme peso del cuerpo debatido, su amplia cornamenta se proyecta hacia abajo, expresando el dolor de la inminente caída, mientras que los leones continúan alimentándose de su presa. El naturalismo en la representación de los animales se debe tanto a su aspecto como a sus movimientos y expresiones.

Otras obras instaladas en 1910, es el conjunto de “Atalanta” e “Hipomenes” que adornaba uno de los accesos al Kiosco de Música, actualmente desaparecidas. Se trataba de copias de los originales en mármol que adornaban los jardines del Palacio de Marly a comienzos del siglo XVIII. “Atalanta” fue realizada por Lepautre entre 1703 y 1705 sobre una estatua romana, a su vez basada en un original helenístico. Ésta dio lugar al encargo de Hipomenes, realizada por Cousteau en 1714, para complementar el relato mitológico²⁰⁷. Después de la Revolución Francesa fueron instaladas en el Jardín de las Tullerías y en 1940 trasladadas al Museo del Louvre. Réplicas de dichas obras eran realizadas por diversas fundiciones como Val d’Osne, Durenne y Thiriot. Podemos deducir que las copias mendocinas eran reproducciones de hierro fundido debido a que no cuentan con el apoyo que tienen los originales de mármol y, por lo tanto, se trataba de un material que permitía sortear la fragilidad de un peso suspendido sobre un punto muy pequeño, ya que las figuras se apoyan sobre la punta de un pie.

La joven heroína, doncella del círculo de Artemisa, se negaba al matrimonio e imponía como prueba a los candidatos ganarle una carrera, situación en que era invencible. Hipomenes, ayudado por Venus, logra vencerla distrayéndola con las manzanas de oro del Jardín de las Hespérides que le arroja a medida que corren y que Atalanta se abalanza a recoger²⁰⁸. El conjunto escultórico recoge el momento en que Hipomenes, en plena carrera, se apresta a lanzar una de las manzanas, mientras Atalanta dirige la vista a un costado dispersándose de la meta. Ambas figuras irradian un notable movimiento y dramatismo que emana de la carrera. Sus cortas túnicas contribuyen a subrayar la libertad de sus miembros, que se proyectan al espacio como aspas de molino.

También en el perímetro del Kiosco fue colocado el conjunto de los “Jóvenes pajes”, desaparecido, pero en este caso desconocemos el momento de su adquisición o instalación. Si bien las fotografías más antiguas encontradas son de la década de 1930, basados en criterios técnicos, temáticos y estéticos suponemos que fueron compradas junto con el conjunto anterior. El modelo fue realizado por Mathurin Moreau

207. <http://www.louvre.fr>

208. GRIMAL, P. (2006), p. 57-58, 273.



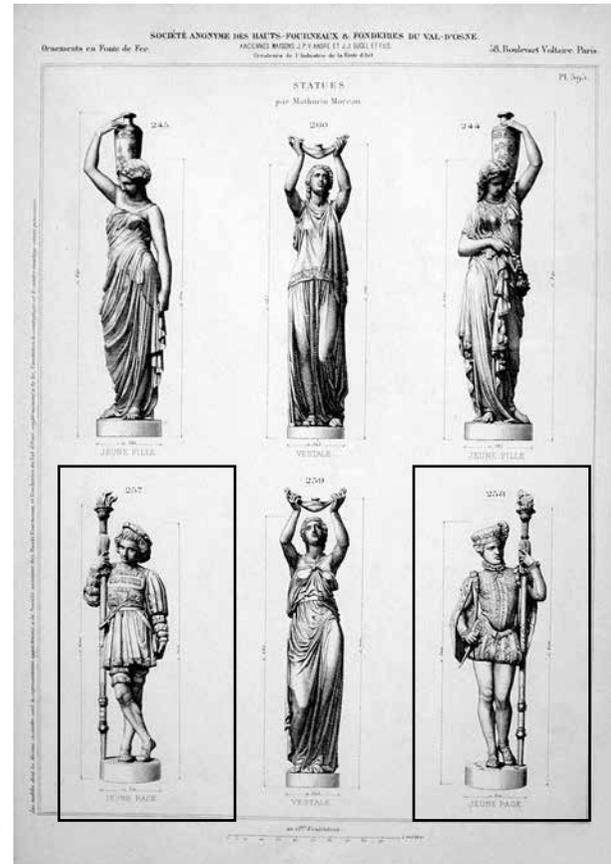
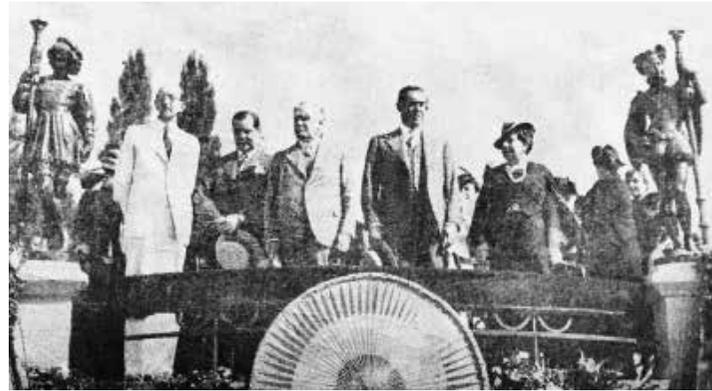
114. Copias de Atalanta e Hipomenes colocadas en el entorno del Kiosco de Música hacia 1930 (A. Morey).

115. Atalanta, original de P. Lepautre (M. Louvre).

116. Hipomenes, original de G. Cousteau (M. Louvre).

117. Copias de Atalanta e Hipomenes de la Fundación Val d’Osne (Cat. V.O., AM-UBA).





118. Jóvenes pajes en el perímetro del Kiosco de Música, durante un acto oficial en 1937 (A. La Libertad).

119. La Rotonda con las estatuas vistas de atrás. Se aprecia el Kiosco al centro (S. Paisaje).

120. Modelos de Paje N° 257 y 258 de la Fundación Val d'Osne (Cat. V.O., AM-UBA).

121. Vista aérea de la Rotonda. Se advierte la doble hilera de farolas rodeando al Kiosco y las estatuas (A. L. Andes 1932).

122. La Agricultura, Plaza Néstor Lencinas, San José, Guaymallén (Foto actual).
123. La Agricultura emplazada en el Parque, actualmente en restauración (Foto 2007).

para la Fundación Val d'Osne. Existían dos tipos: uno de estatuaria sosteniendo antorchas, y otro de carácter funcional, con farolas para iluminación, ambas realizadas en hierro fundido. En el caso mendocino se trata de las estatuas correspondiente a los Modelos N° 257 y 258 (Pl. 595). Las obras fueron emplazadas en uno de los accesos a la rotonda.

El tema alude al importante fenómeno de la caballería feudal que tuvo su apogeo en la Edad Media. El caballero era un hombre que, en general, provenía de la nobleza e iniciaba su carrera de armas como paje. El niño entre 7 y 14 años, acompañaba al señor feudal en sus salidas, lo servía en la mesa, era adiestrado en diversos ejercicios físicos y en los modales propios de la caballería cortesana. Durante este período su arma era la daga, la cual era suplantada por un escudo al ser ascendido de paje a escudero. Las estatuas representan dos niños, con una rica indumentaria y dagas pendiendo de sus cinturones. Portan sus antorchas sosteniéndolas sobre un costado de sus cuerpos, a modo de lanzas. La vestimenta está inspirada en el traje francés del siglo XVII, que tenía influencia española sobre todo en la presencia de greguescos. Mientras que uno presenta jubón con cuello alto y una pequeña gorguera; el otro tiene una casaca de mangas largas, y ambos tienen boinas. Las diferencias en sus posiciones, vestimentas y fisonomías generan variedad dentro de la unidad que tienen como conjunto iconográfico y estilístico.

En esos años fueron adquiridas para el Parque dos estatuas alegóricas que representan **“La Agricultura”**. Aparecen mencionadas en un decreto del 28 de noviembre de 1913. Están realizadas en hierro fundido y poseen 1,80 metros de altura, si bien lamentablemente no hemos podido establecer el autor o lugar de procedencia²⁰⁹. El poder ejecutivo decidió ceder una a la comuna de San José para ser colocada en la plaza principal, destacando el interés del gobierno en “el mejoramiento edilicio de los pueblos de campaña” y el apreciable progreso que se podía constatar en la comuna. Fue colocada en la plaza principal donde se conserva hasta el momento (actual Plaza Lencinas, en el departamento de Guaymallén)²¹⁰. La otra se encuentra ubicada en el camino de las Pichardas en la intersección con el camino de la Virgen, si bien ha sido retirada para su restauración. La estatua presentaba roturas y desde hace muchos años habían desaparecido los elementos alegóricos que sostenía, pero que podemos establecer por su homóloga y testimonios orales²¹¹.

La imagen, de porte clásico, responde a un sistema representativo tradicional en este tema. La alegoría de La Agricultura en la escultura se ha asociado con la diosa romana Ceres, hija de Saturno y Ops, y hermana de Júpiter, que en la mitología representaba la agricultura y la fecundidad. Generalmente ha sido personificada como una mujer madura

209. No han podido ser identificadas en catálogos de las fundiciones francesas. Agradezco a Elisabeth Robert-Dehault las pormenorizadas búsquedas realizadas en julio de 2007. El año pasado una de ellas, la ubicada en la calle de las Pichardas del Parque, debió ser retirada para su restauración, debido a la colisión de un vehículo. El arquitecto Pedro Canepuccia ha podido verificar que no presenta datos sobre el autor o fundición. Se trata de una situación muy particular, ya que las grandes fundiciones buscaban homologar las obras con sus sellos o firmas. Ciertas características formales en relación a la fisonomía y los paños, muestra diferencias con las obras francesas, lo que parece indicar otro origen.

210. Registro Oficial de 1913, 3° Cuatrimestre, p.305-306

211. Agradezco las indicaciones del Ing. Alberto Ripalta.



y robusta, vestida con túnica y cubierta con un velo corrido hacia atrás, coronada con espigas y portando en sus manos espigas, un cesto con frutas, el cuerno de la abundancia, una hoz o una antorcha encendida²¹². Se encuentran versiones célebres como las antiguas “Ceres” del siglo I d.C. (Museo de Mérida, España; Museo Pío Clementino, Roma), la “Livia como Ceres” (Louvre) y la fuente que Regnaudin realizó para Versalles (1679). Las fundiciones dieron lugar en sus catálogos a la reproducción de estas obras famosas y la creación de nuevos modelos²¹³.

La obra mendocina presenta una figura femenina de pie, con un leve contraposto, descalza, vestida con una túnica al estilo antiguo con amplios pliegues que llegan hasta sus pies y un manto sobre su hombro derecho que cae con gracia sobre su torso, dejando al descubierto su hombro izquierdo. Tiene un perfil clásico y el cabello, apenas visible en la línea de la frente y las mejillas, está adornado con flores y cubierto por un corto velo. En su mano izquierda, dispuesta a la altura de la cadera, sostenía un haz de espigas y un racimo de uvas, mientras que con la derecha, que levantaba a la altura del hombro, alzaba un ramo de espigas. La obra es una celebración de la principal actividad de la provincia: la agricultura, y en particular, la vitivinicultura. Es seguramente esta particularidad lo que despertó interés por adquirirla en el ámbito local.

Los Campos Elíseos mendocinos. Los Caballos de Marly

Otra de las obras que habían sido consideradas para su compra durante el gobierno de Emilio Civit, fueron los grupos escultóricos de “**Los Caballos de Marly**”²¹⁴. La adquisición se concretó el 7 de abril de 1911, en que el poder ejecutivo aprobó por decreto el contrato celebrado con la firma francesa Sahores y Ojeda, en París, para adquirir “la reproducción en mármol blanco de Carrara de primera calidad, de los ‘Caballos de Marly’, con destino al Parque del Oeste”. El precio fue convenido en 35.000 francos, que serían cancelados en tres cuotas, y se establecía la conveniencia de su compra debido a que “su buena ejecución está garantida por la competencia del artista señor Berthier, que la tiene a su cargo”. El gasto fue imputado al presupuesto del Ministerio de Obras Públicas²¹⁵.

A comienzos de setiembre de 1912 la firma de Sahores y Ojeda comunicaba al gobierno mendocino que las estatuas estaban terminadas. Los gastos

212. REVILLA, F. (1995), p. 20 y 93.

213. Es el caso de Mathurin Moreau, que para Val d’Osne hizo dos versiones de “La Agricultura”, una sentada con espigas y uvas, y otra parada con una pequeña canasta (Modelos N° 186, Pl. 587 y N° 290, Pl. 600), una de “Ceres” con un pequeño ramo de flores (Modelo N° 422, Pl. 608) y la “Ceres” de Charrousse que porta espigas y flores (Modelo N° 327, Pl. 601), entre otras.

214. Jules Huret anuncia su compra en febrero de 1909, señalando el precio que fue convenido posteriormente. Ver: HURET, J. (1913), p. 211.

215. Registro Oficial de 1911, 1° Cuatrimestre, p. 658-659.

de flete y embalaje desde Buenos Aires a Mendoza fueron de 3.444,43 pesos²¹⁶. Sin embargo, las obras sufrieron al decir de la prensa, un “largo peregrinaje aduanero”. Fue en los primeros días de setiembre de 1913, un año después de haber salido de Francia, cuando llegaron a la estación del ferrocarril Pacífico. Los periódicos locales comentaron con entusiasmo el arribo de las afamadas obras.

El lugar elegido para su emplazamiento era la rotonda ubicada a pocos metros de los Portones. El 7 de febrero de 1913, el poder ejecutivo encomendó por decreto al Ministerio de Obras Públicas estudiar el lugar en el cual serían ubicados los grupos escultóricos y contratar los trabajos que debían realizarse. En dicho decreto se refrendaba la importancia de la obra a erigirse, enfatizando que se trataba de “una reproducción en mármol de Carrara de los ‘Caballos de Marly’ que existen en la avenida de los Campos Elíseos de París con destino a hermostear nuestro Parque San Martín”²¹⁷. El día 9 de setiembre se procedió a trasladarlas al sitio, con la presencia del ministro de Obras Públicas, ingeniero Luis Fourcade, que controló personalmente la operación. Cabe destacar que en obras de esta magnitud, 3.500 kilos cada una de las piezas, su traslado y emplazamiento constituyen operaciones técnicas que requieren especial atención, y es razonable que el Gobernador asistiera personalmente a contemplar los trabajos²¹⁸.

Tres aspectos iban a generar un particular interés en el ámbito local. Por un lado, el prestigio de poder contar con esculturas de mármol de Carrara, considerado “el mejor del mundo y fama universal”²¹⁹. Hasta el momento las obras emplazadas habían sido de hierro fundido, paradigma de la industria y tecnología moderna, pero el mármol constituía el material noble por excelencia debido a su firmeza, belleza y durabilidad y con una prestigiosa tradición en la escultura antigua. Ello dio lugar a comparar la nobleza del material empleado con la nobleza del animal representado y, con ello se establecía un segundo aspecto: la importancia del caballo en la escultura a lo largo de la historia del arte. Se pusieron en relieve las obras célebres que desde Grecia, con el caballo de Fidias que el artista inmortalizó en un friso del Partenón, al Barroco tardío habían sido motivo de elogios.

Por último, se refrendaba “el perfecto parecido de los caballos reproducidos por Berthier y los que ostentan los campos Elíseos”, según se podía comprobar al observar fotografías de los originales. Constituía un tema de capital importancia porque para las representaciones sociales la fidelidad de la copia le daba un timbre de enorme valor como obra de arte²²⁰. Para el imaginario colectivo la ecuación “mármol de Carrara–caballos–Francia–imitación fidedigna” cristalizó como argumento de calidad. El hecho no deja de tener su propia lógica, ya que como hemos

216. Expte. N° 3066 de 1912, MIOP-AGPM.

217. Registro Oficial de 1914. 1° Cuatrimestre, p. 189.

218. *El Debate*. (1913, setiembre 9), p. 1.; *El Debate*. (1913, setiembre 10), p. 1.

219. *El Debate*. (1913, setiembre 11), p. 1.

220. *Ibidem*.



124. Los Caballos de Marly, copia de las obras de G. Cousteau, en el Parque mendocino según una fotografía antigua (AFH, CEIDER, FFYL-UNCUYO).
125. Vista actual de Caballos de Marly (Foto actual).



126. Caballos de Marly de G. Cousteau en el Abrevadero del Palacio de Marly (Grabado de Rigaud, siglo XVIII).

127. Los Caballos de Marly trasladados a la Plaza de la Revolución o Plaza de la Concordia, París (Grabado, 1842).

128. Los grupos originales en el Patio de Marly, Museo del Louvre (Foto actual).

129. Copias de los Caballos de Marly actualmente en la Plaza de la Concordia (Foto actual).



mencionado, Francia se había convertido desde décadas atrás en la capital mundial de la reproducción y una misma obra era objeto de numerosas variantes de tamaño y materiales.

Una gran paradoja es que, aunque a Berthier se lo destacó en el ámbito local por sus cualidades como artista en el decreto oficial y en numerosas notas periodísticas, se desconocía su formación, trayectoria y hasta el mismo nombre²²¹. Aún hoy las búsquedas resultan infructuosas. Posiblemente se trata de Paul Berthier (1879-1916), artista francés cuyo temprano fallecimiento provocó que su desempeño en el mundo del arte fuera breve y quedara rápidamente olvidado.

Pero justamente los originales de los “Caballos de Marly” tenían una singular historia, ya que como lo indica su nombre, están ligados al mundo de realidad y fantasía que representó el Palacio de Marly. Mandado construir por Luis XIV entre 1679 y 1684, como un palacio de recreo para él y la aristocracia, se convirtió en un lugar donde el poder y la magnificencia iban de la mano. En un extenso terreno de jardines, bosquecillos, fuentes, estanques y canales se encontraba en el centro el pabellón real y, a los lados del canal, se alineaban 12 pabellones destinados a los invitados que simbolizaban el sol y los signos del zodiaco. Los más renombrados escultores franceses trabajaron para la decoración de los jardines²²².

El afamado escultor francés Antoine Coysevox (1640-1720) realizó entre 1701 y 1702 dos grupos escultóricos en mármol de Carrara, “Mercurio”

221. Nunca se menciona su nombre completo ni otro dato, sino solamente “señor Berthier”

222. La mayor parte se encuentra actualmente en el Patio de Marly del Museo del Louvre. Una detallada reconstrucción del palacio de Marly puede consultarse en: <http://chateaumarly.wifeo.com>



130. Alegoría de Europa según Ripa (C. Ripa).
131. Alegoría de América según Ripa (C. Ripa).
132. Gilles Guérin. L'Amérique, 1678 en el Palacio de Versalles (Foto actual).

y “La Fama”, encargados por Luis XIV para el Abrevadero y que en 1719 fueron trasladadas al jardín de las Tullerías²²³. Dos décadas después, Luis XV decidió incorporar nuevos grupos escultóricos en el Abrevadero. El encargo recayó en Guillaume Costeau (1677-1746), escultor francés que era sobrino de Coysevox y fue su discípulo, que realizó entre 1739-1745 dos grupos de “Caballo sostenido por un palafrenero”, conocidos como “Caballos de Marly”²²⁴. Luego de la Revolución de 1789 el Palacio fue destruido y a iniciativa del pintor Jacques L. David los grupos fueron reubicados en la “Plaza de la Revolución” (Plaza de la Concordia) de París, en el acceso a los Campos Elíseos. En 1984, por razones de conservación, en su lugar se colocaron copias y los originales fueron trasladados al Museo del Louvre, en el Patio de Marly, donde tienen un sitio destacado²²⁵.

La representación de caballos en la estatuaria, si bien es antigua, presenta a partir del siglo XVI una importante renovación especialmente en cuanto al tratamiento formal y expresivo de caballos salvajes y encabritados, dentro de la cual es necesario situar a estos grupos escultóricos. Pietro Tacca creó una nueva variante sobre el tema en el “Monumento ecuestre de Felipe IV” (1640, Madrid), Gian Lorenzo Bernini en el “Monumento de Constantino” (1670, Iglesia de San Pedro, Roma) y Nicola Salvi en la “Fontana de Trevi” (1732-62). En torno a Versalles, los escultores

223. Actualmente en el Museo del Louvre, y en su lugar se han dispuesto copias.

224. SOUCHAL, F, en: DUBY, G.; DABAL, J. L.: Eds. (1996), p 789; <http://www.louvre.fr/>

225. COLL, R., en: NALLIM, C. et al. (1996), p. 94.

franceses aportaron novedades, como el caso del “Carro de Apolo” de Jean Baptiste Tuby (1670) y los grupos de realizados por Gilles Guérin y los hermanos Gaspard y Balthazar Marsy para la “Gruta de Tetis” (ca. 1670). En Argentina, el tema encuentra una importante interpretación en la “Fuente de las Nereidas” de Lola Mora (1903), que presenta en la parte inferior el motivo de tres domadores que sujetan por la brida a caballos encabritados.

El conjunto escultórico emplazado en el Parque se compone de dos grupos, conformados cada uno por un caballo salvaje y un palafrenero. Parados a un costado del animal intentan domarlos, sujetándolo por la brida, al mismo tiempo que han colocado un pellón sobre su grupa para montarlo. Los caballos buscan liberarse de la sujeción del palafrenero, se espantan y encabritan con gran frenesí. Debido a que los animales solamente se apoyan en sus patas traseras, se ha colocado debajo formaciones rocosas para dar más apoyo a las estatuas. El artista hace gala de un profundo conocimiento de la anatomía, proporción, movimiento, expresión y psicología del animal, en su denodada lucha por mantener su libertad.

Si bien existe una notable unidad de conjunto, aparecen significativas diferencias entre ambos grupos. En el emplazado sobre el lado norte de la avenida, el domador, ubicado de perfil al lado del caballo, dirige su fuerza sobre la brida para lo cual la sujeta fuertemente con sus manos. Este movimiento define la tensión de todo su cuerpo: brazos, piernas,



133. Mendoza: Caballo sostenido por un palafrenero, americano. Copia realizada por Berthier (Foto actual).
134. Mendoza: Caballos sostenido por un palafrenero, europeo. Copia realizada por Berthier. (Foto actual).



135. Francia: Caballo sostenido por un palafrenero, americano. Original de G. Cousteau, Museo del Louvre (Foto actual).
136. Francia: Caballo sostenido por un palafrenero, europeo. Original de G. Cousteau, Museo del Louvre (Foto actual).

cadere y torso, que se contraen en un firme impulso. Mientras que, en el grupo ubicado en el lado sur, el palafrenero realiza un importante giro de su cuerpo, apoya su torso sobre el flanco del caballo y abarcándolo con sus brazos intenta calmarlo. Su torso y extremidades se despliegan en un movimiento relajado, marcado por curvas suaves, al tiempo que el paño que lo cubría se ha desatado y está pendiendo de su brazo, revelando su cuerpo desnudo.

Según Gerónimo Sosa, un contemporáneo de Coustou hizo referencia a que un domador francés y el otro americano²²⁶. El tema tiene una antigua tradición iconográfica. Césaire Ripa al establecer las características para la representación de los Continentes presentaba como tópico para Europa una mujer ricamente vestida con una corona en la cabeza, sentada entre cornucopias repletas de frutos, señalando muchos reinos y rodeada de caballo, escudos, instrumentos musicales, libros, etcétera; mientras que a América la personificó como “fiera de rostro”, con el pelo revuelto, desnuda y con la piel de color oscuro mezclado de amarillo, con un velo cruzado que caía para “cubrirle las vergüenzas”, sosteniendo un arco con la mano izquierda y una flecha con la derecha, un carcaj con flechas al costado del cuerpo, y acompañada por un caimán. Debía aparecer aplastando con sus pies una cabeza humana traspasada con flechas. Ripa indicaba que: “Por ser tierra recientemente descubierta esta parte del Mundo, nada podrá hallarse sobre ella en los textos de antiguos escritores”, fuente que había sido fundamental en la personificación de otros continentes. Pero basado en cronistas contemporáneos establecía que “aquellas gentes, dadas a la barbarie, acostumbran generalmente alimentarse de carne humana, comiéndose a aquellos hombres que han vencido en la guerra” y diversas víctimas²²⁷. Su caracterización estaba sustentada en las leyendas negras de la Conquista. De manera que Ripa presentaba la dicotomía de América como símbolo de “barbarie” y de Europa como la “civilización”.

La obra de Ripa tuvo un importante impacto en la formulación de una iconografía de los Continentes, ya que su manual fue publicado en 1593 y su éxito fue enorme, alcanzando numerosas ediciones y difusión como referencia para el universo de lo alegórico y simbólico. Es evidente que esta simbología circulaba en el ámbito de los escultores franceses de Versalles y Marly, por cuanto en 1672 el escultor francés Gilles Guérin (1606/1611-1678) representó para los jardines del Palacio de Versalles “L’Amérique”²²⁸. Se trata de una estatua en mármol, en que el continente americano aparece como una mujer de rasgos toscos, con un tocado de plumas en la cabeza y un faldellín también de plumas²²⁹, con un carcaj con flechas sujeto sobre su espalda y acompañada por un caimán. A sus pies yace una cabeza representada con los rasgos de un europeo²³⁰.

226. SOSA, G. (1964), p. 27-28

227. RIPA, C. (2007), Vol. 2, p. 102-108.

228. Actualmente se ha colocado una copia en los jardines y el original ha sido trasladado al interior. Ver: <http://es.chateauversailles.fr>

229. Ripa indicaba que algunos nativos americanos acostumbraban cubrirse con plumas.

230. El escultor italiano Lorenzo Vaccaro representó en 1695 estatuas femeninas de

Seis décadas después Coustou retomó la iconografía, si bien realizó algunas adaptaciones en relación al tema de domadores. El americano sostiene un carcaj con flechas y presenta un paño que se desliza del cuerpo, dejando el cuerpo desnudo; mientras que el europeo, está cubierto y no lleva armas. Por lo tanto, los grupos escultóricos presentan el binomio de una Europa como cuna y portadora de “civilización” y una América salvaje y “bárbara”.

La contradicción salta a la vista: ¿por qué adquirir justamente tales obras para Mendoza? Podemos inferir varios motivos. En primer lugar, el gusto por los caballos en la estatuaria, que como hemos señalado, adquirió importancia. Además, la enorme celebridad que tenían estos grupos escultóricos ubicados en un punto excepcional de París, entre el Museo del Louvre, las Tullerías y los Campos Elíseos, que los convirtieron en uno de los conjuntos escultóricos más célebres del mundo. Por otro, el desconocimiento del significado iconográfico original, que seguramente se fue diluyendo a través del tiempo. Especialmente, porque a partir de la Revolución Francesa los “Caballos de Marly” tenían otra historia que contar: la del cambio de emplazamiento y de público. Después de haber pertenecido a la monarquía y tener un carácter aristocrático, los grupos escultóricos adquirieron un sentido revolucionario y popular que provocaba una especie de resemantización de las obras: la caída de la realeza y el triunfo de las ideas revolucionarias. A principios del siglo XX quedó sólo un significado general: que representaban un americano y un europeo, particularmente un “francés”, sin las connotaciones negativas establecidas por Ripa. Este último significado es el que ha circulado en la historiografía mendocina a modo de una anécdota incierta.

Aunque el conjunto mendocino constituye una copia de sus pares francesas, no resulta una imitación fiel. En principio, se trata de una obra de menor tamaño: 1,90 metros de altura cada grupo aproximadamente mientras que las francesas tienen 3,40 metros, motivo por el cual adquirió en el ámbito local el diminutivo de “Caballitos de Marly”. Pero fundamentalmente se advierten notorias diferencias introducidas por Berthier, tanto en algunos aspectos menores, por ejemplo los ligeros cambios en posición de brazos, caída de los paños y decoración del carcaj, como en la concepción general. La obra de Cousteau está más fuertemente ligada a una concepción barroca tardía debido a formas, movimientos, anatomías y expresiones de un alto contenido dramático; mientras que en Berthier el dramatismo es atemperado por una estética ligada a un Neoclasicismo de formas más corpóreas e idealizadas y movimientos más controlados y pausados.

A pesar de las diferencias entre los originales y las copias, los “Caballitos de Marly” infundieron al Parque del Oeste la nota francesa más alta que habían marcado los imaginarios sociales y políticos. Ofrecían para los mendocinos ni más ni menos que una postal parisina: “la avenida de los Campos Elíseos de Mendoza” y se la comparaba con el

los cuatro continentes siguiendo fielmente la iconografía de Ripa, actualmente en la Sacristía de la Catedral de Toledo, España.



137. Caballos de Marly, Campos Elíseos, París. Al fondo el Arco de Triunfo (Postal antigua).
138. Caballos de Marly, Mendoza. Al fondo la cordillera de los Andes (Postal antigua).



139. Avenida del Libertador, que une la Plaza Independencia con el Cerro de la Gloria. Adelante los Portones y atrás los Caballos de Marly. (Postal antigua).

“espléndido boulevard de 1.800 metros de largo que constituye uno de los más deliciosos paseos de París”²³¹. No se debía sólo a las estatuas provenientes de manos y modelos franceses sino a su emplazamiento: ubicadas en la gran y ancha avenida que articula el Parque con la Ciudad, particularmente con la plaza Independencia, uno a cada lado de la misma y en línea con la densa arboleda del fondo²³². Es indudable que el nuevo conjunto emplazado fue motivo de un cuidadoso estudio para lograr esa imagen aristocrática y francesa que las fotos antiguas reflejan acabadamente²³³.

Se trataba de un importante capital simbólico y artístico que ponía en escena una urgencia mayor: implementar un amplio plan de ornato en toda la Ciudad que integrara lo paisajístico y edilicio. Se consideraba que la persona adecuada para establecer el proyecto a seguir era el ingeniero Carlos Thays. El gobierno de Tucumán lo había contratado con el objetivo de transformar sus parques y plazas que conservaban un estilo colonial²³⁴. En Mendoza, se deseaba modernizar sus plazas, jardines y el embellecimiento edilicio en general según cánones estéticos europeos.

231. *Los Andes*. (1913, octubre 26), p. 5.
232. Este aspecto ha sido señalado por: COLL, R., en: NÁLLIM, C. et. al. (1996), p. 93-94; PONTE, J. (1999), p. 431-432.
233. Hasta los pedestales revelan el interés por imitar el modelo de los originales.
234. *El Debate*. (1913, setiembre 16), p. 1.

Consideraciones finales. Alegorías civilizadoras y costumbres cortesananas

Al observar las obras que se incorporaron en estos años en el Parque del Oeste no podemos dejar de advertir que tenían una enorme importancia, que iba más allá de sumar obras de arte al paseo. En primer lugar, porque estaban destinadas a ser emplazadas en puntos nodales del mismo, como las rotondas y el acceso. Se buscaba completar los enclaves fundamentales del nuevo Parque mendocino²³⁵. Por otro, porque consideradas en relación a los temas que se privilegiaron en las compras, podemos apreciar que tenía la función de revestir a este espacio de una estética procedente del universo simbólico de las humanidades clásicas que, como ha señalado Agulhon, el siglo XIX había diseminado²³⁶.

El mobiliario incorporado hasta entonces tenía un carácter utilitario, mientras que ahora se trata de conjunto estatuario. Se conforma una colección ligada al arte “culto”, propia de las tradicionales sociedades aristocráticas europeas. De manera que con estas obras se materializó

235. Los planos y documentos existentes no hacen referencia al mobiliario escultórico, pero es indudable que existía una idea muy clara respecto a las obras que debían colocarse.
236. AGULHON, M. (1994), p. 99.

acabadamente el modelo cultural francés. En el mundo de las representaciones y prácticas sociales, ello le permitió a la alta sociedad mendocina identificarse y proyectarse en dos sentidos, como una clase aristocrática y tradicional, al mismo tiempo que moderna y cosmopolita, ya que la obra de arte era considerada como reflejo de un determinado estatus cultural de la sociedad.

Las obras constituyen el instrumento más fehaciente para establecer que los verdaderos parámetros artísticos tenían su origen en las creaciones de los palacios de Versalles y Marly de los siglos XVII y XVIII, cuya impronta quedó reflejada en las Tullerías y los Campos Elíseos, al ser trasladadas parte de sus colecciones. También se imitaron las costumbres y festejos que se habían desplegado en estos palacios y los parques públicos franceses como propios de las sociedades aristocráticas. En ellos habían tenido cabida los paseos en carruaje, las grandes cenas a la luz de antorchas, mascaradas, ballets, comedias, fuegos artificiales, etcétera²³⁷. El entorno del Lago de Regatas y del Kiosco de Música fueron los espacios donde se remedaban las festividades, entretenimientos y galanteo típico de una sociedad cortesana. Eran verdaderos reductos del *savoir faire* y del *glamour*. Una crónica de 1920, destacaba en relación al Kiosco de Música, lugar donde además de las audiciones musicales se realizaban corsos, típicos paseos en carruaje, que lo convertían en un ámbito donde predominaba la distinción social y cultural:

“Nada más inteligentemente dispuesto para dar la sensación de grandes magnificencias de la naturaleza en asocio con el arte creador que hace gala de la pureza de sus líneas, en ese breve espacio que **parece destinado a revivir las escenas encantadoras de la corte del rey Sol**.

El elogio del sitio ha sido repetido por muchos viajeros europeos que aseguran no haber visto muchos rincones tan encantadores como éste, en los mejores parques del mundo”.²³⁸

Pero las obras francesas del Parque mendocino de estos años, más allá de recrear ese “mundo encantado”, adquieren como conjunto alegórico un significado muy preciso. La fuente resulta un elemento paradigmático, ya que el agua es un bien escaso en la provincia y constituyó un resorte fundamental para “civilizar el desierto” y transformarlo en un bosque²³⁹. Por lo tanto, la fuente simboliza el principio de fertilidad, y especialmente, de progreso y pujanza del hombre mendocino por transformar el hábitat²⁴⁰. Las alegorías agrícolas consolidaron la imagen de una

provincia que se afianzaba como modelo productivo agroindustrial, por sus amplias zonas cultivadas, sus grandes establecimientos vitivinícolas y un comercio que se proyectaba a nivel nacional. Los Caballitos de Marly, por su parte, afirmaban la importancia de la Ciudad Nueva, de la política modernizadora de los espacios urbanos y de su capacidad de crecimiento y expansión.



Capítulo 5

Heroico y conmemorativo. Los centenarios de la Patria y el monumento al Ejército de los Andes

Aspectos introductorios²⁴¹

Entre 1910 y 1918 llegan a su término los gobiernos del conservadurismo liberal en Mendoza. Rufino Ortega (1910-1914) y Francisco Álvarez (1914-1918) debieron enfrentar una profunda crisis política y social que se anunciaba desde tiempo atrás. Se trató de una etapa convulsionada en que confluieron una gran masa inmigratoria, el descontento de amplios sectores obreros, las luchas internas de los conservadores y el fortalecimiento de los partidos de la oposición, entre otras cosas. En este marco fue sancionada en 1912 la Ley N° 8.871, llamada “Ley Saénz Peña”, en que se establecía como sistema electoral argentino el sufragio universal, libre y secreto. La misma ha sido considerada como la herramienta institucional más importante desde la sanción de la Constitución Nacional, en busca de garantizar y transparentar la práctica democrática. Esto provocó un importante cambio en la vida política provincial, ya que los partidos de la oposición reactivaron los mecanismos electorales de comités y campañas, en vistas de un instrumento que ofrecía nuevas garantías²⁴².

En 1914, se produjo el estallido de la Primera Guerra Mundial, en la cual se sumaron casi la totalidad de las naciones europeas. La Guerra tuvo un profundo efecto en el país, tanto desde el punto de vista espiritual como material. En Mendoza provocó una gran subida de precios y se paralizaron las importaciones. Los síntomas se aprecian con mayor rigor en el sector

241. Algunos temas de este capítulo han sido abordados en: FAVRE, P. (2010 a).

242. BRACHETTA, M. T. et. al. (2012), p. 107-117



140. La avenida San Martín en 1916, con el tranvía eléctrico (AGN).

141. Proyecto de Monumento a la Revolución de Mayo de Moretti y Brizolara, para la plaza de Mayo, ganador del concurso. (Athinae).

142. Banco de Mendoza finalizado en 1918, frente a plaza San Martín (Postal antigua).

143. La plaza de Mayo iluminada durante los festejos del Centenario de 1910 (AFH, CEIDER, FFYL-UNCUYO).

vitivinícola donde generó numerosas quiebras y un fuerte proceso de desocupación. Al mismo tiempo, produjo una transformación en los servicios, ya que las industrias comenzaron a suplir los artículos importados por otros de elaboración local²⁴³. Esta situación tuvo un importante efecto en la importación de obras de arte de Europa, ya que este activo mercado cesó durante varios años.

En el campo artístico se suceden dos importantes acontecimientos. En primer término, en 1915 fue creada la “Academia de Dibujo, Pintura y Modelado”, dependiente de la Dirección General de Escuelas. Contó con un importante cuerpo directivo y docente entre quienes se encontraban Vicente Lahir Estrella, Elena Capmany, Juan José Cardona, Antonio Bravo y Fidel de Lucía. Además de las clases teóricas y de taller se dictaban clases al aire libre en el Parque para el estudio de paisaje. En los años siguientes a su fundación contó con más de un centenar de alumnos. En segundo lugar, en 1918 se realizó el “Primer Salón de Bellas Artes de Mendoza” organizado por los directivos y docentes de la Academia. La sociedad mendocina pudo apreciar a sus nóveles artistas y disfrutar de un prestigioso evento artístico, como lo hacía la sociedad porteña²⁴⁴.

En relación al equipamiento del Parque, uno de los temas centrales fue la erección del Monumento al Ejército de los Andes. Durante los cinco años que demandó su realización, si consideramos desde su sanción legislativa el 8 de febrero de 1909 hasta su inauguración el 12 de febrero de 1914, la misma corre paralela a la dotación del mobiliario de procedencia escocés y francés, los corsos, las grandes regatas en el lago, los paseos en carruaje, el exotismo de las especies del Zoológico, las audiciones en el Kiosco de Música y las fiestas venecianas. Con estas obras y actividades se pusieron en juego dos modelos de Parque: uno europeo y aristocrático, otro patriótico y popular, el primero cuya función era social y recreativa y, el segundo que privilegiaba lo histórico, conmemorativo y celebrativo.

El proyecto de Monumento al Ejército de los Andes

El 8 de febrero de 1909, el Congreso Nacional sancionó la Ley Nacional N° 6.286, por medio de la cual se establecía el programa de festejos a realizarse en el país con motivo de la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo de 1910. Dicha ley comprendía la realización de grandes exposiciones dedicadas al arte, la agricultura, la ganadería y la industria, y la erección de 23 monumentos en la Capital y en todas las provincias argentinas. Para la provincia de Mendoza se disponía levantar un “Monumento al Ejército de los Andes”. De este modo, las cámaras revalidaban el voto realizado por los legisladores nacionales dos décadas

243. Los Andes (1982), p. 62

244. El tema es desarrollado en profundidad en: FAVRE, P. (2010 b).



144. Juan Manuel Ferrari fotografiado durante la realización del monumento (Rev. Cuyo).

antes, cuando fue aprobada por Ley N° 2270 la erección del mismo monumento en Mendoza y se había destinado cien mil pesos para su ejecución. Pero la iniciativa había generado un ambiente donde el entusiasmo y los desacuerdos fueron de la mano y finalmente no llegó a concretarse. Ahora, con la nueva ley resurgía nuevamente el entusiasmo por el monumento.

Además de la profusión de homenajes escultóricos, el Centenario estimuló un significativo cambio en la composición e iconografía de los mismos. El caudal de monumentos a erigir y el interés de los artistas nacionales e internacionales por acceder a dichos encargos, provocó una verdadera ampliación de temas y problemas en la escultura conmemorativa²⁴⁵. A diferencia de los monumentos levantados durante el siglo XIX, se advierte la urgencia de lograr un mayor desarrollo escultórico y simbólico. Estatuaria, relieves narrativos, figuras alegóricas, elementos simbólicos y basamentos de mayor envergadura convergieron en un mismo monumento y se instauraron como el modelo adecuado de una época caracterizada por el progreso material y cultural de las ciudades.

La celebración alcanzó una enorme proporción mediante actos y manifestaciones cívicas, grandes exposiciones, festejos sociales, inauguración de monumentos, reformas urbanísticas, entre otros, que se

245. ESPANTOSO RODRÍGUEZ, T. et al. (1999, inédita)

sucedieron en distintos puntos de la República. Gran parte del ambicioso programa monumental no llegó a materializarse para 1910, algunos fueron erigidos mucho tiempo después y otros nunca se concretaron. Pero todos los artistas, mediante proyectos o monumentos, se vieron enfrentados a esta exigencia de grandeza que tan importante aniversario demandaba. El Monumento al Ejército de los Andes, se desarrolló en este clima.

A fines de mayo de 1909, en el breve lapso de cuatro meses, la comisión nacional de monumentos aprobó el proyecto realizado por el escultor uruguayo Juan Manuel Ferrari y con ello se inició la historia de su realización²⁴⁶. En esta celeridad convergieron varios aspectos. Ferrari había participado en un concurso para la realización de un Monumento a la Revolución de Mayo que se pensaba erigir en la Plaza de Mayo, en el cual había presentado dos alternativas bajo los seudónimos de “Tabaré” e “Ismael” (1908), habiendo recibido una mención por la primera. En ellas, a través de dos concepciones escultóricas e iconográficas muy distintas, ahondaba en la temática revolucionaria. Sus propuestas habían despertado el interés del perito Francisco Moreno, miembro de la comisión nacional. De manera que, al momento de ser sancionada la ley nacional, ya existía un corpus de ideas que el perito Moreno consideró adecuadas para el monumento mendocino y abogó para que fueran aprobadas, evitando el largo y costoso proceso de un concurso de proyectos.

En Tabaré, Ferrari representa un grupo de combatientes a caballo con la figura alegórica de La Libertad mostrando las cadenas rotas, en una composición concentrada y dramática. En Ismael, en cambio, despliega en un enorme pedestal escalonado las principales figuras que contribuyeron a la Revolución: Mariano Moreno, Cornelio Saavedra y Manuel Belgrano, con relieves historiados que aluden a sus acciones y, la figura de San Martín al frente como protagonista fundamental de la Independencia, coronado todo por el combate simbólico del Centauro Americano y el León Ibérico. El primer proyecto es la representación del hecho histórico a través de la acción misma de lucha; mientras que el segundo, es la legitimación histórica del pasado, sus figuras y circunstancias, en la cual se afirma su dimensión de reconocimiento presente. Además, el artista proponía fusionar ambos proyectos en un solo monumento²⁴⁷.

La maqueta del Monumento al Ejército de los Andes permite apreciar que realizó una inteligente adaptación de ideas contenidas en los proyectos anteriores al nuevo monumento. Esto se advierte especialmente a nivel iconográfico, en que reafirmó personajes y hechos ligados específicamente a la historia del Ejército de los Andes. Comprende la estatua de San Martín dominando el frente en una protuberancia a modo

de altar; los frisos historiados que narran la historia de la organización del ejército, desde las contribuciones hasta la partida; y en la cúspide el simbólico grupo de combatientes a caballo bajo el impulso de la alegoría de la Libertad²⁴⁸.

El proyecto fue dado a conocer en el ámbito mendocino mediante fotografías de la maqueta y descripciones de la misma en los diarios locales. Fue motivo de innumerables elogios que lo destacaban como “verdaderamente grandioso” por la concepción histórica que lo sustentaba y por el carácter artístico que vislumbraba. Para los mendocinos, que habían contribuido a la campaña con la sangre de sus hombres, constituía un homenaje de “verdadera justicia póstuma” con el héroe, los soldados y el pueblo²⁴⁹. De manera que el monumento, aún antes de ser construido, había logrado una unánime aprobación de la sociedad mendocina. Al mismo tiempo, la historia de la epopeya sanmartiniana adquirió una enorme proyección y era comparada con la obra de Alejandro, César y de Napoleón. Por ejemplo, se destacaba:

“Está plásticamente representada la historia de esa obra colosal, única en la historia de América, y quizás en el mundo, pues es muy difícil decir cuál supuso más esfuerzo y más genio: el paso de los Alpes por Napoleón ó el paso de los Andes por el ejército de San Martín”.²⁵⁰

Para la ejecución del monumento fue celebrado un contrato entre Juan Manuel Ferrari y el ministro Marco Avellaneda, presidente de la Comisión Nacional del Centenario. Se le encomendaba la ejecución del “monumento destinado a honrar al Ejército de los Andes, en la ciudad de Mendoza”, de acuerdo “con las reglas de arte y de conformidad con el proyecto presentado”. Se establecía que el pedestal sería realizado en piedra y las esculturas en bronce, y contaría en su base con 18,50 x 14,50 metros y 17 metros de altura total. La suma estipulada era de 300.000 pesos, que serían pagados en seis cuotas iguales, la primera con la firma del contrato y la última con la obra terminada. El plazo de ejecución era de tres años y el escultor tenía el compromiso de dirigir la operación de montaje final del monumento en Mendoza²⁵¹.

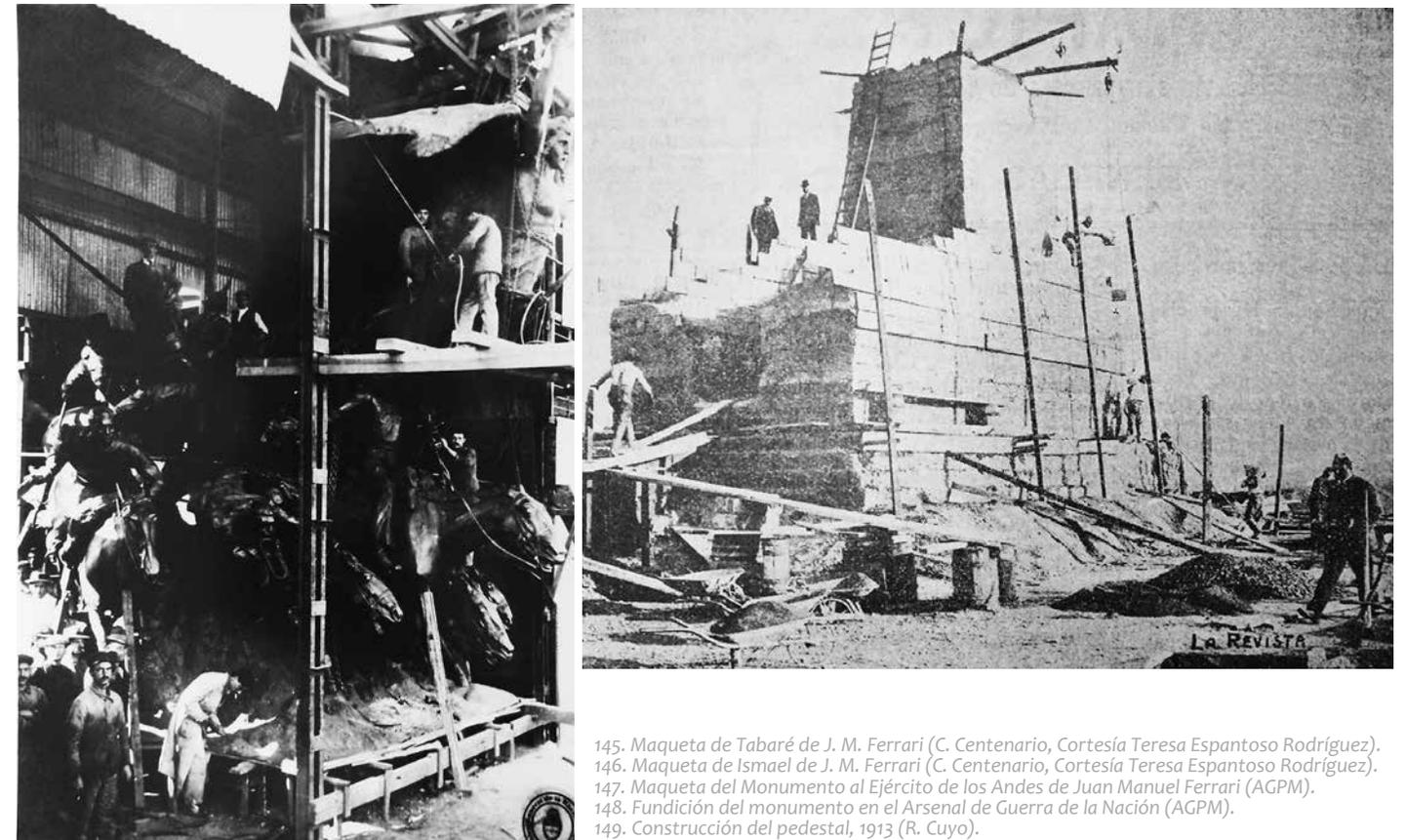
A medida que Ferrari realizaba los modelos definitivos, estudió fuentes documentales y bibliográficas para conocer profundamente la historia del Ejército de los Andes y representar fielmente todos los personajes y escenas. Según el perito Moreno, él mismo lo había acompañado a consultar el archivo de Bartolomé Mitre en Buenos Aires. En mayo de 1910, la prensa mendocina daba cuentas que se encontraba Ferrari en

248. Aparecen algunas diferencias con el monumento terminado, como es una plataforma escalonada en la parte inferior que fue suprimida, y en el modelado de los relieves, que en el final aparecen con un mayor tratamiento volumétrico.

249. *El Debate*. (1909, junio 3), p. 1.

250. *El Debate*. (1909, junio 1), p. 3. Ver también: *El Debate*. (1912, enero 20), p. 2-3.

251. Páginas de una publicación oficial, (incompleta), conservado en el Archivo General de la Nación. Agradezco a Teresa Espantoso Rodríguez haberme brindado este material.



145. Maqueta de Tabaré de J. M. Ferrari (C. Centenario, Cortesía Teresa Espantoso Rodríguez).

146. Maqueta de Ismael de J. M. Ferrari (C. Centenario, Cortesía Teresa Espantoso Rodríguez).

147. Maqueta del Monumento al Ejército de los Andes de Juan Manuel Ferrari (AGPM).

148. Fundición del monumento en el Arsenal de Guerra de la Nación (AGPM).

149. Construcción del pedestal, 1913 (R. Cuyo).

la Provincia con el objeto de estudiar algunos aspectos históricos para la ejecución del monumento²⁵². Dionisio Gutiérrez del Castillo, señala que en su encuentro con el artista: “conversamos largamente y hube de contestar a muchas preguntas de Ferrari referentes a la indumentaria de la gente del pueblo en la época sanmartiniana, de los utensilios de la vida cotidiana, muebles, armas, aperos para los viajes a Chile a través de la cordillera, etc.”. También le había mostrado muchos objetos que tenía en un pequeño museo de su propiedad y, según advertía, dichas referencias fueron plasmadas por el artista en el monumento²⁵³.

Durante la segunda mitad de 1912 se comenzó la fundición de los relieves en el Arsenal de Guerra de la Nación²⁵⁴. A fines de 1913 se había concluido la fundición de las estatuas y demás agregados del monumento²⁵⁵. Una fotografía conservada en el Archivo General de la Nación, muestra los trabajos de acabado del grupo superior. Seguramente se trata de una visita oficial porque aparece en la parte superior una figura elegantemente vestida. La imagen refleja cabalmente la magnitud de la obra ya que aparecen varios trabajadores, altos andamios, poleas, cadenas y sogas. Las personas permiten establecer la escala del grupo escultórico, porque no sólo se percibe la monumentalidad general del conjunto, sino que las estatuas de los combatientes a caballo tienen una dimensión ligeramente mayor que el natural y la estatua de La Libertad es sencillamente colosal.

Podemos imaginar que las distintas tareas involucradas en la fundición del monumento debieron constituir operaciones dignas de ser observadas y todo el ambiente transmitía una fuerza y una energía excepcional: la temperatura de los hornos, el sonido de los cinceles, el brillo de los metales, y la actividad desplegada por el artista, fundidores y operarios trabajando coordinadamente.

El aporte mendocino al monumento: el sitio y el pedestal

Mientras que el gobierno nacional se abocaba a la construcción del monumento, correspondía al gobierno mendocino la elección del sitio en que sería emplazado, su preparación y la construcción del pedestal, aspectos de envergadura en un monumento de su magnitud. La obra coincidió con la gestión del gobernador Rufino Ortega, quien había organizado y presidido los festejos del Centenario y que imbuido del clima celebrativo constituyó un importante resorte para la concreción del monumento, ya que apoyó diligentemente la obra y pudo sortear las dificultades que fueron surgiendo.

252. *El Debate*. (1910, mayo 4).

253. GUTIÉRREZ DEL CASTILLO, D. (1949), p. 5-6.

254. *El Debate*. (1912, octubre 22), p. 5.; *El Debate*. (1912, octubre 23), p. 5.

255. *El Debate*. (1913, setiembre 10), p. 1.; *El Debate*. (1913, setiembre 13), p. 1.; *El Debate*. (1913, setiembre 16), p. 1.

Entre mediados y fines de 1911 se propusieron y evaluaron diferentes alternativas para la ubicación: la histórica Alameda ligada a la figura del propio San Martín que durante su gobierno la había ampliado y embellecido; la posibilidad de formar una plaza en la parte norte de la calle San Martín expropiando terrenos y viviendas; y la plaza Independencia²⁵⁶. La decisión final correspondió a Juan Manuel Ferrari, que viajó a Mendoza para estudiar los posibles emplazamientos. Eligió el Cerro del Pilar considerando la belleza del paisaje, el simbolismo del cerro como pedestal y la vista de la cordillera de los Andes como lugar de rememoración de la gesta que el monumento consagraba²⁵⁷. Es indudable que las festividades patrias celebradas en el Parque y las intenciones que se habían formulado de erigir monumentos en años anteriores, habían afirmado la idea del Parque como un espacio adecuado para la conmemoración histórica.

Mediante decreto del 11 de enero de 1912 se designó oficialmente el Cerro del Pilar como lugar de emplazamiento y se dispuso realizar el acto de colocación de la piedra fundamental del monumento el día 19 del mismo mes, aniversario de la partida de los Andes. Se nombró una comisión compuesta por dos centenares de miembros para tomar a cargo los trabajos, bajo la dirección de Francisco P. Moreno, Luis C. Lagomaggiore y Estanislao D. Gaviola²⁵⁸. La noticia fue recibida con entusiasmo en el ámbito local porque además de las ventajas ya comentadas, era claro que permitiría concurrir a “los habitantes de la capital y viajeros que lleguen en peregrinación hasta el simbólico homenaje”²⁵⁹. El monumento y el lugar de emplazamiento permitirían sumar a Mendoza en las grandes manifestaciones cívicas nacionales. La misma prensa destacaba que se trataba de un sitio tranquilo, propicio para la conmemoración y meditación debido a su alejamiento del “rumor de la vida mundanal” de la Ciudad²⁶⁰.

Sin embargo, el sitio elegido fue motivo de críticas del diario opositor al oficialismo, que veía con desagrado que el monumento se erigiera en un lugar distante de la Ciudad, alejado del pueblo y “de la veneración que puedan dedicarle todos aquellos que quieran rendir culto al pasado de nuestras glorias militares”²⁶¹. Se advertía que en el cerro del Pilar, el monumento sólo podría ser contemplado por el “público pudiente” que contara con un buen carruaje. Se trataba de un argumento de peso, dado que el Parque era el paseo de un público aristocrático. De allí que se instaba al gobierno a reconsiderar la decisión y ubicar el monumento en la Ciudad, “donde lo admire el pueblo, donde la población en masa se agrupe en los días de la patria”²⁶².

256. *El Debate*. (1911, junio 30), p. 4.

257. GUTIÉRREZ DEL CASTILLO, D. (1949), p. 5.

258. Registro Oficial de 1912, 1º Cuatrimestre, p. 85- 91.

259. *El Debate*. (1912, enero 10), p. 3.

260. *El Debate*. (1912, enero 13), p. 3.

261. *Los Andes*. (1912, enero 14), p. 4. Sobre el mismo tema ver también en diario *Los Andes* de los días 13, 19 y 20 de enero de 1913.

262. *Los Andes*. (1912, enero 18), p. 5.



150. Comisión directiva de la Sociedad de Beneficencia de Mendoza, hacia 1910 (A. Argentino).

151. Fotografía antigua que muestra el acceso central cerrado (AGPM).

Pero la decisión oficial era inamovible, porque se trataba de la elección del propio artista, que había contado además con el apoyo del perito Moreno y mantenía su firmeza de no ejecutar el monumento y rescindir el contrato si se cambiaba el lugar elegido. A partir de entonces el discurso oficialista reforzó mediante distintos medios (discursos, notas periodísticas, legislación, etc.) la idea del carácter popular que le sería inherente al sitio porque permitiría congregarse a todo el pueblo, sin distinciones de ningún tipo, como herederos directos de los gloriosos soldados²⁶³.

El acto de colocación de la piedra fundamental se realizó el 19 de enero y tuvo una enorme significación porque sirvió para recordar la participación del pueblo mendocino en la histórica jornada. El día fue declarado feriado y a la salida del sol se realizaron disparos de artillería en la Ciudad. En la tarde se llevó a cabo el acto en el cerro del Pilar con formación de tropas, presencia de autoridades y público. Fue firmada el acta que se depositó con la primera piedra²⁶⁴.

A fines de octubre de 1912 una comitiva compuesta por miembros de la comisión nacional y provincial, entre quienes se encontraban el ministro de Industrias y Obras Públicas, ingeniero Luis Fourcade, el Perito Moreno, Luis C. Lagomaggiore y Estanislao D. Gaviola, se había reunido para definir la orientación que tendría el monumento y las obras necesarias para emplazarlo. A comienzos de 1913 los trabajos presentaban grandes avances: los caminos estaban trazados y se inició la construcción del

263. *El Debate*. (1912, enero 20), p. 2-3.

264. *El Debate*. (1912, 20 de enero), p. 2-3.

pedestal²⁶⁵. Fue entonces cuando el gobierno provincial, mediante decreto del 30 de enero, decidió cambiar la denominación del cerro del Pilar por “Cerro de la Gloria” considerando que era necesario darle un nombre conveniente como pedestal del monumento²⁶⁶.

La confección del pedestal constituyó una obra compleja, considerando que fueron necesarias 3.000 toneladas de piedra, se tendió un ramal de trocha angosta para transportarlas hasta el cerro y se debieron adquirir dos camiones para subirlas hasta la cumbre. Los trabajos estuvieron a cargo de la empresa de Diógenes Bustamante. Para su realización se destinaron dos partidas, la primera de 150.000 y la segunda de 50.000 pesos²⁶⁷.

Lo aristocrático y privado; lo popular y público

En el momento que se iniciaban las tareas de nivelación en la cumbre del cerro de la Gloria, se produjo una situación que generó malestar porque ponía en evidencia los usos privilegiados del Parque. El 31 de diciembre de 1912, la Sociedad de Beneficencia realizó un curso con fines caritativos. A tal efecto, el Parque fue cerrado y se cobró una entrada de siete pesos. El diario *Los Andes* en una nota titulada “El parque San Martín y el público”

265. *Los Andes*. (1913, enero 17), p. 5.; *Los Andes*. (1913, enero 19), p. 4; *Los Andes*. (1913, enero 24), p. 4.

266. *Los Andes*. (1913, febrero 1), p. 5.; *El Debate*. (1913, febrero 2), p. 4.

267. Registro Oficial de 1913, Tomo 1: p. 132-134; 215-216; Tomo 2: 303-304; 308-310.

cuestionó duramente la medida oficial. Señaló en primer término que:

“Es un paseo del pueblo, de niños y grandes, clases pudientes y pobres. Pero entre nosotros se olvida esto y se permite que para hacer un bien, se haga una valla de entrada á las clases modestas, que no pueden pagar coche ni mucho menos siete pesos de entrada”.²⁶⁸

Era una medida muy contradictoria y que evidenciaba el estrecho límite que tenía el concepto de lo “público”. La solución era sencilla: cercar solamente un sector. La crítica recaía en el gobierno por tomar decisiones abusivas que demostraban la ausencia de respeto que tenían las autoridades por los sectores populares. Es posible que este hecho no hubiera tenido mayor repercusión pero la situación se repitió y con ello adquirió una dimensión notoria. Además, con la sanción de la Ley Sáenz Peña adquirían fuerza amplios sectores sociales que hasta ese momento estaban excluidos de la escena política. En este contexto, el tema del Parque se prestaba para la diatriba política.

En agosto del mismo año, la Sociedad de Beneficencia realizó otra fiesta de caridad en el Parque, que consistió en un número de aviación. Nuevamente se había cerrado la entrada e impedido el acceso al pueblo. Consecuentemente, el diario *Los Andes* cuestionaba la situación como una anomalía y afirmaba que “los paseos públicos no forman parte del patrimonio del estado, sino que son bienes públicos, de los cuales no se puede disponer sin perjuicios de los intereses de la colectividad”. Manifestaba la necesidad que tenía el trabajador de las fábricas y el habitante de los conventillos de oxigenar sus pulmones en el Parque²⁶⁹. En poco tiempo, el problema del acceso al Parque se centró en torno a los “**Portones**”. Se cuestionaba abiertamente que:

“La entrada principal sólo se abre en las grandes festividades, cuando debe concurrir al parque el gobernador de la provincia, para quien el monumental portón se recoge sobre sus goznes y queda convertido, se nos antoja, en un arco de triunfo que fuera digno de abrirse al paso de un augusto emperador romano.

La monopolización de esa entrada por el gobernador de la provincia le da un tinte aristocrático y exótico que cuadra mal á los sentimientos populares y resulta ridículo por añadidura. El parque, que es algo así como los pulmones de esta ciudad, debe abrirse amplio y sin ambages al pueblo de Mendoza, que ha costeado su creación y que costea ahora su mantenimiento”.²⁷⁰

Las diversas notas insistían en remarcar el carácter eminentemente público y popular que debía tener el paseo. Con ello, se hacía hincapié

en el sistema democrático de gobierno que debía derivar en costumbres democráticas y que obviamente no se cumplían. Se establecía que los portones laterales resultaban estrechos pero el foco de la crítica continuó siendo el uso que se daba al portón central. La crítica rápidamente recayó en “su antecesor” que era quien lo había implementado, por lo que salía a relucir Emilio Civit. Se objetaba:

“Referíamosnos días atrás a la repugnancia que causa á los sentimientos demócratas de nuestro pueblo el hecho de que aquella entrada se abra únicamente para dar paso á la carroza del gobernador de la provincia en las grandes solemnidades, pues no hay antecedentes en la historia de nuestros gobiernos respecto de un ceremonial de ese juez, propio más bien del **severo ritual protocolar de una corte europea**”.²⁷¹

Hay aspectos muy interesantes en la crítica, dado que se hacía un estratégico análisis de la situación desde el punto de vista histórico, estableciendo la relación que tenía esta costumbre con las monarquías europeas. Nada podía estar más alejado de la realidad política mendocina que la magnificencia y fueron justamente las excentricidades las que, como Strong ha verificado en Europa, marcaron el fin del canto del cisne²⁷².

En los primeros días de enero de 1914 el tema de los Portones volvió a ser motivo de cuestionamiento y se subrayó el uso del portón central como un anacrónico privilegio señorial propio del feudalismo²⁷³. Pero en esta oportunidad la crítica tomó un sendero particular porque un “informante anónimo” había mandado una carta al diario explicando, en calidad de testigo presencial, el momento y motivo en que Civit había establecido la práctica: cuando se realizaban los trabajos de colocación visitó las obras con su amigo Bustos Morón y éste le había comentado la costumbre de la realeza europea de abrir las puertas principales sólo para dar paso al rey o emperador y su comitiva en ocasión de grandes fiestas. Apenas se terminó su colocación, Civit había ordenado implementarla en el Parque mendocino y Rufino Ortega la había mantenido²⁷⁴. En realidad, la carta no agregaba mucho más a un hecho que era conocido, pero servía para continuar y afirmar la prédica anti oficialista debido a que estaban próximas las elecciones.

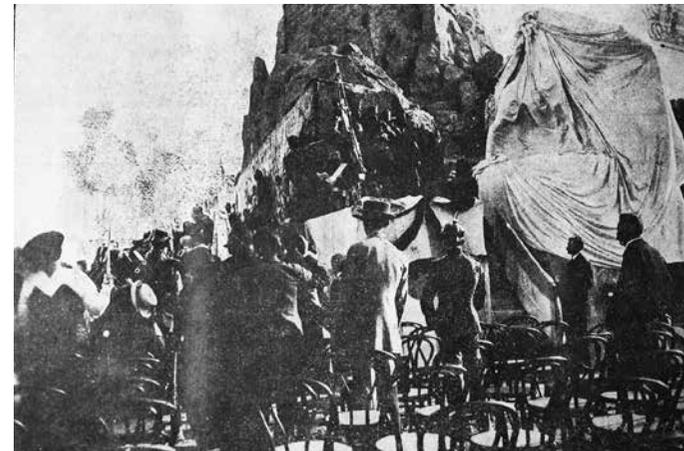
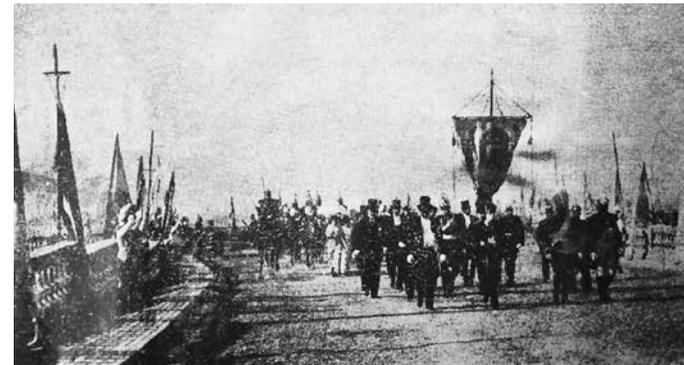
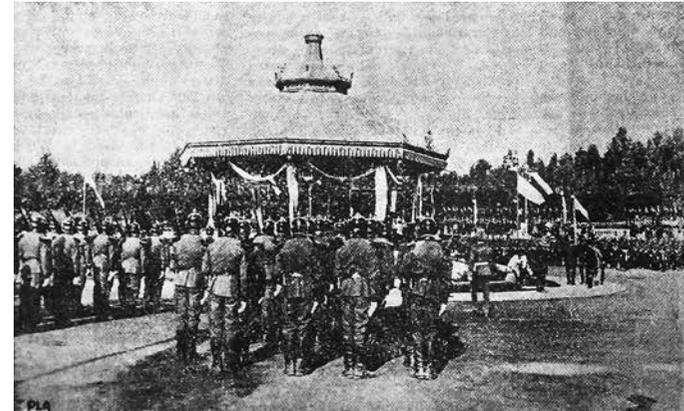
Era justamente un momento en que confluían diferentes ideologías y prácticas. El Parque con su pabellón de música, el lago de regatas, el jardín zoológico y las amplias avenidas, era el punto de reunión de la alta sociedad. Pero con motivo del “**Monumento del Ejército de los Andes**” se subrayaba la idea de un Parque abierto al pueblo y a las grandes manifestaciones patrióticas. Desde el ámbito oficial se gastaban grandes partidas presupuestarias en equipamiento artístico con ambos

271. *Los Andes*. (1913, octubre 4), p. 5. [el destacado es nuestro]

272. STRONG, R. (1984) 55-62 y 126.

273. *Los Andes*. (1914, enero 4), p. 4.

274. *Los Andes*. (1914, enero 6), p. 5.



152. Acto de inauguración del Monumento al Ejército de los Andes. El tedeum en el Kiosco (R. Cuyo).

153. Llegada de autoridades a la cumbre del Cerro (R. Cuyo).

154. El momento en que se descorre el lienzo que cubre el monumento (R. Cuyo).

propósitos y se trataba de gastos que provenían del erario público. Durante 1913, por ejemplo, mientras se llevó a cabo la colocación de los “**Caballitos de Marly**” que otorgaban un típico sesgo francés, distinguido y aristocrático, una cuadrilla de sesenta peones trabajaba en la afirmación de las laderas de los caminos del cerro²⁷⁵. En este contexto, el tema de los “**Portones**” estaba destinado a generar nuevas críticas, sobre todo porque el gobierno no se había pronunciado hasta el momento. La atención del oficialismo estaba orientada a la conclusión e inauguración del nuevo monumento²⁷⁶.

La inauguración del Monumento

El acto de inauguración del Monumento al Ejército de los Andes se realizó el día 12 de febrero de 1914, aniversario de la Batalla de Chacabuco. Un amplio programa de festejos permitió dar brillo y excepcionales proporciones a la inauguración²⁷⁷. La misma fue vivida como una profunda exteriorización del sentimiento patriótico del pueblo mendocino. Un factor fundamental fue el Parque, convertido en un escenario digno del monumento. Los festejos se iniciaron con saludos de dianas y salvas militares a la salida del sol en la Ciudad. A las ocho de la mañana se llevó a cabo la misa de campaña en el Kiosco de Música, con la presencia del gobernador Rufino Ortega (h), el Ministro de Guerra general Gregorio Vélez, representantes del Senado Nacional: Emilio Civit, Martín Albarracín y Víctor Guiñazú, y numerosas autoridades militares, religiosas, civiles y público de la sociedad. Posteriormente tuvo lugar un desfile de tropas.

A las cuatro de la tarde hubo una recepción en la casa de Gobierno, en la cual fue entregada la Bandera de los Andes a la comisión que la condujo hasta el monumento. El acto en la cima del Cerro se inició con la entonación de los himnos nacionales de Argentina, Chile y Perú. El general Gregorio Vélez, en representación del Gobierno Nacional, procedió a descorrer el velo que cubría la estatua y ofreció el monumento a la provincia de Mendoza²⁷⁸. El Gobernador de la Provincia recibió el monumento y lo entregó a la custodia del pueblo de Mendoza con un discurso que, como señaló un periódico local, constituyó un importante documento histórico. Con profundo sentimiento y convicción destacaba que constituía el monumento “destinado á perpetuar en el alma de las generaciones el recuerdo imperecedero de las glorias de aquel ejército”, el sacrificio del pueblo mendocino y a servir como un altar en el cual rendir culto a la patria. Afirmó:

275. *El Debate*. (1913, mayo 13), p. 4.; *El Debate*. (1913, julio 11), p. 1-3.

276. Originalmente fue establecida el 19 de enero, pero debió trasladarse al 12 de febrero por demoras en los trabajos.

277. Los preparativos aparecen comentados en los diarios *Los Andes* de los días 28 y 31 de enero de 1914, y *El Debate* de los días 2, 6, 7 y 10 de febrero de 1914.

278. *Los Andes*. (1914, febrero 13), p. 3-7



155. Monumento al Ejército de los Andes. Vista general (Foto actual).

“Es justo que se levante en tierra mendocina este monumento, puesto que fué un intendente de Cuyo, quien concibió la idea de formar el ejército cuyas hazañas consagra en el bronce la obra del artista; puesto que fué en este suelo y a pocos pasos de este sitio donde se levantó el campamento; y puesto que fué Cuyo, y especialmente Mendoza que era su capital y su núcleo más vigoroso, quien, poniendo al servicio de la causa grande, encarnada en la persona del intendente famoso, la inteligencia de sus hijos, sus intereses, sus industrias incipientes, y lo que es más todavía, su sangre generosa y abnegada, dió vida estable y alientos de triunfo a aquel ejército”.²⁷⁹

Los aviadores Fels y Casale realizaron maniobras que fueron vivamente aplaudidas por el público. Cerrando el acto, se realizó un desfile militar. Los festejos comprendieron también un banquete oficial en las tribunas del lago de Regatas en honor al ministro de Guerra, un corso, fiestas venecianas, fuegos artificiales y un baile popular en el Tiro Federal.

El Monumento: iconografía y estética

El “Monumento al Ejército de los Andes” constituye un paradigma de monumento conmemorativo, tanto desde el punto de vista iconográfico como artístico. Acorde al deseo de grandiosidad monumental –espacial, tipológica, temática, plástica y expresiva– que el Centenario había estimulado, todos los problemas encuentran lugar en él. Grupos escultóricos, estatuaria y relieves; retratos, escenas, costumbres, alegorías y símbolos, concurren en la construcción de un relato histórico y épico de la gran gesta emancipadora, encarnada en la figura del general José de San Martín. Pero lo que le otorga un sentido de profunda originalidad y singularidad, es la integración entre naturaleza, arquitectura y escultura. El cerro, el pedestal, los elementos escultóricos y el entorno paisajístico se encuentran relacionados a nivel compositivo, simbólico y estético, potenciándose entre sí.

El cerro de la Gloria, imponente y magnífico basamento de 200 metros de altitud, componente de las primeras estribaciones de la cordillera de los Andes, simboliza las elevadas montañas que el ejército atravesó formando una unidad espacial e iconográfica con el monumento. En la cima del Cerro, sobre el sector sur, se emplaza el monumento. Originalmente se construyó una gran rotonda, en cuyo centro se emplazó el monumento, elevado sobre una plataforma circular de baja altura con perfil en forma de talud y recubierta con piedra cordillerana. El pedestal, realizado en piedra cordillerana, asume la función estructural y simbólica de una cumbre andina en el cual se sustentan y desenvuelven las figuras y hechos. Lo escultórico está íntegramente realizado en bronce. En el perímetro de la rotonda se ubicaba una balaustrada y candelabros que iluminaban el monumento.

279. *El Debate*. (1914, febrero 13), p. 1.

El monumento presenta en primer término al héroe máximo de la Independencia, el general José de San Martín, sobre una prolongación a modo de ara, en la cual el artista buscó reforzar la idea del monumento como altar de la patria. Ferrari interpreta el momento en que el héroe inicia la campaña Libertadora y aparece montado a caballo con los brazos cruzados sobre el pecho, midiendo los alcances de su colosal empresa. San Martín está vestido con uniforme militar, altas botas, capote, falucho y su sable corvo. Ferrari recurre a un modelo de estatua ecuestre distinto al consagrado, que era con el caballo encabritado como en la estatua ecuestre de San Martín en Buenos Aires realizada por Daumas y en todas las réplicas que empezaban a cubrir plazas y paseos del territorio nacional, como el propio caso de Mendoza. Es posible que las críticas que se alzaron contra ese modelo y que alcanzaron una notable difusión en la prensa, llevaran a Ferrari a buscar una interpretación tan opuesta²⁸⁰. El caballo detenido, gira su cuello y resuella, mostrando su energía y capacidad de combate. La piedra del pedestal le sirve de marco.

El artista plasma en el monumento dos aspectos fundamentales que concurren en la gesta: el pensamiento y su materialización. Dionisio Gutiérrez del Castillo transmitiendo o interpretando la idea de Ferrari, señaló con respecto al primero que:

“[San Martín aparece] enfrentado a la gran responsabilidad de la decisión suprema que se avecina, concentrado en sí mismo acumulando energía espiritual en dinámica meditación; pesando accidentes y dificultades, inventariando mentalmente recursos, elementos bélicos y fuerzas humanas, para dar el paso decisivo; sufriendo por sí mismo, por sus huestes y por el país entero, la angustia y el dolor precursores de todo alumbramiento”.²⁸¹

A los costados se encuentran dos grupos escultóricos, a modo de frisos, en que aparecen representados los soldados del Regimiento de Granaderos a Caballos, primer plantel del Ejército de los Andes. Cada uno está conformado por cinco granaderos. Ferrari presenta a los granaderos como fieles compañeros y combatientes de San Martín abriendo el ciclo del relato histórico. Mediante la formación de los granaderos apela al compromiso asumido por ese cuerpo. Aunque desde el punto de vista tipológico se trata de relieves, el artista se ha liberado de las limitaciones de los sistemas tradicionales. En los primeros planos las figuras son totalmente exentas, mientras que en el último, la parte inferior de las figuras están adosadas a un fondo y la superior aparecen recortadas, destacándose sobre la piedra del pedestal.

El segundo aspecto está concebido a partir de la maquinaria que el pensamiento de San Martín puso en marcha. Sobre el pedestal y

280. Las críticas surgieron en 1902 con motivo de la réplica en Santa Fe y se repitieron en 1903, con la mendocina.

281. GUTIÉRREZ DEL CASTILLO, D. (1949), p. 11.



156. Vista lateral del Monumento al Ejército de los Andes en su forma original (Postal antigua).
 157. Vista frontal del Monumento en su forma original (Postal antigua).
 158. Sector frontal con San Martín y los granaderos (Foto actual).



159. Friso Este: la Maestranza (Foto actual).
 160. Friso Sur: la entrega de las Joyas y la partida del Ejército de los Andes. (Foto actual).
 161. Friso Oeste: la partida del Ejército de los Andes. (Foto actual).



162. Grupo de combatientes de la parte superior, vista lateral (Foto actual).
163. Estatua ecuestre de San Martín (Foto actual).
164. Figura alegórica de La Libertad (Foto actual).



rodeando al mismo en los tres lados restantes se encuentran frisos con escenas históricas referidas a la organización y partida del ejército. Sobre el lado este aparece la maestranza del Ejército de los Andes a cargo de fray Luis Beltrán. Ferrari reúne en este friso a más de medio centenar de figuras: criollos, negros, mulatos y aborígenes abocadas a diferentes tareas, ya sea individualmente o en grupos, para equipar al ejército. Desde figuras casi exentas con un tratamiento figurativo de gran naturalismo a otras apenas bosquejadas transmiten la febril actividad que se concentraba en la maestranza. El entramado del techo sirve de marco a la composición. El relato se refuerza en tres sectores, en donde las figuras poseen mayor volumen. En el primero, siguiendo el recorrido del pedestal de norte a sur, varios hombres trabajan sobre un yunque levantando sus mazas coordinadamente. Sobre la parte central, fray Luis Beltrán vestido con hábito religioso, dirige las tareas dando indicaciones a los operarios. En el último, varios hombres están abocados a la tarea de fundición y sobre el fondo están representados los hornos. A lo largo del friso se observan los elementos fabricados: cañones, fusiles, balas, cureñas, bayonetas, etcétera. En este friso, el artista interpreta a los trabajadores como hombres recios, ensimismados en sus faenas, con el torso desnudo por el calor, protegidos con delantales de cuero y con pañuelos anudados en la cabeza. Un fuerte naturalismo y costumbrismo recorre la escena.

En el lado sur aparecen las donaciones del pueblo de Mendoza para contribuir a la formación del ejército. El friso está dividido en dos sectores, entre los cuales se presenta un simbólico estandarte en el cual aparecen los nombres y elementos que compusieron el ejército. La primera escena presenta a las Patricias Mendoquinas entregando sus joyas al general San Martín. Un elegante salón con fino mobiliario y cortinados enmarca a un medio centenar de figuras, muchas de las cuales apenas están sugeridas. San Martín, parado atrás de un escritorio y acompañado por sus oficiales, recibe a la comitiva femenina. Un clima ceremonial invade la escena, en la cual las damas presentan saludos y se desprenden de sus joyas. En este friso, Ferrari resuelve las figuras con cierto estereotipo, dada la dificultad de crear una verdadera galería de retratos, y busca patentizar la generosidad y compromiso del suceso. Las figuras femeninas están representadas con vestidos y peinados según la moda Imperio. Figurativamente esta escena está ligada a las imágenes napoleónicas debido a que el tema remite indirectamente al juramento. Como ha señalado Burucúa, constituyó uno de los tópicos de la iconografía francesa que influyó en la representación de hechos fundacionales en nuestro país, particularmente de la Independencia, porque enuncia la gestación de una voluntad general²⁸².

Distintos testimonios coinciden en que el sector contiguo representa al pueblo realizando donaciones, formando el equivalente temático del anterior. Sin embargo, el relato señala claramente que se trata

282. BURUCÚA, J. et al. (1989), p. 153-155.

del momento previo a la partida²⁸³. Las figuras del primer plano están terminando de armar sus bagajes y las del fondo ya han montado a caballo. Un indicio importante es la mula que aparece con los ojos tapados, que era la forma en que se las preparaba para cruzar la cordillera. Se trata de una escena relacionada con el friso oeste en el cual está narrada la partida del ejército hacia Chile. En este último, más de un centenar de figuras, gran parte apenas enunciadas, relata el conmovedor momento en que partiendo del Campamento del Plumerillo se encaminan hacia Chile. Aparecen destacados tres sectores: el primero en que los soldados se despiden de sus familias, hacia el centro caballos y bueyes fuertemente cargados con el peso de los enseres y pertrechos, y en el extremo, se destaca un grupo de gauchos.

En la parte superior del monumento se encuentra un grupo de soldados lanzados a la lucha por el toque del clarín. Se compone de ocho combatientes guiados por la figura alegórica de La Libertad. El compacto grupo se mueve agitado por un designio superior: la conquista de la independencia, y sin medir las consecuencias, se entrega a la batalla. Ferrari ha logrado una magnífica expresión de la lucha, infundiendo el mismo ímpetu, ardor y frenesí a soldados y caballos. El compacto grupo de unos pocos aguerridos soldados encarna la idea de todo un ejército y de un triunfo que la Libertad, ubicada por encima, proclama. Retoma, con ciertas variaciones, las ideas del proyecto Tabaré concentrando en este sector el mayor movimiento dramático y expresivo del monumento. El cóndor, ave emblemática de la cordillera de los Andes, se asienta sobre un costado de la ladera. Sobre el pedestal, los escudos de Argentina (norte), Perú (este) y Chile (oeste), complementan el homenaje como demostración gloriosa de las naciones constituidas.

La nota simbólica más relevante es la figura alegórica de la Libertad. Está personificada como la clásica figura femenina alada con el torso desnudo, una delgada túnica sujeta por debajo del busto y un gorro frigio sobre la cabeza. Se yergue triunfante sobre la enseña patria, mostrando en el punto más elevado del monumento que ha roto las cadenas de la dominación y opresión. La bandera, sujeta de un asta, flamea con el viento y envuelve a la figura. Ferrari recurre a una de las alegorías más transitadas en la iconología revolucionaria francesa que, como Agulhon ha demostrado ampliamente, se representó mediante la emblemática figura de *Marianne*²⁸⁴. Su influencia en el ámbito nacional se advierte en el primer monumento nacional: la Pirámide de Mayo, cuya estatua de la Libertad fue erigida en 1865 y aparece coronada con el gorro frigio y sosteniendo un escudo. En este caso, la Libertad no porta el escudo pero queda en línea con éste y con la figura del general San Martín, por lo cual los tres elementos simbólicos más importantes ocupan el eje axial del monumento.

283. El tema aparece anunciado desde que fue comentado el proyecto. No cabe duda que Ferrari pensaba incorporarlo. Muchos motivos pueden haber provocado el cambio de tema: artísticos, económicos, técnicos, históricos.

284. AGULHON, M. (1979).



165. Placa Sociedad Pro patria de Mendoza 1910, Pc 168 (Foto actual).
 166. Placa Damas Patricias de San Juan 1914, Pc 154 (Foto actual).
 167. Placa de la Asociación Pro Patria de Señoritas de Corrientes, 1917, Pc 233 (Foto actual).
 168. Placa de la Sociedad de Ingenieros 1917, Pc 213 (Foto actual).
 169. Placa de la Escuela San Martín de la provincia de Santa Fe, 1917, Pc 160 (Foto actual).

El Parque, el Monumento y el público

Fue en el contexto de la inauguración del monumento cuando el tema del público del Parque y la dicotomía entre lo público y lo privado, lo culto y lo popular, iba a verificar un profundo cambio. En primer lugar, debemos considerar el factor político: el 6 de marzo de 1914 asumió la gobernación de Mendoza Francisco S. Álvarez y una de las primeras medidas de su mandato fue mantener continuamente abiertos los “Portones” centrales de acceso al Parque. El diario Los Andes aplaudía la decisión y destacaba:

“Este acto administrativo, aparentemente nimio y de simple detalle, tiene sin embargo significación e importancia, no sólo porque comprueba que toda propaganda fundada en los anhelos del pueblo, tarde ó temprano, es coronada por el éxito, sino también porque el hecho realizado demuestra que los funcionarios que rigen hoy los destinos de Mendoza inspiran sus procederes en sentimientos verdaderamente republicanos, derogando y aboliendo prácticas monárquicas o imperialistas implantadas por gobiernos anteriores”.²⁸⁵

La situación servía para afirmar el rol que desempeñaba la prensa en la opinión pública y como instrumento de presión política. Aunque el cierre del Parque con motivo de festejos de la alta sociedad se repitió, era una práctica que estaba destinada a sucumbir. Los argumentos que se habían formulado en los meses anteriores constituían una verdadera estrategia para el cambio social, ya que permitía crear conciencia en la población del carácter democrático que le era inherente a este Parque público: “El público tiene el derecho de frecuentarlo á todas horas, puesto que no sólo ha sido formado por él sino que su conservación se costea de su peculio”²⁸⁶. Era plenamente legitimado como un sitio higiénico y saludable para el trabajador por “su aire puro y vivificante”, y de esparcimiento y descanso, con lo cual el discurso higienista y social de su creación adquiriría cumplimiento.

285. Los Andes. (1914, marzo 11), p. 6.
 286. Los Andes. (1914, mayo 10), p. 5.

Pero el verdadero instrumento de cambio social fue, más que los Portones, el “Monumento al Ejército de los Andes”. Ya en su inauguración, como bien advirtieron diferentes medios periodísticos locales, el mayor triunfo fue que “Las fiestas llevadas a cabo el día de ayer han revestido inusitadas proporciones de que han participado todas las clases sociales”. La prensa local comentaba que, al contrario de lo que comúnmente sucedía en festividades de este tipo, “el pueblo ha tomado en éstas una participación directa, cooperando con su presencia y entusiasmo júbilo en dar lucimiento y a ser como el marco de varias ceremonias”²⁸⁷.

El papel conmemorativo y celebrativo que desempeñó el monumento desde su erección lo convirtió en un altar de la patria, en el cual se desarrollaron las grandes celebraciones cívicas del 25 de Mayo, 9 de Julio y de las fechas sanmartinianas, particularmente el 19 de enero, 25 de febrero y 17 de agosto. También se convirtió en ejemplo de las mejores expresiones del arte escultórico.

Desde días antes de su inauguración se preveía que el monumento estaba destinado a albergar en breve tiempo un enorme **plaquetario**, y si bien era un motivo de satisfacción, eran evidentes las dificultades que acarrearía. Un periódico local sugería la conveniencia de dictar un decreto oficial para fijar un radio destinado a la colocación de placas para no afectar la estética del monumento²⁸⁸. Según podemos apreciar en fotografías antiguas, las placas fueron colocadas en el muro en talud de la plataforma sobre la que se encontraba emplazado el monumento²⁸⁹. La documentación histórica nos permite establecer que fue ámbito de numerosos homenajes que se expresaban en el bronce, aunque lamentablemente muchas han desaparecido, sobre todo las colocadas durante los primeros años. La primera placa en relación al monumento fue ofrecida por la Sociedad de Damas Pro-Patria antes de su realización y colocada provisoriamente en el basamento de la estatua ecuestre ubicada en la plaza San Martín en 1910, y luego trasladada al Cerro. Es obra de Ettore Ximenes y representa a las damas mendocinas entregando las joyas a San Martín (Pc. 168)²⁹⁰.

Con motivo de la inauguración del monumento se depositaron varias placas: una del ejército chileno, considerada como “un trabajo artístico de verdadero mérito”, presentaba un cóndor que alzaba vuelo portando un gajo de laurel en la garra; de la Sociedad Pro Patria de Mendoza que representaba una alegoría de la Victoria ofreciendo una rama de laurel a un granadero²⁹¹. También ofrecieron placas la Sociedad de Damas

287. El Debate. (1914, febrero 13), p. 1.
 288. El Debate. (1914, febrero 9), p. 1.
 289. En 1941, fue construido el Offendatorio Sanmartiniano (conocido como plaquetario) en el Cerro de la Gloria, en la misma subida hacia el monumento. El tema es abordado en el Capítulo 7.
 290. Se respeta el número de inventario dado a las placas por la Administración del Parque General San Martín.
 291. Los Andes. (1914, febrero 8), p. 5.; El Debate. (1914, febrero 10), p. 1; El Debate. (1914, febrero 13), p. 1.

Patricias de Buenos Aires y la Comisión Nacional de la Juventud, entre otras. Se ha conservado una donada por la Damas Patricias de la vecina provincia de San Juan, en forma de de pergamino, con una dedicatoria y coronada por la bandera plegada y una rama de laurel (Pc. 154).

Durante el Centenario del Paso de los Andes en 1917 se sumaron otras valiosas placas, de las cuales se han conservado las ofrendadas por el Centro Nacional de Ingenieros, que estuvo dedicada a los beneméritos ingenieros del Ejército de los Andes José Antonio Álvarez Condarco, Antonio Arcos y Alberto Bacle D’Albe, con un relieve de la cordillera de los Andes (Pc. 213). La Asociación Pro Patria de Señoritas de la provincia de Corrientes entregó una con una profusa ornamentación de laureles y un medallón donde está representada una escena del cruce de los Andes (Pc. 233) y la Escuela “San Martín” de la provincia de Santa Fe, otra en que una Victoria con una antorcha abre el camino a un granadero (Pc. 160). De este modo, en el plaquetario quedaba registrado la gratitud de diferentes grupos al Ejército de los Andes.

Consideraciones finales. El mito fundacional

Fue en el contexto de la terminación y emplazamiento del “Monumento al Ejército de los Andes” en el Cerro de la Gloria cuando las fiestas de la élite realizadas en el Parque se convirtieron en el blanco de la protesta social. Paradójicamente, las fiestas de caridad organizadas por la alta sociedad fueron el escenario donde se purgaron los resentimientos por las desigualdades sociales. Los “Portones” constituyeron el centro de la batalla política y el factor que provocó el estallido. ¿A qué personas o grupos pertenecen esas voces? ¿Quiénes tejen los argumentos de la crítica? El diario Los Andes tomó la delantera y, aunque se trata de un discurso anti-oficialista que pertenece a las mismas filas de la oligarquía²⁹², no deja por ello de ser un planteo agitador y que refleja el creciente descontento social en ciertos grupos de la propia élite y en el pueblo²⁹³.

Emilio Civit ganó una enorme impopularidad con su “arco de triunfo”, verdadero teatro de poder, luego Rufino Ortega, y en consecuencia, la facción política conservadora que ellos representaban. Esta lucha simbólica tiene un trasfondo profundo, ya que la oposición al uso de naturaleza ritual y monárquica de los Portones, con el consiguiente deseo de respeto y distancia de los súbditos, estaba destinada a desaparecer. Hasta el momento la élite es el grupo que ocupa una posición dominante, pero los cuestionamientos anuncian la afirmación de nuevas ideologías

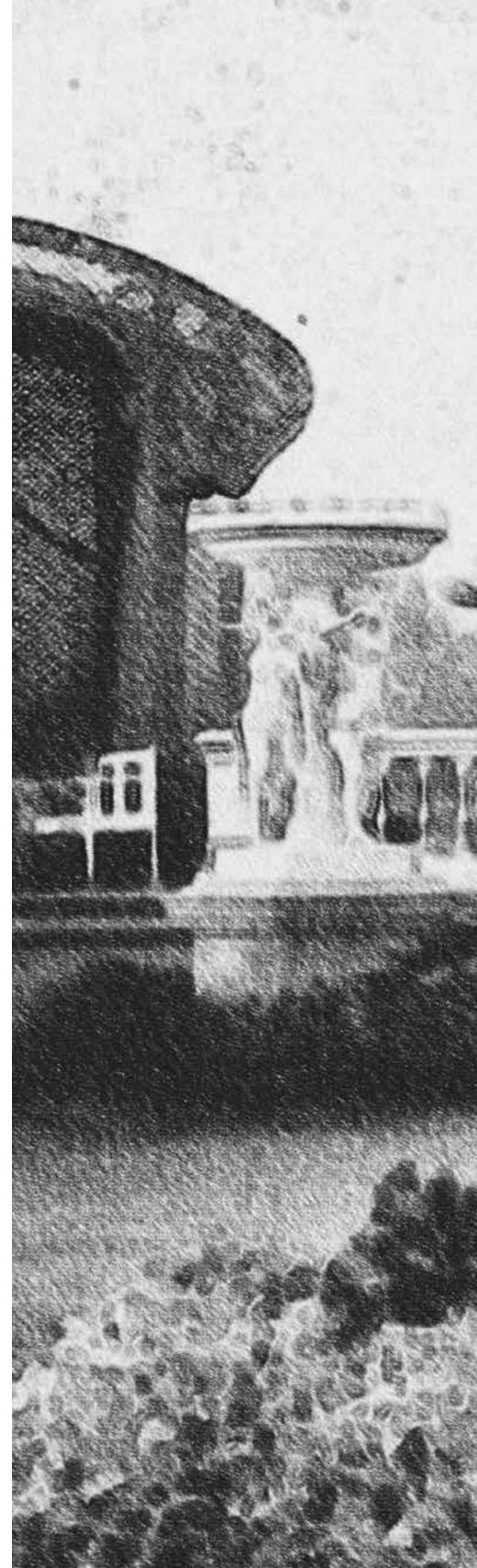
292. El discurso anti-oficialista del diario Los Andes, como grupo de la oligarquía ha sido demostrado por: PONTE, J. (1999).
 293. Como ocurre generalmente en estos casos, no encontramos las voces del pueblo. Pero es indudable que las críticas reflejaron o provocaron el descontento del sector popular.

políticas y sociales, en que distintos grupos presionan por la inserción de nuevos actores en los espacios políticos, sociales y culturales. La apertura de los Portones significó un enorme triunfo, porque marcó la afirmación de la voluntad popular. Quedaba ahora, apropiarse del espacio que estaba detrás de los Portones.

Un instrumento fundamental para lograrlo fue, como ya hemos señalado, el Monumento al Ejército de los Andes. En la misma fiesta de inauguración el pueblo concurrió, a pesar de que el acto estaba limitado a quienes contaban con invitación oficial. La explicación está en que la obra constituyó una acabada materialización de la memoria colectiva de la epopeya libertadora y del agradecimiento del pueblo hacia San Martín y el ejército que lo había acompañado. Todo esto hizo del monumento una expresión o encarnación del patriotismo mendocino y del progreso moral de su pueblo. Con este monumento lo conmemorativo conquistó definitiva y ampliamente el lugar que se le había asignado desde la creación del Parque y lo hace con una magnitud espacial, iconográfica y estética pocas veces vista en América hasta el momento.

Cabe destacar que con esta obra se operó un importante cambio en los procesos de producción, circulación y consumo de la escultura pública. Por un lado porque a diferencia de las obras importadas hasta el momento, constituye una obra de un artista sudamericano, el uruguayo Juan Manuel Ferrari, realizada en nuestro país. Además porque presentaba un carácter enormemente original por su relación con el cerro sobre el que se emplazaba, una gran cantidad de recursos tipológicos, iconográficos, estilísticos y el marco cordillerano que actuaba como un elemento iconográfico de gran valor testimonial. También se lo puede considerar revolucionario, ya que como hemos señalado, se apartaba del modelo consagrado de estatua ecuestre de San Martín que se difundió en casi todas las provincias de la República.

Pero la verdadera significación del Monumento al Ejército de los Andes fue instaurar y consagrar un mito fundacional distinto al del descubrimiento y conquista española, al cual termina por desplazar. Desde entonces la historia de Mendoza es contada a partir de la llegada de San Martín a Cuyo, la formación del ejército de los Andes y la campaña libertadora. Estatuas, frisos y símbolos favorecieron la narración del hecho y principalmente de la participación mendocina en la gran gesta y se consolidaron como escenario de la memoria colectiva, oficialmente legitimada. Las nociones de “cuna”, “formación” y “creación” ligadas a la figura de San Martín y al ejército de los Andes tomaron otra dimensión, ya que se convirtieron en conceptos basales para explicar los orígenes del pueblo mendocino. La historia de la provincia, la que verdaderamente daba grandeza y gloria, se remontaba hasta las guerras de la Independencia.



Capítulo 6

Culto y popular. La expansión del panteón cívico y mitológico

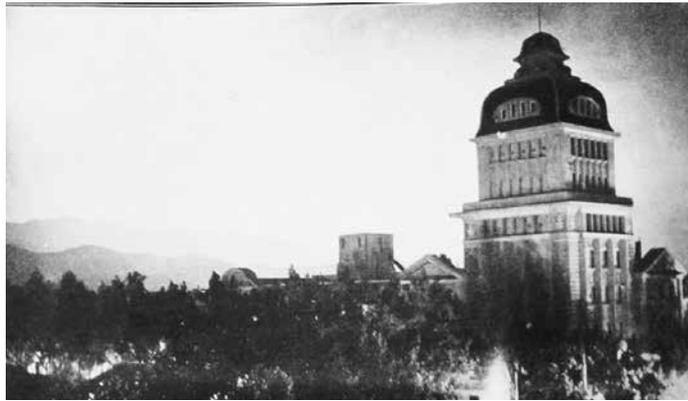
Aspectos introductorios

En 1918 asumió la gobernación José Néstor Lencinas, candidato del radicalismo, lo que produjo un significativo cambio en la política mendocina. Inauguró un nuevo tipo de liderazgo basado en una organización partidaria extendida mediante eficaces vínculos con los sectores populares urbanos y rurales. Fue acentuando poder desde 1890 en que ocupó la intendencia de la Capital y al año siguiente fue ungido por Leandro N. Alem como líder radical de Mendoza. Su actividad proselitista en los departamentos, que multiplicó a partir de 1906, le permitió fortalecer su influencia política en toda la provincia²⁹⁴.

Los gobiernos lencinistas implementaron una nueva política de Estado fundada, como ha señalado Lacoste, en la legislación de algunas medidas trascendentes de carácter social. Fue creada la Secretaría de Trabajo para atender el cumplimiento de normas laborales y, se sancionaron las leyes de salario mínimo y jornada laboral máxima de ocho horas, entre otras. Lencinas mantuvo una política fuertemente personalista que lo llevó a romper con el radicalismo nacional, dando lugar a un movimiento de masas que se identificó como “lencinismo” en sustitución de “radicalismo”. Los mandatarios José N. Lencinas (1918-1919), Carlos W. Lencinas, hijo del anterior (1922-1924), y Alejandro Orfila (1926-1928) debieron enfrentar numerosos conflictos debido especialmente a las intervenciones federales²⁹⁵.

294. BRACHETTA, M. T. *et. al.* (2012), p. 115-123.

295. LACOSTE, P. (1992), p. 6-12.



170. Plaza Hotel y Teatro Independencia, frente a plaza Independencia (Postal antigua).

171. Pasaje San Martín, primer gran edificio de propiedad horizontal de Mendoza (Q. Social).

La Ciudad presentó importantes cambios. Se llevó a cabo la construcción del monumental complejo formado por el Plaza Hotel, Teatro Independencia y Casino frente a la plaza Independencia, que con su estética francesa cambió profundamente la fisonomía del sector. Por su parte, la edificación privada adquirió un lugar preponderante con la realización del Pasaje San Martín, la primera galería comercial y edificio de departamentos de Mendoza, convertido en símbolo de progreso de la Provincia. En estos años se emprende la edificación de un monumental Palacio de Gobierno en el centro de la plaza Independencia²⁹⁶. El entorno de la plaza San Martín se enriqueció con la edificación del Banco Hipotecario Nacional y la Mercantil Andina, dos valiosas expresiones del Neoplateresco.

296. La obra fue suspendida y finalmente se desistió de su realización.

El Parque, que hasta ese momento era el ámbito social y recreativo privilegiado de la elite conservadora, ocupó un lugar preponderante para la nueva dirigencia política. Los lencinistas asumieron con verdadero celo su conservación, procurando la aprobación de las partidas presupuestarias necesarias y sorteando las dificultades y cuestionamientos que se le oponían en el ámbito legislativo por el incremento de los salarios obreros²⁹⁷. Alejandro Orfila, en su memoria de gobierno destacaba:

“Es una verdad conocida por dentro y fuera de la Provincia, que Mendoza cuenta con un Parque que constituye un orgullo para el país mismo, por su magnificencia, realizada con el marco estupendo que lo adorna. Esta circunstancia hace que sea una preocupación fundamental de todos los gobiernos su cuidado, conservación y mejoras.

Tal ha sido también la preocupación predominante de la actual Administración, que desde su comienzo ha dedicado a este paseo sus mayores predilecciones”.²⁹⁸

También hubo un profundo interés por continuar y ampliar su equipamiento artístico. El Parque fue considerado como un ámbito propicio para promover la igualdad social y las “bellas artes” como un recurso para alcanzarla.

El monumento al obrero

El 1º de mayo de 1918 fue declarado feriado en homenaje al trabajador por el nuevo mandatario provincial, el gobernador José N. Lencinas²⁹⁹. La fecha fue celebrada con un importante acto conmemorativo en la Alameda, del cual participaron asociaciones obreras y trabajadores en general³⁰⁰. El mismo día el poder ejecutivo emitió un decreto disponiendo la erección de un “**Monumento al obrero**”, por el que establecía:

“Art. 1º. Procédase a la erección en uno de los paseos públicos de esta capital, de un monumento en honor al obrero, que personifique los rasgos y atributos de éste con arreglo á las modalidades de nuestro ambiente, costumbres y labores regionales”.³⁰¹

Con esta iniciativa Lencinas encaró un importante cambio en el proceso conmemorativo que se venía desarrollando. Los gobiernos conservadores habían consagrado al héroe republicano, mientras

297. Cámara de senadores. Diario de Sesiones. 28ª reunión, 13ª sesión ordinaria del 19 de setiembre de 1919.

298. Provincia de Mendoza. (1928) *Memoria 1926-1927*, Tomo 2, p. 220.

299. El presente punto ha sido abordado con mayor profundidad en: FAVRE, P. (2011).

300. *La Tarde*. (1918, mayo 2), p. s/n.; *La montaña*. (1918, mayo 1), p. 3.

301. *Los Andes*. (1918, mayo 3), p. 5; *La montaña*. (1918, mayo 3), p. 3.

que Lencinas proponía elevar al panteón un nuevo modelo de héroe, anónimo y genérico, que tenía por objeto personificar al trabajador común. Los considerandos del decreto establecían la necesidad de reivindicar la fuerza y la inteligencia del obrero y el rol que éstas habían desempeñado en la riqueza y progreso de la sociedad. Había un claro objetivo político: subrayar la marginalidad que había sufrido el obrero durante los gobiernos del conservadurismo liberal. El lencinismo, como ha señalado Lacoste, tuvo una gran afición por los símbolos y los usaba profusamente en su vida política, como en las campañas y los comités³⁰². Es razonable que el simbolismo de la escultura conmemorativa se convirtiera en una herramienta ideológica.

Cabe destacar que Mendoza tenía por aquellos años un carácter fundamentalmente agrícola por lo que el sector obrero estaba representado especialmente por la gente de campo: labradores, puestero y peones. En el proyecto civilizador del conservadurismo, estos sectores constituían los elementos indeseables, la “barbarie”, que no tenían derecho a manifestar sus opiniones y eran sometidos y explotados³⁰³. Esto explica que tildaban despectivamente a los partidarios del líder radical como el “paisanaje”, la “peonada”, el “criollaje” y especialmente, la “chusma de alpargatas”.

Por ello, nada más oportuno para el lencinismo que honrarlos con un monumento que pudiera convertirse en un ámbito celebrativo y que desempeñara un importante papel pedagógico. Según ha demostrado Agulhon, los movimientos obreros y socialistas en Francia incorporaron la estatuaria pública, objeto que hasta ese momento era propio de la élite y burguesía, según un pensamiento que puede resumirse en: hagamos estatuas para quienes realmente las merecen y, en el caso mendocino, parece cumplirse acabadamente³⁰⁴. Por el mismo decreto se disponía: llamar a concurso abierto a todos los artistas de la República para presentar sus proyectos en el término de seis meses y se fijaba la suma de diez mil pesos al que obtuviera el primer premio; costear la obra por suscripción pública y por contribución del gobierno; y se nombró una comisión para realizar todas las gestiones conducentes a concretar el monumento³⁰⁵.

El anuncio del monumento provocó una profunda reacción en la sociedad mendocina que iba del más franco apoyo al más profundo rechazo y que se aprecia con especial densidad en la prensa, que fuertemente politizada tomaba partido abiertamente. Los diarios oficialistas *La Montaña* y *La Palabra* expresaban su firme adhesión, aludiendo al rol que desempeñaban los monumentos para exaltar valores y como guardianes de la memoria:

302. LACOSTE, P. (1992), p. 8.

303. OLGUÍN, D. (1956), p. 73-95.

304. AGULHON, M. (1994), p. 162-166.

305. *Los Andes*. (1918, mayo 3), p. 5.

“Es una acertada disposición gubernativa la que nos ocupa, que viene a llenar un vacío entre los monumentos públicos de la Provincia, ya que los monumentos no sólo deben perpetuar la memoria de los héroes, y los grandes acontecimientos históricos, sino también las ideas populares y las que encarnan el carácter de un pueblo, simbolizar su acción, traducir sus vigores, sus energías, y el desenvolvimiento de su raza, con la exclusividad y el sello de su propia entidad social”.³⁰⁶

La propuesta también permitió destacar los sacrificios y el patriotismo del pueblo en las guerras de la Independencia. Numerosas notas elogiaron la decisión del Gobernador, considerada como demostración de una auténtica democracia dispuesta a conseguir y mantener la libertad, la fraternidad y la igualdad civil del “proletariado”, en oposición a los privilegios y mezquindades del “régimen” o la “autocracia” que había gobernado la Provincia. Recibió gran entusiasmo por parte de la clase trabajadora, que anunció la intención de realizar una manifestación (acto o mitin) en agradecimiento y solidaridad al Gobernador³⁰⁷.

Pero inmediatamente llegaron las críticas. En la prensa opositora al oficialismo las notas alcanzaron matices que iban de un contenido contestatario hasta la crítica corrosiva, la ironía o un sarcasmo exacerbado. En principio, estuvieron dirigidas a la ausencia de medidas concretas en el plano económico, laboral, salud y vivienda. Se atacaba al monumento considerándolo como una herramienta ineficaz para el cambio social y al oficialismo por su inclinación a la demagogia política³⁰⁸. Los cuestionamientos se dirigieron al problema propiamente simbólico, estético y de emplazamiento del monumento, señalando que si se personificaba al obrero en un monumento “saldría una figura que no sería para ser puesta en un paseo público” y añadiendo el emblema de la “alpargata”, sólo “tendríamos apenas un monumento de vestíbulo”³⁰⁹.

Era lógico que en momentos en los cuales los monumentos respondían a una tradición en que se consagraban las figuras arquetípicas de la Patria, el proyecto generara profundas dudas, más allá de las diatribas políticas, dado que no existía en el país ningún modelo de homenaje estatuario en este sentido³¹⁰. Entonces, ¿Cómo “personificar” al obrero?, ¿Qué atributos simbólicos o alegóricos eran adecuados?, ¿Qué lugar era conveniente para erigirlo? Podemos imaginar el estupor que debió causar para la alta sociedad imaginar un monumento al obrero en una de sus principales plazas o parques, focos sociales, recreativos y culturales de la aristocracia mendocina. Más aún, concebir la idea del monumento como un espacio conmemorativo y celebrativo, en el cual se reunirían las masas populares –“la chusma de alpargatas”– a festejar. En realidad,

306. *La Palabra*, (1918, mayo 3), p.

307. Ver en diario *La Montaña* las notas de los días 3, 4, 5 y 15 de mayo de 1918.

308. *La Tarde*. (1918, mayo 3), p. s/n.

309. *Los Andes*. (1918, mayo 4), p. 5.

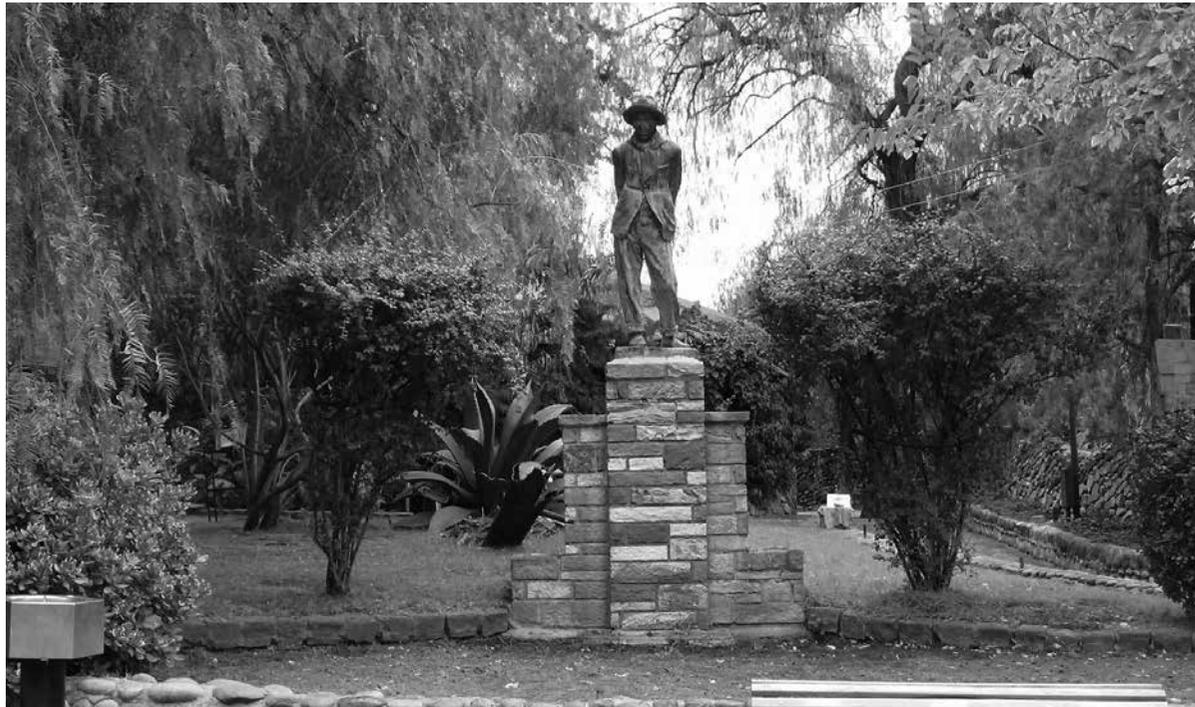
310. La paradigmática obra “Canto al trabajo” de Rogelio Yrurtia fue inaugurada en 1927.



Ya a ganar mucho el proletariado, porque se erija un estatua al Obrero en Mendoza.
Miguel Galambos
1918 años



En una plaza humilde de sus basculantes casa de la calle Belgrano, vive el joven ca-



172. Ilustración satírica de un Monumento al Obrero. Atrás el pueblo con carteles pidiendo trabajo y comida (La Semana).
173. Estatua en el taller del artista en 1918. (Mundo Cuyano).
174. Monumento al Obrero (Foto actual).
175. Vista general de su emplazamiento en el actual Zoológico (Foto actual).

también podemos percibir la enorme preocupación por los cambios sociales que rápidamente ganaban terreno. El discurso obrerista del leninismo, como ha señalado Lacoste, no era pura retórica sino un instrumento de cambio social. Poco a poco los trabajadores alcanzaban la convicción de que tenían derechos y que contaban con los medios necesarios para ejercerlos³¹¹.

A pesar de los cuestionamientos, desde el ámbito oficial se realizó una campaña propagandística para darle una amplia difusión al concurso de proyectos que cerraba el 30 de octubre³¹². Sin embargo, el monumento decretado fue nuevamente el blanco de cuestionamientos por parte de la Federación Obrera, del Partido Socialista y de un grupo de obreros de la Ciudad. Reprobaban el profundo sistema represivo de gobierno que operaba mediante un aparato parapolicial que actuaba impunemente y la intención de controlar a los tres poderes. Reclamaban medidas tendientes a mejorar la calidad de vida del obrero en lugar de realizar homenajes estatuarios³¹³.

El concurso no llegó a concretarse, seguramente como consecuencia del difícil clima político dada la intervención de la Provincia en noviembre de 1918 y la muerte de José N. Lencinas en enero de 1920. Pero se adquirió una estatua a Juan José Cardona para materializar el monumento³¹⁴. Cardona puede ser considerado el principal escultor local actuante durante las primeras décadas del siglo XX en la Provincia³¹⁵. Ocupó un lugar de prestigio en la formación del campo artístico mendocino, ya que en ese momento se desempeñaba como profesor de escultura en la Academia de Dibujo, Pintura y Modelado y fue el único escultor del Primer Salón Anual de Bellas Artes.

La obra es de bronce y fue fundida en Buenos Aires por Trivium, en 1919. Aunque no fue realizada como monumento al obrero propiamente dicho, lo que se evidencia en la ausencia de cualquier elemento alusivo al trabajo como podría ser una azada, martillo o maza que contemplaba el decreto, constituye una celebración de la figura misma del trabajador acorde al imaginario leninista. Se trata de un joven paisano con sencilla vestimenta de pantalón y saco, un pañuelo anudado al cuello, sombrero y calzado con alpargatas. Está representado parado, descansando el peso de su cuerpo sobre la pierna derecha, levemente adelantada, las manos enlazadas en la parte posterior del cuerpo, y el rostro dirigido hacia abajo, como meditando. Se caracteriza por un naturalismo con acentos pintoresquistas, tanto por su vestimenta como por la humildad

311. LACOSTE, P. (1994).
312. Se publicaron avisos en periódicos, revistas, semanarios, etc. de página completa. Ver: Los Andes. (1918, julio 9), p. 16.
313. El Socialista. (1918, noviembre 3), p. 1.; Los Andes. (1918, noviembre 21), p. 6.; El Socialista. (1918, noviembre 24), p. 1.; Los Andes. (1918, diciembre 30), p. 5.
314. Entrevista a su nieta, Miriam Cardona, diciembre de 2008.
315. Nos referimos a artistas dedicados exclusivamente a la escultura. En el caso de Eduardo Cigolotti o Alfredo Nenciolini, por ejemplo, si bien realizaron escultura su mayor producción fue en pintura.

de su actitud. El mayor interés iconográfico de la estatua está en las alpargatas, que el leninismo había instalado en la esfera política y social como emblema de lo popular. La alpargata se convirtió en el elemento simbólico que cristalizó la dicotomía entre civitismo/leninismo, élite/pueblo, patrón/obrero y oligarquía/proletariado.

Originalmente fue emplazada dentro o en las inmediaciones del antiguo Zoológico³¹⁶, y seguramente fue trasladada a su ubicación actual con la construcción del nuevo zoológico, hacia 1940.

La creación del Rosedal. Un nuevo conjunto decorativo

Durante los años que corresponden a los gobiernos leninistas se acrecienta notablemente la estatuaria decorativa, si bien lamentablemente gran parte de las obras han desaparecido. Un factor fundamental fue la creación del Rosedal, inaugurado el 18 de diciembre de 1919³¹⁷. Mientras que durante los gobiernos conservadores se implementaron los paseos en carruajes, ahora se creaba un paseo peatonal para las clases populares. Se trataba de embellecer este sector que con el lago, las regatas y tribunas, constituía uno de los rincones preferidos de la elite procurando, como señala el decreto de su creación, que “todas las clases sociales, incluso la obrera tenga sitios o paseos donde pueda recrear su espíritu, como asimismo donde poder disfrutar de aires puros con beneficios indiscutibles para la salud pública”³¹⁸. Además, era indudable el modelo del Rosedal de Palermo en la capital de la República, creado en 1914, foco social y cultural de la sociedad porteña³¹⁹.

Era lógico que el Rosedal diera lugar a la adquisición de esculturas, equipamiento ineludible de estos paseos peatonales. Aunque gran parte de este acervo ha desaparecido, podemos reconstruir su carácter a través de algunos testimonios históricos. Las fotos de su inauguración muestran los rosales cuidadosamente plantados en parterres rectangulares, un *treillage* de gran belleza y transparencia, altas farolas para la iluminación, una profusa cantidad de bancos y banquetas de pinotea pintados en blanco y algunos “**vasos**” ubicados sobre altos basamentos de material. Hemos podido identificar un ejemplar, que corresponde al Modelo N° 269 (Pl. 502) de la Fundición Val d’Osne, realizado en hierro. Tiene forma de campana invertida, como el cáliz o la cratera clásica, sobre un pedestal estriado y asas con mascarones en relieve.

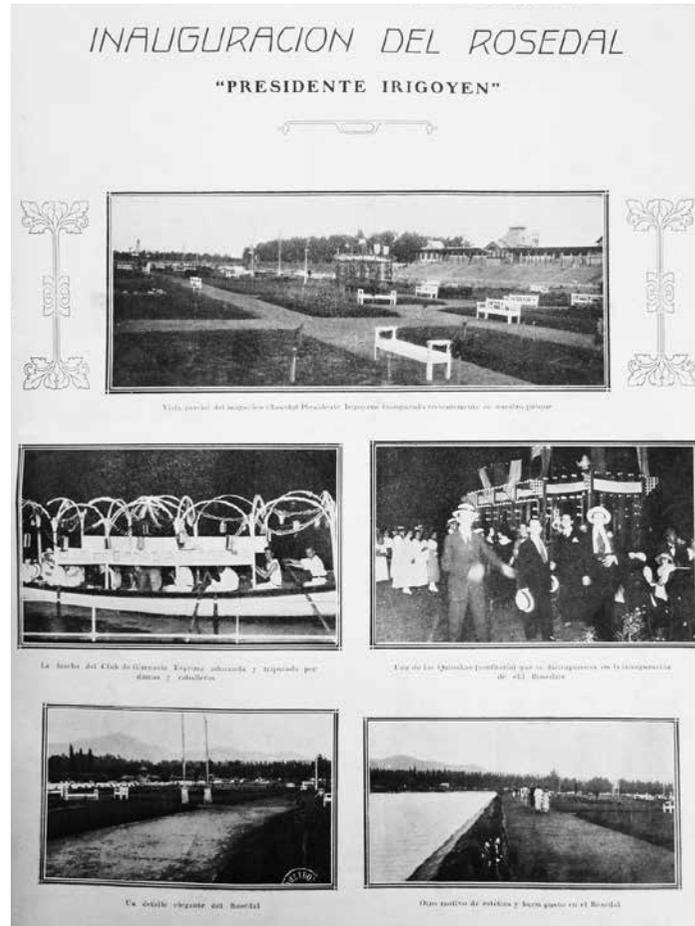
316. RAMOS, J., Los Andes (1927, 1 mayo), citada en: GÓMEZ DE RODRIGUEZ BRITOS, M. (2008), p. 157-158.
317. CASTRO, A. (1996), p. 104-108, 118; MICALE, A., en: BERJMAN, S.; DI BELLO, R. (2010), p. 183-186.
318. Decreto N°329, Año 1918, MIOP-AGPM.
319. BERJMAN S.; DI BELLO, R. (2010), p. 64-72



177. Vista del sector central del Rosedal. Se aprecia un trillage, una fuente y vasos sobre pedestales (Postal antigua, Birle).



- En la página siguiente:
 178. Vaso en el Parque hacia fines de la década del '30 (S. Paisaje)
 179. Vaso, Modelo N° 269, Pl. 502 de la Fundación Val d'Osne (Cat. V.O., AM-UBA).
 180. Copia de la fuente "Tres niños que regresan de la caza", del conjunto de "Marmouset" del palacio de Versalles, en el Rosedal foto de 1939 (S. Paisaje).
 181. Otra foto de la misma obra, de 1933 (Q. Social).
 182. Modelo original existente en el jardín del Palacio de Versalles (Foto actual).
 183. Copias de modelos de Marmouset ofrecidas por A. Motteau A la izquierda "Tres niños que regresan de la caza" (Cat. A.M.).
 184. El espinario ubicado en el Parque (A. P. Savoya).
 185 El espinario, bronce original del Museo Capitolino, Roma (M. Capitolino).
 186 Copia de El espinario ofrecido por A. Motteau (Cat. A.M.).



176. Inauguración del Rosedal en 1919 (Q. Social).

En fotografías de 1920 observamos, al menos, dos obras. Por un lado, una fuente emplazada en el sector central del Rosedal. Se trata de una copia de una de las célebres **“Pequeñas fuentes”, conocidas como “Marmousets”,** que adornan la Avenida del Agua en los jardines del Palacio de Versalles³²⁰. El conjunto, diseñado por Le Brun al promediar el siglo XVII y modelado por varios escultores franceses, constituye una de las delicias de arte clásico, cortesano y decorativo de su época. Figuras de niños son presentados mediante una amplia variedad de temas y formas: como pequeños tritones, sátiros, amorcillos o músicos, y portando flores, corales, frutas o instrumentos musicales, entre otros.

320. <http://www.chateauversailles.fr>

El modelo, en este caso, es el que representa a **“Tres niños que regresan de la caza”,** cuyo original fue realizado por el escultor francés Pierre Mazeline entre 1670-1678³²¹. Rodeando la columna a modo de ronda, se encuentran tres niños y encima un sencillo plato circular en el cual se encuentra el surtidor. Con expresión despreocupada y feliz, luego de su aventura, uno de los niños está haciendo sonar un cuerno, otro sostiene un arco en una mano mientras que con la otra acaricia un perro, y el tercero porta una liebre sobre sus hombros.

El mismo año se aprecia también una estatua de **“El espinario”,** ubicada en una alameda. Se trata de una copia de la estatua romana datada en el siglo I a.C. (Museo Capitolino, Roma), a su vez inspirada en un famoso bronce griego (desaparecido). Los especialistas han establecido que constituyó una de las estatuas más afamadas de Roma y entre las primeras en ser copiadas durante el Renacimiento. La celebridad que adquirió hizo que las copias fueran consideradas regalos apropiados para reyes, como el caso de la obsequiada a Francisco I de Francia y Felipe II de España en el siglo XVI³²². Representa a un niño, identificado como un humilde pastor, que está absorto sacando una espina clavada en la planta de su pie. Pero el verdadero tema, como se ha dicho repetidamente, es el realismo y la penetración del género en la estatuaria. El joven cuerpo desnudo, la flexibilidad de su movimiento, la concentración de su rostro y la espontaneidad de su acción le dio notoriedad a través del tiempo. Se trataba de un ejemplo que, a diferencia de los dioses y temas heroicos, reflejaba personajes o escenas de la vida cotidiana.

Es probable que estas obras fueran adquiridas a la casa Antoine Matteau, que comercializaba todos los modelos mencionados³²³. Según consta en el catálogo, la **“Fuente”** era reproducida en una piedra dura reconstituida, **“El espinario”** en hierro fundido o piedra reconstituida, y los **“Vasos”** en hierro fundido, siendo las de hierro de la Fundación Val d’Osne³²⁴. La dificultad de determinar el material de obras desaparecidas mediante fotos, se debe a la ausencia de color de las fotografías antiguas. Además, aún cuando puedan existir leves indicaciones, puede resultar engañoso dado que por ejemplo las fundiciones ofrecían obras de hierro fundido pintadas simulando el color del bronce o blanco del mármol, por lo que el color de una pieza no es concluyente del material de la misma.

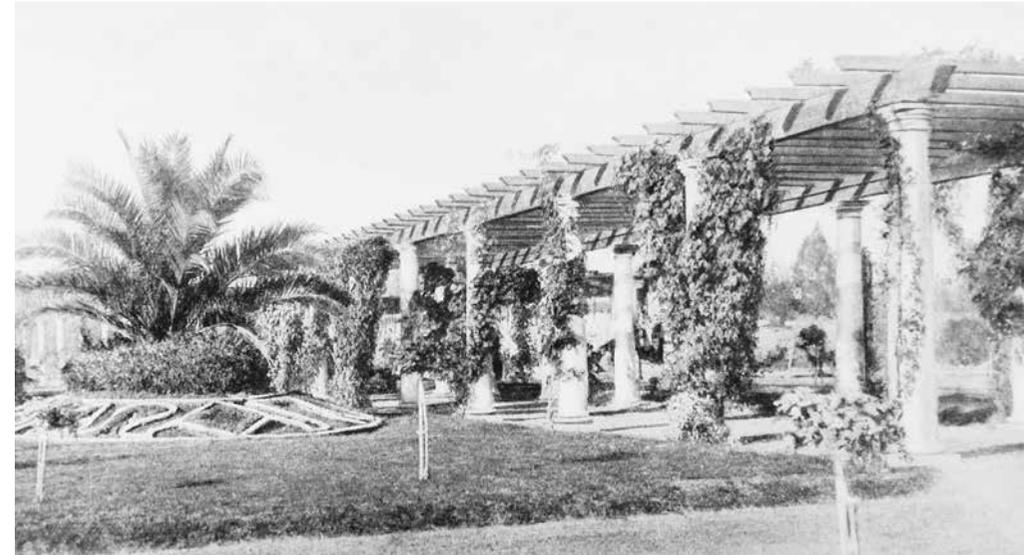
A fines de agosto de 1923, durante el gobierno de Carlos W. Lencinas fueron incorporadas pérgolas. El ministro de Obras Públicas, Leopoldo Suárez, viajó a Buenos Aires para adquirir treinta mil árboles para el Parque, entre los que figuraban eucaliptos, laureles, acacias y cedros. Aprovechando su estadía en la Capital realizó la compra de tres obras a la Casa Harrod’s para ser incorporadas en los jardines del Rosedal: una

321. Pierre Mazeline (1633-1708), fue miembro de la Academia. Se destacó por su intensa actividad en el Palacio de Versalles, donde realizó esculturas para decorar sus interiores y jardines.

322. HASKELL, F.; PENNY, N. (1997), p. 20 y 221.

323. No hemos encontrado documentación referida a la adquisición de estas obras.

324. Como hemos señalado, Motteau tenía la representación de Val d’Osne en Argentina.



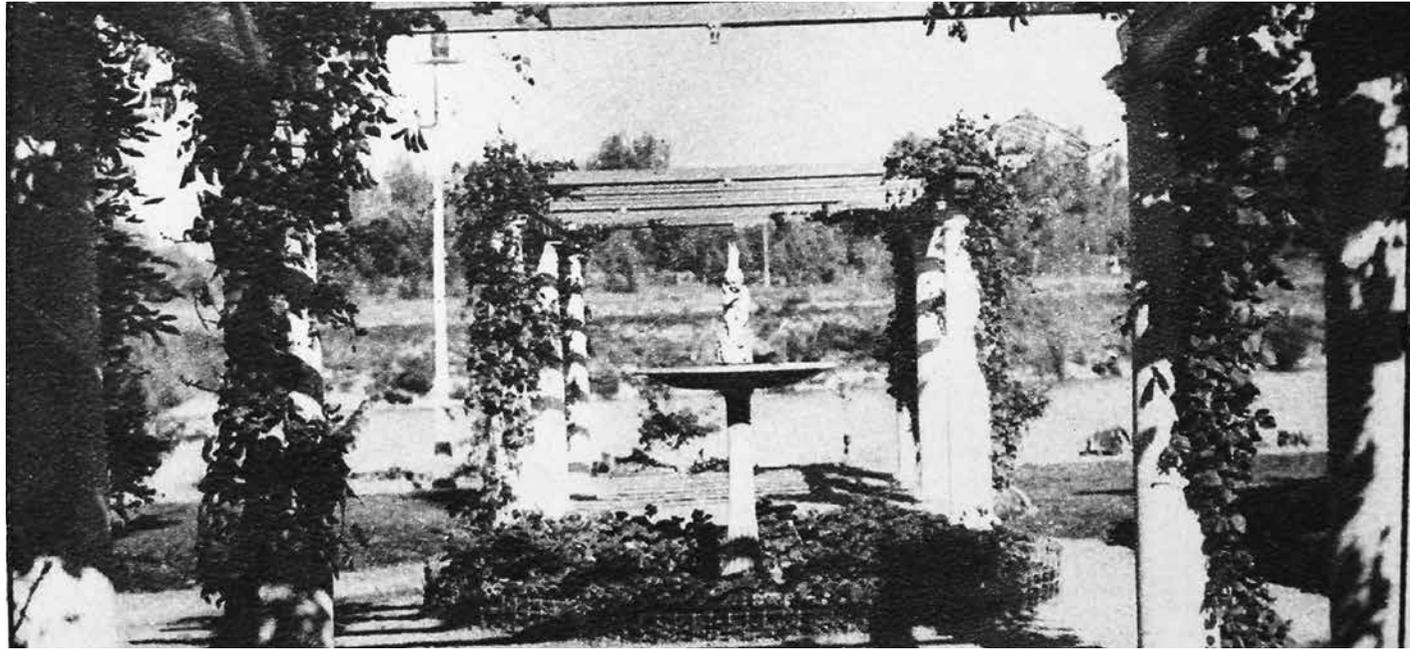
187. Pérgolas colocadas en 1923 (Me. L. Suarez).

188. La Pureza (Foto actual).

189. Vista del Rosedal con La pureza en el centro y la cordillera al fondo (Foto actual).

190. La Pureza vista de costado, 1927 (A. P. Savoya).

191. La Pureza. Visita de Lencinas después de su colocación (Mundo Cuyano).



estatua, una fuente y un banco, todas de mármol de Carrara, por la suma de 4.767,50 pesos, que fue imputada a una partida del presupuesto extraordinario³²⁵. El 1º de setiembre las mismas ya se encontraban en la Provincia³²⁶.

“**La Pureza**” constituye un conjunto formado por una estatua y un pequeño estanque, realizada por el artista florentino, A. Belli³²⁷. Fue dada a conocer en el ámbito local en oportunidad de ser colocada, con la presencia del gobernador Carlos W. Lencinas³²⁸. Es indudable que el prestigio de la nueva obra se debía a varios factores: se trataba de un original, de procedencia italiana –específicamente florentina–, de mármol de Carrara y cuya figura era de líneas clásicas. Eran aspectos de gran significación por el papel que Italia había desempeñado en la escultura desde el Renacimiento, e indudablemente, por la importante colectividad italiana residente en Mendoza.

La alegoría de La Pureza es representada mediante una figura femenina desnuda que, apoyada sobre un basamento a modo de roca, se inclina

325. Decreto 225, 28 de agosto de 1923, Boletín Oficial de Mendoza; Castro, A. (1996), p. 137.

326. Los Andes. (1923, setiembre 1), p. 5.

327. No hemos encontrado ninguna referencia biográfica o de la trayectoria del artista, sólo su firma en la base de la estatua “Prof. A. Belli, Firenze”, y una breve referencia de Leopoldo Suárez que citamos a continuación.

328. Revista Mundo Cuyano. (1923, Octubre 12), N° 48 y 49, p. s/n.

hacia adelante recogiendo agua del estanque con una ánfora. La representación retoma motivos clásicos del arte antiguo: la asociación de Venus con el agua, el ánfora y la concha, ampliamente difundidos mediante nereidas y náyades de fuentes a lo largo de la edad moderna. Estas ninfas de las aguas, por su delicadeza y refinamiento, han sido consideradas como la quintaescencia del arte³²⁹. El contenido alegórico está referido tanto por la desnudez de la figura, asociada a lo puro y casto, como de la transparencia y limpidez del agua que fluye a sus pies³³⁰. El agua, elemento vital de la vida, ha sido constituido un importante elemento de purificación y regeneración, motivo por el cual también se lo asocia con la virtud³³¹.

La “**Fuente**”, según testimonios fotográficos consta de una columna de sostén con un plato de perfil circular y de poca profundidad, sobre el que se encuentra la estatua de un niño. La obra sigue el modelo de pequeñas fuentes coronadas con niños sosteniendo espigas, caracolas, tridentes o peces que tuvieron amplia circulación en el paisajismo de la época y que Verrocchio inauguró y consagró en la famosa fuente de “Amorcillo con Delfín” del Palacio Vecchio (1476)³³². El niño está sentado sobre una roca, sosteniendo un ramo de espigas o atado de juncos sobre su torso³³³. La figura posee miembros regordetes y cabellos rizados, al modo de los amorcillos del arte clásico y renacentista.

Respecto al “**banco**”, posiblemente es el que se conserva en la parte central del paseo, que pasa inadvertido. Se encuentra deteriorado y se le ha colocado la base de una columna de hierro fundido, a modo de puntal de la gran placa de mármol que sirve de asiento. Los motivos decorativos son clásicos: el contorno del asiento posee una ornamentación a modo de festón; mientras que los pies, con la parte frontal en forma de voluta, están decorados con hojas de acanto en relieve y en su lado exterior e interior con una voluta y delfín.

Las nuevas obras emplazadas fueron motivo de orgullo para el gobierno, por cuanto Leopoldo Suárez, ministro de Industrias y Obras Públicas, expresó:

“Aún cuando el plan de obras para embellecimiento del Parque abarca todas las dependencias de éste, es en el Rosedal donde se ha hecho sentir más intensamente la acción oficial, colocándose en este sitio, que es uno de los predilectos de los paseantes, las pérgolas que representan una artística

329. Nos referimos a “ninfas” en sentido general, si bien las ninfas están asociadas a la tierra, las nereidas al mar y las náyades a las fuentes, ríos y lagos. Ver: REVILLA, F. (1995), p. 294-295.

330. Según Ripa, la limpidez del agua representa la pureza de ánimo. Ver: RIPA, C. (2007), Vol. 1, p. 528.

331. CHEVALIER, J. (1986), p. 52-60.

332. En estos casos son, en general, los elementos que portan las figuras las que poseen el surtidor.

333. La poca definición de las fotografías existentes no nos permite apreciar los detalles.

ornamentación, una fuente y un banco en mármol de Carrara y, como nota artística de incuestionable valor, la notable escultura ‘La Pureza’, desnudo de mármol, obra de un moderno escultor florentino, cuyo cincel ha conseguido un triunfo con dicha creación”³³⁴.

Las obras incorporadas en el Rosedal –*treillage*, fuentes, estatuaria, vasos, bancos y pérgolas– entre 1919 y 1923, constituían un amoblamiento utilitario y decorativo que resultaba muy novedoso. La mayor originalidad estaba en la estatuaria configurando una galería de esculturas al aire libre, que constituía el primer ejemplo de este tipo en la Provincia. Más allá del rédito político del oficialismo, eran obras destinadas al disfrute del público que recorría el paseo a pie.

Desde el ámbito oficial, al mismo tiempo que se realizaban obras con el objetivo de incorporar a los sectores populares, se tomaban medidas tendientes a limitar los usos y espacios de los sectores dominantes. En diciembre de 1922, mediante un decreto, el poder ejecutivo prohibió la realización de corsos en el Parque los días jueves y domingos, considerando que se trataba de un “lugar de gratuito esparcimiento de todos los miembros de la colectividad, especialmente de la clase trabajadora”³³⁵. Los corsos se habían convertido en una actividad muy costosa, que además de ser inaccesible a las clases populares, le imposibilitaba el acceso en determinados sectores³³⁶.

Asimismo, en abril de 1922 el gobierno cedió a la colectividad española el terreno ubicado al costado de las tribunas de Regatas, que era conocido como Bosque de los Álamos, para la creación de un **Campo Español**. La colectividad italiana contaba con la Plaza Italia, que aunaba lo social y conmemorativo, cuya denominación había sido dispuesta durante el gobierno de José N. Lencinas³³⁷. La colectividad española, en cambio, no contaba hasta el momento con ningún espacio público similar, de manera que el objetivo fundamental era conformar un paseo que se convirtiera en un lugar de reunión y evocara las formas de arquitectura vernácula española. Se pensaba replantar álamos, delinear senderos, formar jardines, construir una cantina e incluir mobiliario en estilo español³³⁸. Aunque el proyecto no llegó a concretarse, refleja el interés del oficialismo por la integración social de las colectividades de inmigrantes.

Pero el accionar oficial en materia de arte durante estos años encerró una profunda contradicción, pues en el mismo momento que se incorporaban obras de arte de origen europeo en el Parque, fue clausurada en 1920

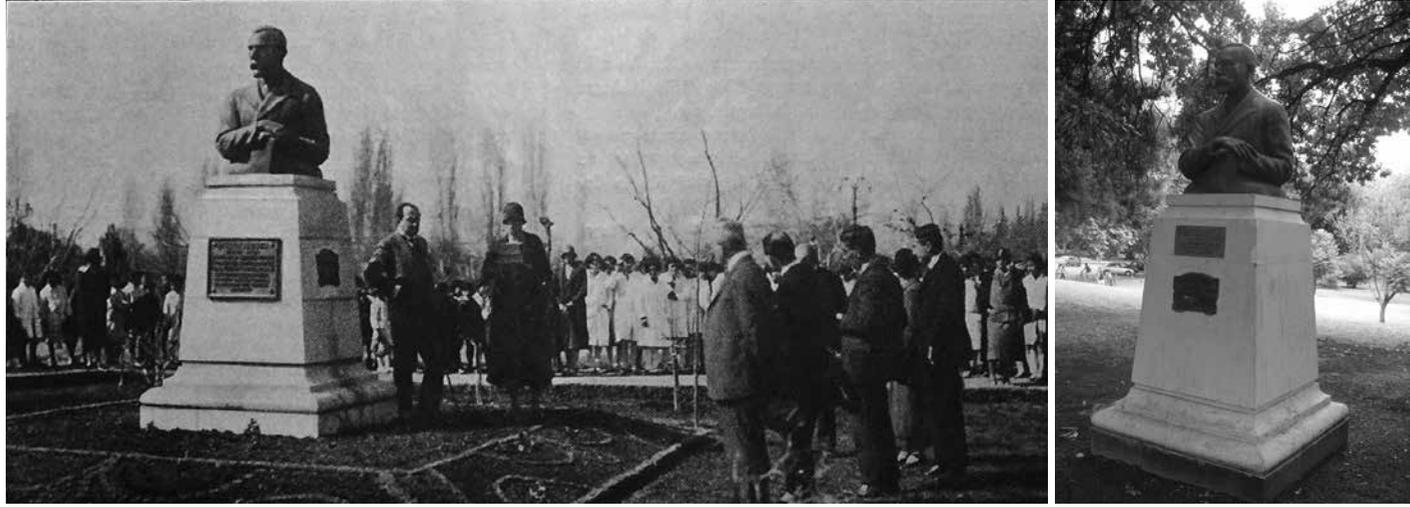
334. SUÁREZ, L. (1924), p. 155.

335. Decreto N° 90, Año 1922, MIOP, AGPM.

336. En los documentos se hace referencia a que se cobraba entrada y el costo de la misma era alta.

337. Se había emplazado el Monumento a la Loba (1919) y en ese momento se realizaba un Monumento a los Caídos en la Guerra, colocado el mismo año (1922).

338. Los Andes. (1922, abril 6), p. 5.



194. Monumento de Agustín Álvarez en un acto de 1925 (Q. Social).
195. Monumento de Agustín Álvarez (Foto actual).

la Academia de Pintura, Dibujo y Modelado, ámbito que congregaba a importantes referentes del ámbito local y desempeñaba un significativo papel en la educación, producción y extensión artística. Aunque el gobierno se fundamentó en diversos motivos, existió un factor de peso: el interés por impulsar la enseñanza de oficios para los grupos populares. Es evidente también que se deseaba erradicar una institución que había sido creada por el anterior gobierno conservador. Los profundos reclamos de artistas, intelectuales y la prensa permanecieron incontestados por muchos años³³⁹.

La estatuaria a personajes ilustres

En 1921 se pusieron en marcha iniciativas que tenían por objeto erigir monumentos a Agustín Álvarez y Benjamín Matienzo. Con estos homenajes se materializan las consagraciones estatuarias en el espacio público a personajes ilustres que no estuvieron ligados a la Independencia³⁴⁰. Pero además, respondían a dos tipos de consagraciones diferentes: uno representaba al intelectual y el otro, al hombre de acción, el militar.

A comienzos de 1921 surgió la idea de levantar un homenaje a **“Agustín Álvarez”** (1857-1914), sociólogo, filósofo y educador. Se formaron

339. FAVRE, P. (2013 b); ROMERA DE ZUMEL, B. (1998).

340. Es el caso, por ejemplo, de los monumentos a Fray Luis Beltrán (1917), director de la Maestranza del Ejército de los Andes y de Tomás Godoy Cruz (1924), representante mendocino en el Congreso de Tucumán.

dos comisiones, una el mismo año y otra en 1922, entre quienes se encontraban Julio E. Mayorga, Julio Barrera Oro, Modesto Saavedra, Rafael Barrera, Ricardo Tudela, Ernesto Nicolini, y otros miembros³⁴¹. Pero el impulso definitivo provino del ámbito oficial, durante el gobierno de Carlos W. Lencinas. El 8 de febrero de 1924, coincidiendo con el 10º aniversario de su fallecimiento, se dictó un decreto fundamentando el deber del gobierno de “perpetuar la memoria de sus hijos ilustres, que con encomiable dedicación a la ciencia han destacado su personalidad, ofreciendo un singular probidad moral e intelectual” y se autorizaba la erección de un monumento³⁴². Se facultó al Ministerio de Industrias y Obras Públicas a invertir la suma de 10.000 pesos para su ejecución y se estableció su emplazamiento en el Rosedal del Parque General San Martín.

La iniciativa oficial fue motivo de cuestionamientos en la prensa. Se apoyaba la idea de perpetuar su recuerdo con un monumento, pero el sitio elegido provocaba malestar:

“Cabe observar que el sitio elegido es el menos adecuado para la instalación del busto. ¿Qué significación tendría éste en el rosal? O nos parece que la gloria del escritor, del educador, del filósofo, que es fruto del estudio y del silencio, debe immortalizarse en la obra de arte dentro del cuadro que corresponde a la índole severa de esta clase de actividades

341. Los Andes. (1922, febrero 20), p. 3; Los Andes. (1922, abril 7), p. 5.
342. Decreto N° 44, Año 1924, Boletín Oficial de Mendoza.

humanas. El busto de Agustín Álvarez estaría mucho mejor al frente de la biblioteca San Martín, por ejemplo, porque sería un medio apropiado a la significación de su vasta obra de escritor y de sabio. En las plazas públicas están mejor los monumentos de los guerreros, los políticos y los estadistas”³⁴³.

Con ello se ponía en entredicho al Parque como continente de escultura conmemorativa. La crítica tenía su lógica, ya que el entorno del lago constituía un espacio recreativo y deportivo. En general, los monumentos conmemorativos eran erigidos en plazas, mientras que en los parques se incorporaba estatuaria decorativa. Pero la decisión oficial debió fundarse en varios motivos, aunque no fueran explicitados. En primer lugar, el Rosedal era una obra lencinista y había sido diseñado por el arquitecto Raúl Álvarez, hijo de Agustín Álvarez. Además, las obras llevadas a cabo durante los años anteriores habían logrado embellecer y prestigiar aún más este paseo. Por otra parte, el Parque contaba con el principal referente conmemorativo de la Provincia, el “Monumento al Ejército de los Andes” en el Cerro de la Gloria, que mantenía una enorme significación histórica y artística. Era razonable que se pensara que otros espacios del Parque serían también adecuados para cumplir una función conmemorativa y celebrativa. Finalmente, existía una importante tradición en los jardines europeos que habían incorporado galerías de personajes ilustres, generalmente bustos sobre altos pedestales, entre los que tenían un lugar muy importante los filósofos y pensadores antiguos y modernos.

En marzo de 1924, en vistas de la próxima inauguración del monumento, se convocó a una reunión para formar una comisión especial que organizara los trabajos de erección del monumento y el acto. Se invitó a participar a asociaciones, profesionales y el pueblo en general, marcando el compromiso que cabía hacia “uno de los más grandes hijos de Mendoza y de la República”. La convocatoria contó con una satisfactoria respuesta, especialmente por parte de las instituciones educativas y culturales, como la Universidad Popular, el Colegio Nacional y la Junta de Historia de Mendoza (actual JEH)³⁴⁴.

La inauguración se realizó el día 30 de agosto de 1924³⁴⁵. Estuvieron presentes autoridades provinciales, miembros de la comisión, alumnos de los establecimientos escolares de la Capital y público en general. Hubo formación de tropas y actuaron las bandas de música militar y de la policía. En representación de la Masonería Argentina asistió Jacinto Anzorena. La ceremonia se inició con el Himno Nacional y luego fue recorrida la bandera que cubría el busto. Pronunció un discurso en nombre del gobierno Juan A. Moyano, ministro de Hacienda, Cicerón Aguirre en nombre de la comisión y diversas personalidades

343. Los Andes. (1924, febrero 11), p. 5.

344. Los Andes. (1924, marzo 12), p. 5.

345. Los preparativos aparecen en el diario Los Andes de los días 26, 28, 29 y 30 de agosto de 1924.

representando instituciones educativas y culturales, en los cuales resumieron y ensalzaron la personalidad, el pensamiento y el accionar de Álvarez, haciendo hincapié en el ejemplo que ofrecía a los jóvenes³⁴⁶. Dio verdadero realce a los festejos la presencia de José Ingenieros, representando a la Sociedad Científica Argentina, quien habló sobre la personalidad de Agustín Álvarez.

La obra fue realizada por Santiago Costa Vaqué (español, 1895-1984) y fundido en Buenos Aires por Arena y Campaiola³⁴⁷. Se trata de un busto de medio cuerpo en que Agustín Álvarez aparece representado a mediana edad. Se ha logrado reflejar acabadamente su fisonomía y expresar la imagen del intelectual, ya que se presenta como una breve interrupción en un momento de lectura, mirando al frente, mientras que descansa sus manos sobre un libro apoyado sobre el pedestal, a modo de escritorio. La imagen de Álvarez caracteriza por un profundo naturalismo, sin rebuscamientos.

A fines de mayo de 1920, con motivo del 1º aniversario del fallecimiento del aviador Teniente **“Benjamín Matienzo”**, surgió la idea de levantarle un monumento. Su muerte había provocado una importante consternación en el pueblo, ya que el trágico accidente había sucedido cuando había intentado cruzar la cordillera de los Andes a pesar de las condiciones climáticas adversas. Matienzo pasó a encarnar la figura de mártir de la aviación nacional. A diferencia de Europa, Argentina no tuvo ningún enfrentamiento bélico durante estos años, por lo que el valor de sus hombres de guerra quedaba demostrado en otro plano. La aviación, se presentaba como una herramienta fundamental de combate y los aviadores se arriesgaban en tiempos de paz por superar los límites, demostrando arrojo y pericia. Matienzo representó la valentía del “combatiente”, como se lo calificó en numerosas notas y crónicas, cuyo mérito era el de un soldado caído en pos de un ideal y un deber.

Se formó una comisión compuesta por damas de la sociedad mendocina, presidida por Eloísa Gigena Videla, y comenzaron a reunirse fondos mediante suscripción pública³⁴⁸. Al año siguiente se realizaron distintos homenajes en su nombre³⁴⁹. Surgió la idea de erigir una pirámide en el sitio, pero pronto la intención fue levantar un monumento en la Ciudad. En enero de 1922, se celebró una reunión entre el coronel Enrique Mosconi, Eloísa Gigena Videla y Fray Juan José Durao, con el objetivo de establecer las características del monumento. Mosconi fue quien estableció:

346. Los Andes. (1924, setiembre 1).

347. También aparece consignado como “Baqué”. Desarrolló su carrera en Tarragona y Barcelona. Trabajó durante dos años en Argentina, en los cuales realizó numerosas obras, especialmente de personalidades. En 1928 obtuvo el Premio Nacional de Escultura de España. Datos consultados en: <http://www.museodelprado.es/enciclopedia>.

348. Los Andes. (1920, mayo 27), p. 5.

349. Los mismos aparecen reseñados en el diario Los Andes de los días 4 y 13 de enero, 28 de mayo, 9 y 11 de julio de 1921.



196. Proyecto de Pirámide a Benjamín Matienzo en el sitio del accidente, 1921 (Q. Social).

197. Proyecto de monumento dibujado por A. Nenciolini, 1922 (D. L. Andes).

198. Maqueta de C. Bazzini Barros y H. Valazza realizada en 1922 (D. L. Andes).

199. Proyecto del monumento en el Auditorio. Dibujado por A. Nenciolini en 1923 (Q. Social).

200. Monumento a Benjamín Matienzo. Vista general (Foto actual).

201. Estatua de Matienzo (Foto actual).

“El monumento se debe realizar por exigencia patriótica. (...) Matienzo murió, porque intentó demostrar que el alma nativa desconoce timideces. Me dicen de donar un avión que lleve el nombre del aviador. Este no es un homenaje digno de Matienzo, porque el avión es ‘un ave que pronto muere’. En bronce o granito dejamos constancia de esta muerte”.³⁵⁰

En lugar de un avión, Mosconi se ofrecía a gestionar la fundición de un monumento en forma gratuita en el Arsenal de Guerra de la Nación. A los pocos días, en una nota firmada por Fray Juan José Durao, se dio a conocer una versión del mismo que fue realizada por Alfredo Nenciolini, arquitecto y artista italiano residente en Mendoza³⁵¹. Se trata de un pedestal de forma cuadrangular, con un talud al frente, en el cual encuentra la estatua de Matienzo representado con su traje de aviador. En la parte posterior un pequeño montículo con un cóndor representa la Cordillera de los Andes. De esta manera, el monumento rendía homenaje a la figura de Matienzo y explicitaba el escenario de su acción. Además, sería completado con inscripciones en la cara frontal del pedestal.

La comisión encomendó a los escultores cordobeses Carlos Bazzini Barros y Héctor Valazza la ejecución del monumento. A mediados de 1922 ya habían confeccionado una maqueta y el ejecutivo provincial otorgó un subsidio de dos mil pesos para costearla³⁵². El monumento fue realizado en Córdoba y, a solicitud de la comisión, su ejecución fue supervisada por el director de la Academia de Bellas Artes Emiliano Gómez Clara. A fines de marzo de 1923 se había iniciado en forma gratuita la fundición del monumento en el Arsenal de Guerra de la Nación³⁵³. El 4 de abril de 1925 se desarrolló un importante acto en la cordillera, en que fue colocada una placa en el sitio donde fue hallado el cuerpo de Matienzo³⁵⁴. El mismo año se organizaron colectas para construir el pedestal del monumento y se adquirieron 300 toneladas de piedra gris de una cantera próxima a Cacheuta³⁵⁵.

Aunque en los años anteriores no se había definido el emplazamiento, en 1923 el Jefe de Policía de Mendoza, Carlos Saá Zarandón había confeccionado un proyecto de creación de un Auditorio para la banda de la Policía en la plaza Independencia y proponía levantar el Monumento a Matienzo en la parte posterior del escenario, como marco de la banda³⁵⁶. La estatua es bosquejada en la plaza, sobre un pedestal y rodeada por un espejo de agua, circundada por una balaustrada y farolas, formando una especie de rotonda. Alfredo Nenciolini realizó una versión del proyecto³⁵⁷.

350. La reunión fue comentada por Durao en: DURAO, J. *Los Andes*. (1922, enero 15), p. 14.

351. Pareciera que se trató de una simple colaboración, ya que posteriormente volvió a interpretar la forma del monumento, pero no tomó parte en su ejecución.

352. Ley N° 785. Año 1924. Recopilación de Leyes.

353. *Los Andes*. (1923, marzo 23), p. 5; *Los Andes*. (1923, marzo 29), p. 5.

354. Aparece comentado en diario *Los Andes* de los días 27, 29 y 31 de marzo, 1, 3 y 8 de abril de 1925.

355. *Los Andes*. (1925, abril 16), p. 5; *Los Andes*. (1925, noviembre 2), p. 5.

356. *Los Andes*. (1923, junio 28), p. 5; *Los Andes*. (1923, febrero 18), p. 7.

357. *Revista La Quincena Social*. (1923, enero).

Pero el gobierno dispuso la ubicación en el Parque San Martín, enfrente del Rosedal, con lo que se incluía otra obra en el sector emblemático del leninismo³⁵⁸. En los días anteriores a la inauguración se ultimaban los detalles del pedestal y se formó una comisión especial para organizar los festejos³⁵⁹.

El pedestal, concebido como una alta pirámide con la parte superior trunca y elemento simbólico constitutivo del monumento, está trabajado con piedras colocadas irregularmente generando una superficie escarpada simbolizando el cerro Tolosa, donde fueron encontrados los restos de Matienzo. En su cumbre se encuentra la estatua del aviador y a un costado, simulando una grieta en el granito, se posa un cóndor. Uno de los aspectos fundamentales del monumento es la proporción entre la estatua y el pedestal, dado que éste último debía contar con un importante tamaño para que reflejara la idea de un cerro y no de un simple basamento, aspecto que quedó plenamente logrado ya que supera los 8 metros de altura. Matienzo está vestido con el uniforme de aviador y resuelto con gran naturalismo, mirando atentamente hacia un costado y arriba, como escrutando el cielo. Adelante, sobre un peñasco del basamento, se ubica un cóndor.

El acto de inauguración se realizó el día 30 de enero de 1926. Se inició a las 10.00 horas con una misa en la Parroquia de Nuestra Señora de Loreto, patrona de la aviación, oficiada por el capellán del ejército Carlos D. Carroll. A las 18.30 hs. se procedió a inaugurar el monumento. En la rotonda frente al monumento se había realizado una importante formación de tropas y se habían instalado palcos. Se dieron numerosos y emotivos discursos, en que se realzó la personalidad de Matienzo. A través de los años el monumento constituyó un importante ámbito celebrativo que reunió numerosos grupos y tropas en admiración a su valor.

La estatuaria decorativa: obras célebres antiguas y modernas

En octubre de 1926, el afamado arquitecto y urbanista francés León Jaussely, invitado por el gobernador Alejandro Orfila, visitó Mendoza con el fin de brindar asesoramiento en materia de urbanismo y embellecimiento de la Ciudad³⁶⁰. El interés era emprender obras según un plan coordinado que contemplase todos los adelantos modernos.

358. *Los Andes*. (1926, enero 19), p. 7

359. Aparecen comentados en diario *Los Andes* de los días 19, 26, 27 y 30 de enero de 1926.

360. León Jaussely (1875-1933), arquitecto y urbanista francés. Fue ganador del Gran Prix de Roma en 1903 y realizó el proyecto de extensión de la ciudad de Barcelona, que fue parcialmente implementado, y en 1919 junto a otros urbanistas ganó el concurso de extensión de París. Se desempeñó como presidente de la Sociedad Francesa de Urbanistas. Datos del Diccionario de la Arquitectura del Siglo XX, Akal, consultados en: <http://books.google.com.ar>

Jaussely, acompañado por los arquitectos Alberto Coni Molina y Raúl Fitte, recorrió la Ciudad, especialmente los paseos públicos y se mostró particularmente complacido por el Parque señalando que era “lo mejor que tiene Mendoza”³⁶¹.

Siguiendo su consejo el gobierno mendocino le encomendó la adquisición en Francia de un importante volumen de esculturas para adornar los jardines del Parque. A mediados de 1927 Jaussely había realizado una selección previa de las obras y solicitó el consentimiento para realizar la respectiva compra y remitirlas a la provincia. Aunque en la documentación oficial no hemos encontrado referencias sobre las obras seleccionadas, en un periódico local se publicó un listado. En él no están indicados los materiales, algunos autores y fechas, y la denominación de las obras en algunos casos es imprecisa, dado que los escultores realizaban numerosas variantes de un mismo tema. Sin embargo, nos permite establecer una idea bastante aproximada del conjunto elegido por Jaussely:

“La Faune”, por Crauk [Crauk]; “Venus au bain”, por Allegrain; “Diane surprise au Bain”, por Allegrain; “Psyché” [Psyché], por Pajou; “Amathée” [Amalthée], por Julien; “Le Gladiateur” [¿autor?], “Le chaine [châine] de Lierre” [¿autor?], “Les Tritons”, por G. Crauk [Crauk]; “L’enfant a l’Ooie” [Oie], (Antique), “Le lion des Tulleries”, por Barye; “Le jaguar”, por Barye; Vase de Sosibios, (Musée du Louvre); “Satyres”, grupe par Legros; “Vasque Antique”, (Ville d’Hadrien)”³⁶²

Según podemos deducir, se trataba de obras o artistas de gran celebridad, cuyos originales en su mayoría habían pasado al acervo del Museo del Louvre, por lo tanto, eran copias de obras ejemplares del arte universal. Habían por lo menos tres copias de la Antigüedad clásica: una era del famoso grupo del “Niño con la oca”, de origen romano, conservada en el Museo del Louvre, y dos jarrones, uno griego y uno romano, cuyos originales procedían de Atenas y de la Villa de Adriano en Tívoli.

Jaussely también había realizado una selección de estatuaria de temas mitológicos y alegóricos de escultores franceses representativos de los siglos XVII a XIX: Pierre Legros (1629-1714), Christophe-Gabriel Allegrain (1710-1795), Augustín Pajou (1730-1809), Pierre Julien (1731-1804) y Gustave Crauk (1827-1905). Constituían artistas con una acreditada formación, en general realizada en la Academia de Bellas Artes de París y galardonados con el Gran Premio de Roma. Se destacaban las bellas figuras femeninas del Olimpo clásico: Venus, Diana, Psique y Amaltea. También tenían cabida los temas de carácter picaresco: el grupo de satirillos de Legros, que seguramente está referido a la fuente del conjunto de Marmouset existente en los Jardines del Palacio de Versalles, el Fauno y los Tritones de Crauk. Además, contemplaba la presencia de

361. Los Andes. (1926, octubre 12), p. 5; Ver también: Los Andes. (1926, octubre 9), p. 5; Los Andes. (1926, octubre 9), p. 5.
362. Los Andes (1927, junio 27).

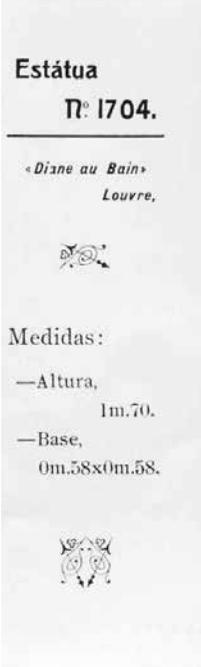
animales del famoso escultor Antoine-Louis Barye (1795-1875), mediante dos grupos “El León y la serpiente” y el “Jaguar devorando una liebre” que habían sido aclamados por el público y la crítica como grandes obras maestras por su intenso naturalismo.

Hay dos obras que resultan difíciles de identificar. Una es el “Gladiador”, dado que si bien su origen es clásico, ha sido motivo de numerosas interpretaciones a través del tiempo, por lo que podría tratarse de una copia del Gladiador Borghese (siglo I, Museo Louvre), del Gladiador Moribundo de P. Julien, u otra. Respecto a “La cadena de hiedra”, la única obra de la que tenemos conocimiento es del artista francés Joe Descomps (1869-1950). Se especializaba en pequeñas, delicadas y gráciles figuras en marfil y bronce dentro de una estética Art Nouveau que eran la delicia de la sociedad de la época. Pero en este caso, se trataba de un conjunto formado por un gran banco semicircular sobre cuyo respaldo aparecía una joven sentada, a la que un joven coloca una rama de hiedras a modo de collar. La misma era producida en cemento comprimido extraído de La Lorena y ofrecida para ornamento de jardines y parques por la firma de Edmond Coignet & Cia., cuya casa comercial se encontraba en el número 20 de la Rue de Londres, en París. Coignet era un ingeniero francés y empresario, que tuvo un importante papel en el desarrollo del hormigón armado, ya que se le atribuye la invención del aglomerado de hormigón. De ser la obra de Descomps la seleccionada por Jussely, se deseaba incorporar al conjunto mendocino un ejemplar de un artista contemporáneo que había conquistado gran fama.

El poder ejecutivo autorizó la adquisición del conjunto propuesto por Jaussely mediante un decreto en el cual establecía que “tratándose del mejoramiento estético de los paseos públicos no debe restringirse gasto alguno por cuanto ello importa un adelanto para esta Provincia que hoy por hoy es el paso obligado de la mayor parte de los turistas extranjeros”. Se facultaba a Jaussely para “la compra de 14 obras de arte que deberán ser adquiridas en París”, destinándose la suma de noventa y ocho mil francos³⁶³.

Según podemos constatar en noviembre del mismo año se había recibido una estatua que fue difundida en una revista local, si bien desconocemos dónde fue colocada³⁶⁴. Se trata de la copia de la célebre “**Diana en el baño**”, cuyo original fue realizado por el escultor francés Christophe-Gabriel Allegrain en 1776-78, para Madame du Barry. La misma formaba conjunto con la obra “El baño de Venus” (conocida como La Bañista, 1767) del mismo autor, que Luis XV le había regalado en 1772. Ambas fueron instaladas en los jardines del Castillo de Louvenciennes y actualmente se conservan en el Louvre³⁶⁵. Despertaron la admiración de sus contemporáneos, y fueron motivo de copias, como el caso de las fundiciones europeas.

363. Decreto N° 757, Año 1927, Boletín Oficial de Mendoza; CASTRO, A. (1996), p. 137.
364. Revista Andina. (1927, noviembre 5), N° 35, p. s/n.
365. http://www.louvre.fr/



202. Copia de Diana en el baño, de Allegrain, adquirida por el Gobierno de Mendoza en 1927, en el momento que llegó a la Provincia (R. Andina).
203. Diana en el baño. Original de Allegrain, Francia (M. Louvre).
204. Venus saliendo del baño. Original de Allegrain, Francia (M. Louvre).
205. Copia de Diana en el baño, de Allegrain ofrecido por A. Matteau. (Cat. AM).

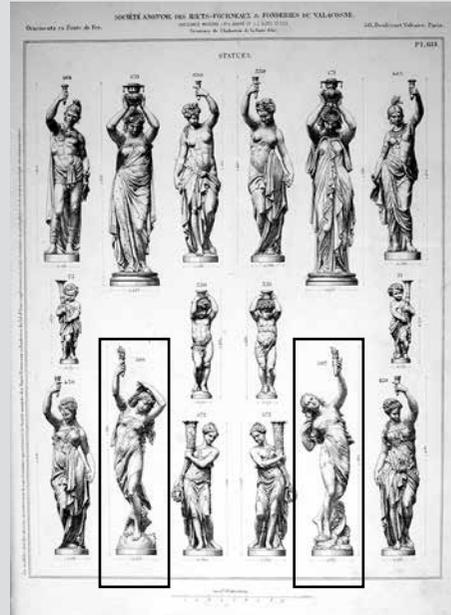
Diana, por su condición de diosa virgen, fue empleada como símbolo de castidad. Según la mitología, Acteón irrumpe en el lugar prohibido donde se baña y ella lo convierte en ciervo³⁶⁶. En la estatua se representa a Diana desnuda en el momento en que es sorprendida por el joven cazador y se cubre. El tema dio lugar a la alegoría del amor casto, en contraposición al amor sensual de Venus³⁶⁷. Allegrain representó a la figura acorde a la estética Neoclásica, idealizada y con gran pureza de líneas.

No hemos encontrado ningún indicio respecto a la colocación o existencia de las obras encargadas a Jaussely, ni en ese momento ni en años posteriores. Al mismo tiempo, en la década del '30 encontramos documentadas en fotografías numerosas estatuas en distintos sectores del Parque si bien desconocemos por quién o cómo fueron adquiridas. Podemos constatar la presencia de la figura lampadaria: “**La Aurora**”

366. REVILLA F. (1995), p. 15 y 132.
367. El tema fue frecuentemente desarrollado en el Renacimiento, por ejemplo con Botticelli, bajo la influencia de la filosofía neoplatónica.

en el Rosedal. La obra fue creada junto con “**El Crepúsculo**”, como un conjunto iconográfico por el escultor francés Mathurin Moreau para la Fundición Val d’One. La fundición ofrecía ambas alegorías en distintas tipologías y tamaños: candelabro, estatuas portalámparas y estatuas provistas de sistema eléctrico para alumbrado o en que las lámparas cumplieran solamente una función simbólica³⁶⁸. Se encuentran entre los ejemplares de Val d’Osne que más éxito alcanzaron en todo el mundo, y especialmente en Latinoamérica³⁶⁹. De hecho, “La Aurora” fue elegida para ilustrar la portada del Catálogo N° 2 de la Fundición Val d’Osne. La provincia de Mendoza da cuentas de su notable triunfo, ya que existen dos ejemplares de cada una: “La Aurora” del Rosedal, uno de “El Crepúsculo” en el Museo Fader y un conjunto completo en la Isla³⁷⁰. La

368. Los candelabros y las estatuas portalámparas están dotados de un sistema eléctrico para alumbrado (Modelo 248 y 249, Pl. 383 y Modelos 284, 285, Pl. 386 b), mientras que en las estatuas la lámpara tiene un sentido decorativo y simbólico, pero no funcional.
369. ROBERT-DEHAULT, E., en: ARIAS INCOLLÁ, M.: Coord. (2006), p. 19-20.
370. Abordamos los demás ejemplares en el Capítulo 9 por motivos cronológicos.



206. La Aurora en el Rosedal durante la década del '30 (Postal antigua).
 207. La Aurora y el Crepúsculo de la Fundación Val d'Osne. Modelos N° 508 y 507 de estatuas chicas para jardín (Cat. VO, AM-UBA).
 208. La Aurora en el Rosedal (Foto actual).
 209. La Aurora (Foto actual).

obra del Rosedal es de hierro, coincide con el Modelo N° 507 (Pl. 619) de Val d'Osne y posee 1,50 metros de altura.

El tema remite a la antigüedad clásica, en que la Aurora corría delante del carro de Apolo, el dios del Sol, preparando su camino con una antorcha en la mano y anunciando la luz solar³⁷¹. En general, la Aurora representa el despertar a la luz después de una larga noche. Se la representa siempre joven y hermosa, como símbolo de todas las posibilidades. Ella dio lugar al binomio del Crepúsculo, simbolismo ligado a Occidente, dirección donde el sol declina y se apaga. Expresa el fin de un ciclo y su renovación³⁷². Durante el siglo XIX, estas alegorías fueron desarrolladas como estatuas portalámparas, adquiriendo una enorme importancia a medida que las ciudades incorporaban el moderno alumbrado. Se unió la idea de progreso con la de nobleza clásica, que dio por resultado figuras bellas, sensuales y gráciles a la vez que pudorosas y morales³⁷³. Las fundiciones francesas ofrecían una amplia variedad de motivos: femeninas y masculinas, adultos y niños, representados como figuras griegas, egipcias, indígenas, etcétera.

El conjunto de Moreau está formado por dos figuras femeninas cubiertas por túnicas drapeadas que ondean con el viento y se adhieren a los cuerpos, que avanzan portando antorchas, formando un *pendant* formal y temático. “La Aurora”, se encuentra sobre una ola rompiente y sostiene la antorcha en alto, anunciando la luz solar, mientras que “El Crepúsculo”, porta la antorcha invertida señalando su huida y se asienta sobre una luna y nubes. La primera dirige la cabeza hacia arriba buscando la luz que simbólicamente irradia la antorcha, anunciando el nuevo día, mientras la segunda gira su cabeza en sentido contrario y entorna los ojos, eludiendo la luz y anunciando el anochecer. Presentan un clasicismo resuelto mediante una moderna estilización del Art Nouveau.

También en el Rosedal se conserva una estatua, la “**Jugadora de los huesillos**”, copia de una obra famosa que posiblemente fue adquirida o colocada con la anterior³⁷⁴. Es de hierro fundido y fue realizada por la fundición francesa de Antoine Durenne. Corresponde al modelo N° CZ (Plancha 485), comprendida en la colección de copias de esculturas célebres de la fundición, entre las que se ofrecían un amplio conjunto de obras provenientes de la estatuaria griega y romana presentes en los principales museos de Europa³⁷⁵. El original constituye una escultura antigua, posiblemente romana, y se encuentra en el Museo de Pérgamo en Berlín.

Representa a una joven púber absorta en el juego del astrágalo que se practicaba con pequeños huesos, concretamente el carpo de las patas

371. REVILLA, F. (1995), p. 53.
 372. CHEVALIER, J. (1986), p. 152-153, 355.
 373. AGULHON, M. (1994), p. 98-101.
 374. En el ámbito local ha sido erróneamente identificada como “El niño”, debido a que no se ha advertido que se trata de una figura femenina.
 375. Esta obra era también realizada y comercializada por la fundición Val d'Osne (Modelo N° 7, Pl. 576).

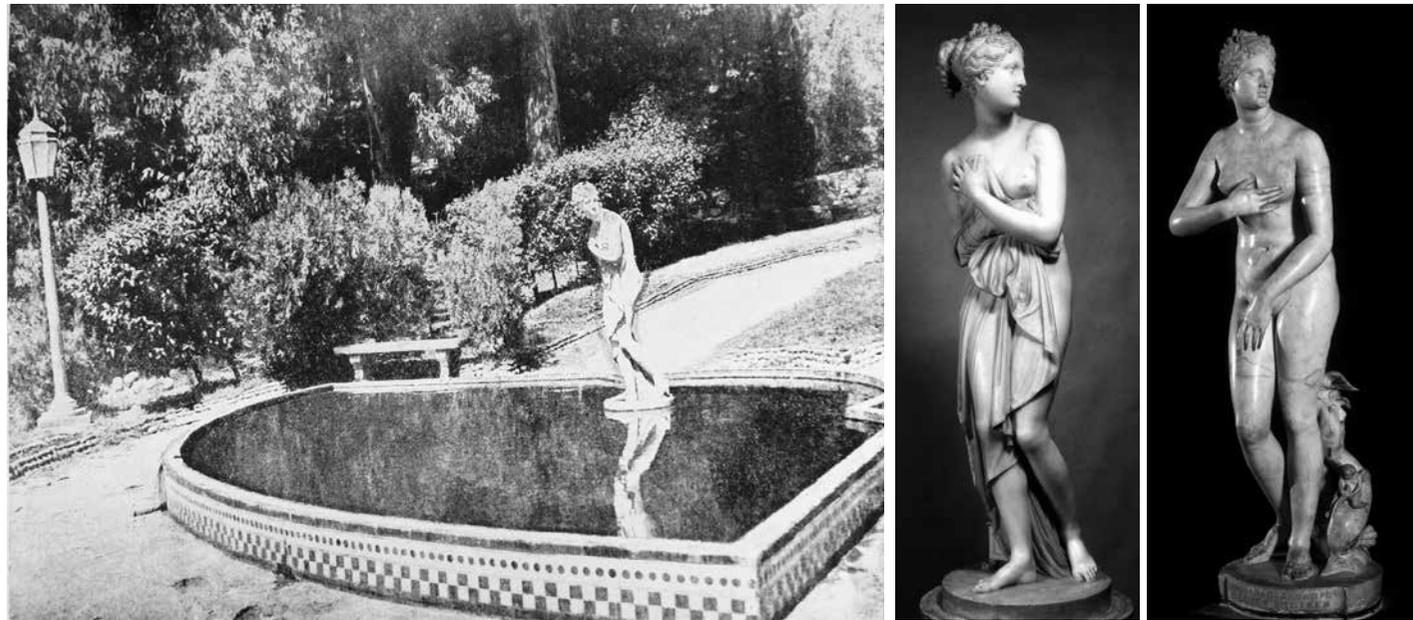
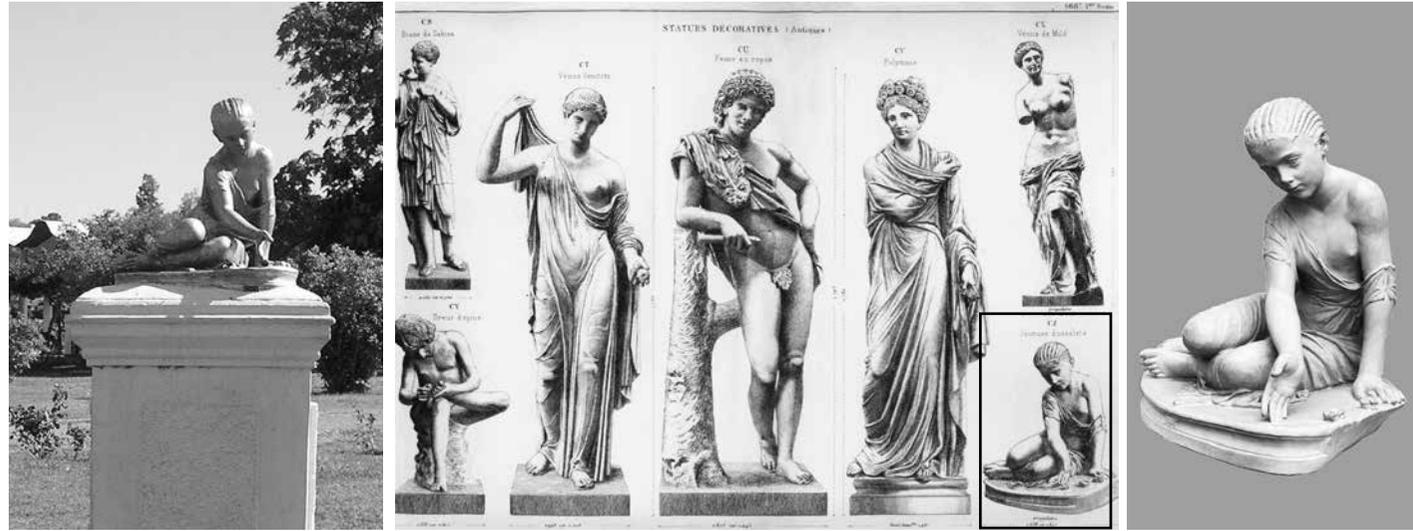
delanteras del carnero³⁷⁶. Aparece sentada, con el torso reclinando hacia adelante y apoyándose sobre su brazo izquierdo, mientras lanza los huesillos con la mano derecha. La túnica resbala dejando la parte superior del pecho al descubierto. La reproducción de este tipo de obras costumbristas antiguas, se debió al interés por las escenas de la vida cotidiana y el naturalismo en la representación que se despertó en el Renacimiento y que luego tuvo gran difusión.

En el Chalet del Cerro de la Gloria fue colocada una copia de la célebre “**Venus itálica**”, según testimonian fotografías de la década del '30³⁷⁷, y posteriormente reemplazada por otra estatua, por lo que se desconoce su destino³⁷⁸. El chalet funcionó como lugar de veraneo de los gobernadores hasta poco después de 1930, en que adquirió otros usos³⁷⁹. Con esta obra, al igual que con “Diana en el baño”, se incorporó un tema fundamental de la estatuaria clásica: el desnudo.

Venus, en la mitología latina representó originalmente la diosa de la naturaleza y la primavera, y luego de la belleza y madre del Amor o Cupido³⁸⁰. El original fue realizado por el escultor italiano Antonio Cánova (1757-1822) en mármol en 1819. La historia de su creación está ligada a la de otra obra, la “Venus de Médici” (siglo I a.C.) que constituye una copia romana de un original griego. Se trata de dos obras celeberrimas, en que especialistas de la talla de Haskell y Penny han indicado que la “Venus Itálica” constituye una de las esculturas más copiadas de todos los tiempos, mientras que la “Venus de Médici” fue durante generaciones considerada un baluarte absoluto del arte³⁸¹.

La “Venus de Médici”, que tomó su denominación por la familia a la que perteneció, fue colocada en 1688 en la Tribuna de los Uffizzi (Florencia). En 1802, en el contexto de las Guerras Napoleónicas, la obra fue llevada a Francia e instalada en el Museo del Louvre. Se le encargó a Cánova que realizara una copia para llenar el vacío que había dejado en la Tribuna. Pero en lugar de realizar una copia fiel, optó por hacer una interpretación personal, que dio como resultado la “Venus Itálica”. Durante el Neoclasicismo se diferenció la “copia”, considerada como una servil transcripción, de la “imitación”, que exigía que el artista pusiera en juego su inventiva, por lo tanto no era un plagiarlo. Cánova sentía desprecio por la práctica de la copia fiel, considerándola un quehacer por debajo

376. El nombre del juego proviene de los pequeños huesos (carpo de las patas delanteras del carnero) que se utilizan.
 377. El chalet se puede divisar durante el recorrido por el Zoológico (actual), ya que con su construcción en 1940, quedó comprendido dentro de éste.
 378. En la década del '60 aparece otra estatua, que no hemos podido identificar, dado que en la foto está tomada de atrás y desde muy lejos, razón por la cual no la hemos incluido en este trabajo. También fue removida y desconocemos su destino. Actualmente se encuentra una escultura que abordamos en el Capítulo 9.
 379. Según Benito de San Martín, fue cedido por el gobernador Ricardo Videla para los huérfanos del Asilo ubicado en el Parque. Ver: DE SAN MARTÍN, J. B. (1940), p. 251. En 1940 fue transformado en hostería.
 380. PÉREZ-RIOJA, J. (1997), p. 413-414.
 381. HASKELL, F.; PENNY, N. (1997), p. 15, 362.



210. Copia de la Joven de los huesillos, de la Fundación Durenne, emplazada en el Rosedal (Foto actual).
 211. Modelo del catálogo de Durenne, Pl. 485 (Cat. Durenne, Cortesía E. Robert-Dehaut).
 212. La Joven de los huesillos, original del Museo de Berlín, Alemania.
 213. Copia de la Venus Itálica de Cánova en el jardín del chalet del Cerro de la Gloria, h. 1938. (Me. Cano).
 214. Venus Itálica, original de Cánova de 1819, en el Palacio Pitti (Web Gallerie Art).
 215. Venus Médici, datada en el siglo I a.C. (G. de los Uffizzi).



216. Vista del chalet que ocupó el Museo en sus primeros años, traspassando los Portones (A. L. Andes 1932).
 217. Vista del interior de una sala (A. L. Andes 1932).

de la dignidad de un artista creativo³⁸². Cuando la “Venus de Médici” fue devuelta a los italianos en 1815, se la colocó nuevamente en los Uffizzi y en el lugar que ocupó en el Louvre se emplazó poco después la “Venus de Milo”, descubierta en 1821. La “Venus Itálica” fue trasladada al Palacio Pitti (Florencia).

En la “Venus Itálica” el artista toma el clásico tema del baño de Venus, por lo que la diosa es representada desnuda y sosteniendo una toalla. Sorprendida en un momento de intimidad, la diosa se cubre, por lo cual iconográficamente se la considera como “Venus púdica”. El desnudo de Venus, como señala Revilla, constituye una exaltación de la belleza femenina según ideas del amor espiritual³⁸³. El origen de estas imágenes se encuentra en la escultura griega “Venus de Cnido” realizada por Praxíteles en el siglo IV a.C., conocida a través de copias romanas. Cánova, unido a la estética Neoclásica, realiza una obra donde se aprecia la idealización de la naturaleza, el pulido del mármol como búsqueda de perfección formal y el desnudo como exaltación de la belleza femenina con sentido espiritual.

Los escasos testimonios nos impiden confirmar si las obras mencionadas fueron las adquiridas por Jaussely, pero podemos corroborar que entre fines de 1920 y la década de 1930 el Parque se encontraba nutrido de esculturas que provocaron una ampliación del panteón clásico. Fueron seleccionadas obras distintivas del humanismo clasicista que generaban una colección estatuaria representativa del “arte universal”.

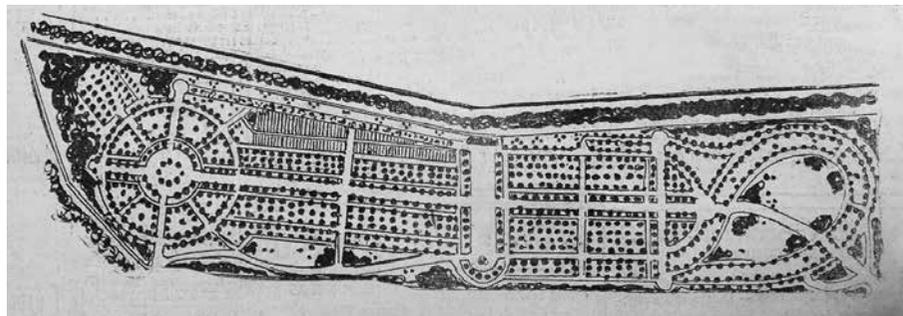
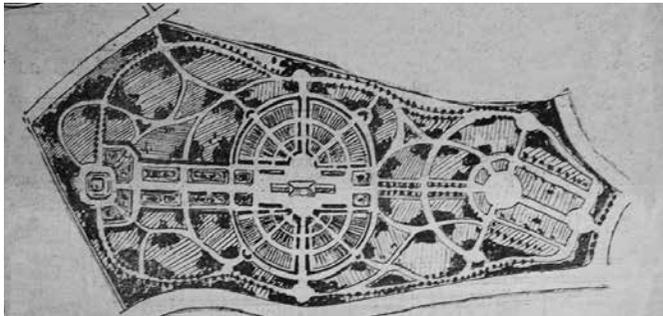
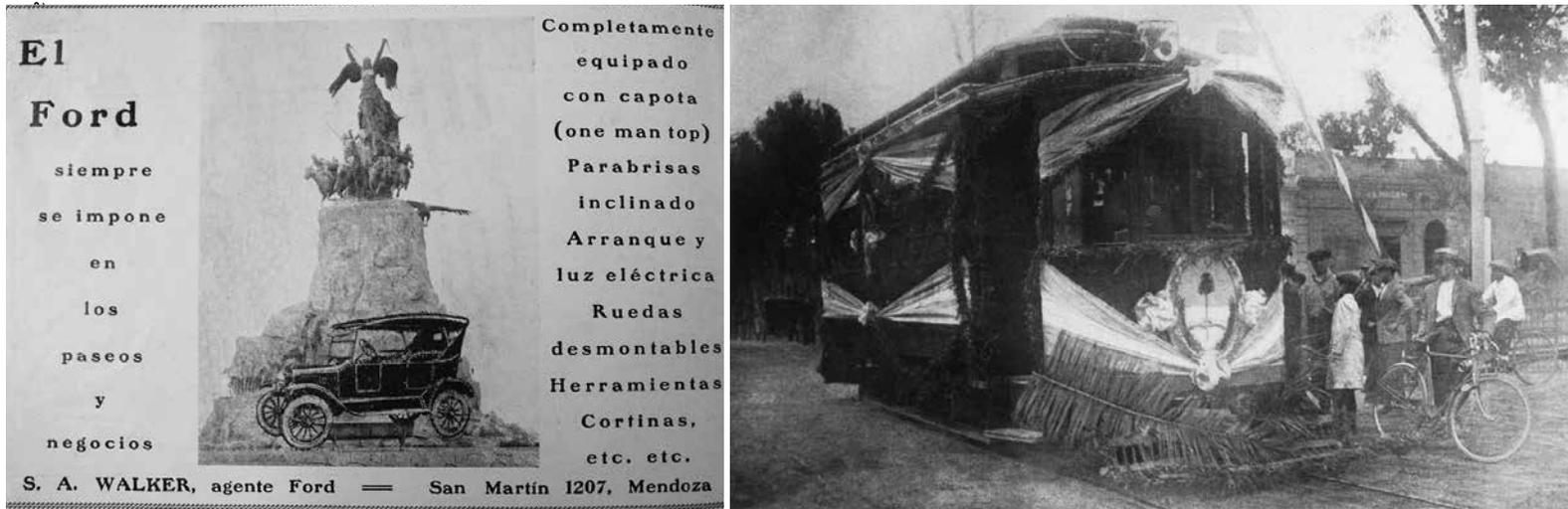
382. HONOUR, H. (1982), p. 140
 383. REVILLA, F. (1995), p. 19.

Nuevos espacios para la educación

La iniciativa de adquirir estatuaria emprendida a fines de 1926, adquirió la forma de un programa destinado a fomentar el desarrollo artístico institucional. En mayo de 1927, el poder ejecutivo manifestó su preocupación porque “el desarrollo cultural de la sociedad no ha evolucionado con la misma celeridad de su progreso material” por lo que consideraba necesario propulsar la acción intelectual y artística, instrumento indispensable de una colectividad “civilizada”, y se dispuso crear un **Museo Provincial de Bellas Artes** y una **Academia de Bellas Artes**³⁸⁴. De este modo, mientras que los anteriores gobiernos lenicistas habían suprimido la Academia, ahora se disponía fundar dos importantes organismos del campo artístico institucional.

Desde el ámbito oficial, el apoyo a tales instituciones se debió, según se expresa en el decreto, al interés por alcanzar un progreso cultural. Es indudable también el peso que debieron tener los reclamos de artistas e intelectuales, que se expresaban en la prensa local, por estimular los circuitos de educación, producción, difusión y consumo del arte. Su ausencia proyectaba una imagen de atraso cultural particularmente cuando otras provincias consideradas entre las más prósperas de la República contaban con museos, salones o academias, como el caso de Córdoba y Santa Fe. Además, el momento coincidió con un intenso movimiento estudiantil que, luego de años de lucha, retomó con mayor urgencia el reclamo por la creación de una universidad en Cuyo³⁸⁵.

384. Decreto N° 423. Año 1927, Boletín Oficial de Mendoza.
 385. FONTANA, E. (1992) p. 16-18.



218. La nueva línea de Ford, los vehículos de la alta sociedad, propaganda de 1923 (Q. Social).

219. Inauguración de la línea de tranvías al Parque, 1926 (Me. Orfila).

220. Proyecto de Jardín Botánico (D. L. Andes).

221. Proyecto de Jardín Frutal (D. L. Andes).

Se encomendó al ministro Juan Agustín Moyano y a Fidel de Lucía su organización, designándolos como director y secretario respectivamente, en carácter ad-honorem³⁸⁶. La Academia no llegó a concretarse debido a la intervención federal de la provincia en octubre de 1928. Pero el Museo fue inaugurado el 4 de agosto de 1928 e instalado en el pequeño chalet que había ocupado la Administración, en el ingreso del Parque, apenas traspasando los Portones. Contó en sus comienzos con una colección de 32 obras (pinturas, esculturas, grabados, dibujos, medallas y láminas), conseguida en gran parte en donación gracias a las gestiones realizadas en Buenos Aires por el escritor mendocino Sixto

Martelli. Se encontraban representados reconocidos artistas argentinos: los escultores Lucio Correa Morales, Juan Carlos Oliva Navarro, Alfredo Bigatti y Luis Perloti; los pintores Luis Tesandori, Víctor Cúnsolo y Benito Quinquela Martín, entre otros³⁸⁷. De manera que la sociedad mendocina podía apreciar, además del conjunto de escultura europea emplazada en los distintos sectores del Parque, una colección en que tenían cabida los temas y formas del arte nacional.

La creación del Museo generó un clima de profundo entusiasmo en la sociedad, que veía la oportunidad de contar con un ámbito de estudio

y estímulo para los artistas locales y para educar al público en materia de arte. El Museo funcionó allí hasta 1933, en que debido a reclamos de la sociedad fue trasladado a una ubicación céntrica. Es indudable que la ubicación del Museo en el Parque respondió a que era justamente el ámbito que, con sus grandes obras y colecciones, tenía un sentido museístico. Es posible que también existiera un móvil político, ya que los leninistas afianzaron el carácter popular del paseo y lo instalaron al alcance de los sectores más humildes. De hecho, una de de las acciones de gobierno más importante de esos años, fue la inauguración de una línea de tranvías al Parque: la Línea 3, en 1926. Con ello se resolvía uno de los problemas más acuciantes de los parques públicos, el de la distancia, que dificultaba la integración de las clases medias y populares³⁸⁸.

Otra iniciativa fue el proyecto de creación en 1928 de un Jardín Botánico, dedicado al cultivo de las variedades de la flora americana, y un Jardín Frutal en que serían plantadas especies adecuadas al suelo y clima mendocino. El interés, además de anexar paseos que aumentarían los atractivos del Parque, era conformar espacios de ensayo y enseñanza, que sirvieran de exponente y estímulo respecto de las ventajas que tenían como fuente de riqueza, especialmente para pequeños productores³⁸⁹. El mismo año fueron trazados los planos y se daban a conocer en la prensa³⁹⁰. Los mismos no llegaron a realizarse, ya que en octubre la Provincia fue intervenida, lo que marcó el fin de los gobiernos leninistas. Sin embargo, el proyecto de Jardín Botánico de flora americana debe ser considerado como un importante antecedente del Parque Aborigen, creado en 1933.

Homenajes en el Cerro de la Gloria. Medallas y placas

Durante este período se sumaron varios homenajes en relación con el Monumento al Ejército de los Andes en el Cerro de la Gloria. A través de los años el monumento se convirtió en un importante espacio conmemorativo y ganaba más prestigio debido a que era considerada “la obra de arte más notable que existe no sólo en la Argentina, sino en toda la América del Sur”³⁹¹. El gobernador Carlos W. Lenčina dispuso realizar un homenaje que perpetuara la memoria de su autor “**Juan Manuel Ferrari**”, quien había logrado una “soberbia interpretación de la historia e imponente espectáculo de grandeza artística”³⁹². Se trata de un medallón fundido en Buenos Aires, que fue colocado sobre un sencillo muro en el camino de acceso al monumento, en el Cerro de la Gloria³⁹³. Aparece la efigie de Ferrari en tres cuartos de perfil, rodeado

de laureles. La fisonomía, de profundo parecido con el retrato que se conoce del artista, posee un relieve que realza sus rasgos³⁹⁴. En el año 2008, con motivo de la restauración del monumento, el recordatorio fue emplazado delante del monumento, ubicación inadecuada ya que interfiere en la percepción del mismo.

Además, fueron ofrendadas monumentales placas conmemorativas que por su calidad artística pueden ser consideradas como principales exponentes de este género. Una de las principales causas que motivaron los homenajes fueron las maniobras realizadas por el Ejército de la Nación en Mendoza en 1926, que alcanzaron una enorme proyección por la numerosa presencia de tropas y porque reafirmaron la importancia de la Provincia como cuna del Ejército Libertador, contribuyendo a generar un clima de homenajes del propio Ejército y de las naciones que había liberado: Chile y Perú³⁹⁵. En 1927, coincidiendo con la celebración del 110° aniversario del cruce de los Andes fueron colocadas las placas conmemorativas. Esto generó la necesidad de construir un muro para su emplazamiento debido a que el basamento del monumento, lugar donde hasta el momento se instalaban las placas, resultaba insuficiente³⁹⁶.

Una de ellas fue ofrecida por la Ciudad de Lima, durante la presidencia de Augusto Leguía y la alcaldía de Andrés F. Dasso y dedicada “Al Protector del Perú Generalísimo Don José de San Martín”. Fue realizada por el artista peruano Ismael M. Pozzo (1905-1959) en 1926 y fundida en Florencia (Italia), por la Fundición de A. Biagotti. Es una enorme placa de bronce de 1,80 metros de ancho y 2,20 metros de alto, en forma de pergamino (Pc. 182)³⁹⁷. En la parte inferior está representada la simbólica lucha entre el hombre americano y el conquistador español y, por encima, se asienta un cóndor. A los costados aparecen las figuras alegóricas de Argentina y Perú, la primera personificada como una figura femenina sosteniendo el escudo argentino y una bandera, como símbolo de la Nación constituida, y un recio guerrero aborigen encarna a la nación peruana sosteniendo el escudo de Perú y las cadenas rotas, emblema de emancipación. En la parte superior una victoria alada le tiende una corona de laureles. En la parte inferior de la placa se encuentra la dedicatoria y el escudo de la Ciudad de Lima. La placa se destaca por la variedad de recursos iconográficos, la riqueza del relieve y una estética que busca su inspiración en la síntesis geométrica y constructiva del arte precolombino.

Otra placa fue ofrendada por el Ejército de Perú “Al Libertador de su Patria Gral. Don José de San Martín”, actualmente desaparecida. Fue realizada por el escultor argentino Héctor Rocha (1893-1964). Estaba conformada por dos registros, en el inferior se encontraba la dedicatoria y la efigie del general San Martín y, en el superior los escudos de

388. GORELIK, A. (1998), p. 155-172.

389. Provincia de Mendoza. (1928), *Memoria 1926-1927*, Tomo 2, p. 220-221.

390. *Los Andes*. (1927, setiembre 4), p. 9.

391. *Los Andes*. (1922, enero 15), p. 13.

392. *Los Andes*. (1923, setiembre 10), p. 5.

393. *Los Andes*. (1923, noviembre 5), p. 7.

394. La revista *Mundo Cuyano* fotografió a Ferrari, en ocasión de la inauguración del monumento en 1914.

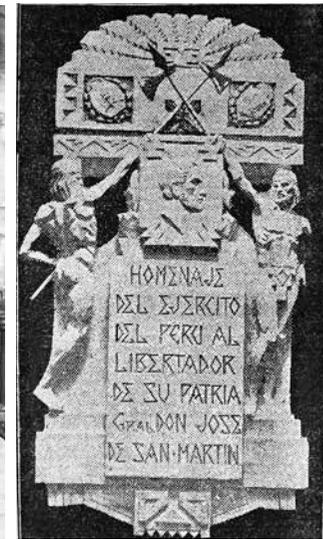
395. Aunque Chile no dedicó una placa, participó de los actos y realizó una ofrenda floral.

396. Provincia de Mendoza. (1928) *Memoria 1926-1927*, p. 122-124.

397. *Los Andes*. (1927, setiembre 18), p. 4.

386. *Los Andes*. (1927, mayo 28), p. 7.

387. Museo Provincial de Bellas Artes, en: *Los Andes* (1935), Edición Extraordinaria.



En la página anterior, arriba:
222. Monolito en homenaje a Juan M. Ferrari, autor del Monumento al Ejército de los Andes. Cerro de la Gloria, 1923 (Foto actual).
223. Placa ofrecida por la Ciudad de Lima, realizada por I. Pozzo en 1926 (Pc 182).

En la página anterior, abajo:
224. Placa ofrecida por Ejército Argentino, realizada por L. Perloti. Colocada en 1927 (Pc 254).
225. Placa ofrecida por el Ejército de Perú, realizada por H. Rocha. Colocada en 1927, actualmente desaparecida (D. L. Andes).
226. Placa ofrecida por la Nación Peruana, realizada por R. Pro en 1925. Colocada en 1929 (Pc 237).

A la derecha:
227. Damas de la sociedad mendocina de paseo por el Rosedal en 1929 (Q. Social).



Argentina y Perú y, un sol que corona el conjunto. Dos figuras masculinas ubicadas a los costados del cuerpo inferior, simbolizando a Argentina y Perú por debajo de sus respectivos escudos, cruzan sus lanzas aludiendo a la unidad y hermandad de los países en su lucha por la independencia sudamericana³⁹⁸.

El Ejército Argentino conmemorando “A su glorioso precursor el Ejército de los Andes, cuya gesta evoca a la vista del grandioso teatro en que actuara y a su inmortal creador y conductor”, ofreció una gran placa de bronce, de 0,71 m de ancho por 1,05 m de alto (Pc. 254). Fue realizada por el escultor argentino Luis Perloti (1890-1969). Sobre un zócalo escalonado en la parte inferior, a modo de pedestal, se encuentra una figura que ofrece palmas, a cuyos pies yacen ramas de laurel, una espada y el escudo argentino. En la parte superior, aparece la cordillera de los Andes y un cóndor con sus alas desplegadas.

En 1929, el Perú brindó otra placa en homenaje al general José de San Martín³⁹⁹. En este caso el oferente era la Nación. Es obra del escultor

peruano Raúl Pro (1900-1992) y fue realizada en 1925. Posee forma de libro abierto y es de grandes dimensiones: 2,07 m de ancho por 1,25 m de alto (Pc. 237). En sus páginas se reproducen las palabras de San Martín al proclamar la independencia del Perú en la plaza principal de Lima el 28 de julio de 1821: “Desde este momento el Perú es libre e independiente por la voluntad general de los pueblos y por la justicia de su causa que Dios defiende”. En el centro se encuentra la figura alegórica de la República, personificada como una figura femenina alada, vestida con una larga túnica que deja su hombro y el seno izquierdo descubiertos y un gorro frigio sobre la cabeza.

Las placas que se incorporaron al monumento durante estos años adquieren una profunda significación porque celebraban al héroe de la Independencia y de su ejército, renovaban el patriotismo de los pueblos liberados, ampliaban el imaginario simbólico y estético, y propiciaban nuevos homenajes, que como veremos, se fueron acrecentando, aún cuando las nuevas placas excepcionalmente alcanzaran la jerarquía de éstas.

398. Los Andes. (1927, octubre 19), p. 6.
399. Los Andes. (1929, octubre 12), p.6; Los Andes. (1929, octubre 13), p. 7.

Consideraciones finales. La democratización del arte

Durante el período leninista se verifica un significativo incremento del equipamiento artístico del Parque y un esfuerzo sostenido por insertar a los sectores populares, aunque los mecanismos para conseguirlo son diversos. Al mismo tiempo se produjo un profundo cambio en materia de homenajes conmemorativos debido a que nuevas figuras son elevadas al panteón y con ello se abre un horizonte diferente a la escultura pública.

José N. Lencinas afirmó su triunfo político con un programa verdaderamente contestatario y revolucionario. No dudamos que el “Monumento al Obrero” tenía por objetivo rendir un homenaje a las clases humildes, pero también marcar la ideología del leninismo y su triunfo político. Esta obra debe ser considerada como uno de los grandes íconos de la monumentalidad laica y la obra que provoca el gran giro: el estallido de descontento de la élite conservadora, que ahora está limitada a aceptar el nuevo orden político, social y cultural.

Los homenajes a personajes ilustres, Agustín Álvarez y Benjamín Matienzo, marcan la emergencia en Mendoza de un nuevo tipo de homenaje, diferente del héroe, figuras comunes ensalzadas por su pensamiento o acciones. Al mismo tiempo, se ampliaron los homenajes conmemorativos de temas de la Independencia, mediante la inclusión de placas verdaderamente colosales en el Cerro de la Gloria. Esta situación permitió convalidar el discurso oficialista sobre el rol y patriotismo del pueblo en las guerras de la Independencia. Todas estas obras provocaron un cambio en los circuitos tradicionales de producción y promoción artística, ya que requirieron la elaboración icónica de figuras y hechos puntuales, que difícilmente podían ser resueltas en el extranjero⁴⁰⁰.

La estatuaria decorativa marcó una substancial impronta, porque la incorporación de un importante acervo de estatuaria clasicista de contenidos mitológicos y alegóricos afirmaba el carácter europeo que habían promovido los gobiernos conservadores. Es evidente que se buscaba la apropiación por parte de los sectores populares de las formas artísticas y culturales de los grupos dominantes, es decir, se apelaba a una verdadera democratización del arte.

Comúnmente se ha considerado que la escultura en el espacio público ha desempeñado un rol fundamental en el proceso de democratización del arte. Y es cierto que las obras instaladas en parques, verdaderos museos al aire libre, ponían al alcance de un vasto público tipologías, formas y temas que comúnmente estaban confinados al espacio de

museos y galerías y a un público reducido de intelectuales y de la élite. En este sentido, estos museos abiertos resultaban una conquista de la modernidad. Sin embargo, las representaciones y prácticas sociales desplegadas en el Parque durante las anteriores gestiones habían operado en sentido contrario haciendo del Parque, que era en sí mismo un “espacio público”, un ámbito de la élite y de exclusión de las clases populares. El arte también había sido considerado y utilizado como una herramienta de afirmación política, social y económica de la élite. Con los gobiernos leninistas el pueblo es consentido a transgredir los límites sociales y culturales que los gobiernos conservadores habían establecido como naturales y apropiados. Aunque lamentablemente nos faltan las voces del pueblo para conocer el rol que desempeñaron dichas obras en la formación cultural y sensibilización estética de los sectores humildes, podemos presumir que contribuyeron a desmitificar la idea de las “bellas artes” como capital simbólico cultural propio de los sectores dominantes⁴⁰¹.

Por otra parte, la creación del Museo y la iniciativa de creación de una Academia, un Jardín Botánico y un Jardín Frutal, marcaron un importante antecedente en materia de educación artística y fomento del paisajismo en las posteriores gestiones políticas.

Aunque durante varios años muchos espacios continuaron circunscritos a la élite, como la rotonda del Kiosco de Música y las tribunas de Regatas, tal como se percibe en fotografías, seguramente como consecuencia de las representaciones y prácticas que se desarrollaban en dichos ámbitos ligadas a la distinción social, cultural y económica, se trataba de una situación que en pocos años estaba destinada a desaparecer⁴⁰². El leninismo había logrado un gran triunfo, ya que provocó la inserción y afirmación del elemento popular en muchos espacios del Parque y el contacto con el universo de las “bellas artes”. Pero también, porque los espacios generados para los grupos populares se convirtieron en ámbitos convocantes para la élite. Es el caso del Rosedal, que pensado como escenario de las clases populares por su artístico equipamiento y sus cuidados jardines que emulaban el Rosedal de Palermo, era considerado una de los sectores más “líricos” del Parque mendocino y se convirtió en lugar de reunión de las bellas jóvenes de la alta sociedad. Es justamente esta interacción entre las élites y lo popular la clave del triunfo del proyecto artístico implementado en el Parque.

401. García Canclini ha comprobado las dificultades o asimetrías en la apropiación del “arte culto” por parte de las clases populares, debido a que carecen del capital cultural o *habitus* que es propio de las clases dominantes. Ver: GARCÍA CANCLINI, N. (1995), p. 136-148.

402. Planteamos la cuestión no sólo en términos de “dominación” de la clase hegemónica, sino también de “resistencia” de las clases subordinadas ante las formas dominantes. Ver: GRIGNON, C.; PASSERON, J.C. (1991), p. 74-78.



Capítulo 7

Paisajista y americanista. Daniel Ramos Correas y la aplicación del Plan Regulador

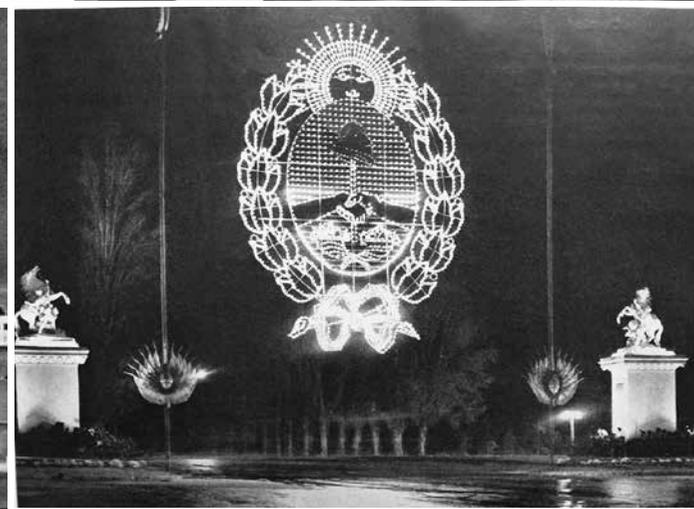
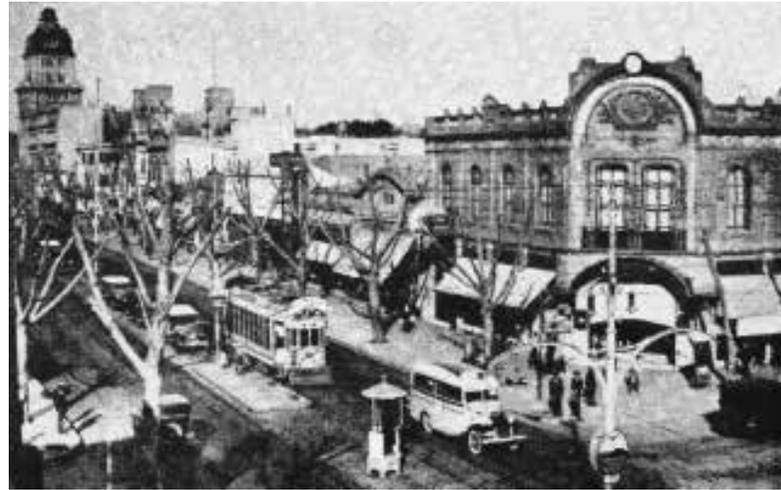
Aspectos introductorios

En 1932 triunfó el Partido Demócrata Nacional, en el cual se alineaban figuras de extracción conservadora y liberal que tuvieron la dirigencia política de la Provincia hasta 1943. Los gobiernos demócratas se caracterizaron por el fortalecimiento institucional y administrativo del Estado. Se crearon diversos organismos: la Superintendencia General de Irrigación, la Dirección de Vialidad y la Dirección Provincial de la Vivienda Popular. En el aspecto productivo garantizaron la continuidad del modelo agroindustrial vitivinícola⁴⁰³. Se desarrolló una importante acción social mediante la construcción de hospitales, salas y consultorios, comedores infantiles, colonias para menores, etcétera.

Durante este período la educación y la cultura recibieron un importante impulso. En 1935 fue oficializada la Academia Provincial de Bellas Artes creada por iniciativa de los artistas locales en 1933, se estudiaron las rutas seguidas por el Ejército de los Andes y se destacaron algunos hitos con monolitos. En 1937 se reorganizó la Junta de Historia como Junta de Estudios Históricos y se realizó el Primer Congreso de Historia de Cuyo⁴⁰⁴. En 1939 fue creada la Universidad Nacional de Cuyo e inició su funcionamiento ese mismo año.

En el contexto europeo se desarrollaron la Guerra Civil Española (1936-1939) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Esta última representó la mayor contienda bélica de la historia,

403. BRACHETTA, M. T. et. al. (2012), p. 128-130
404. MARTÍNEZ, P. et. al. (1994), p. 190-191.



228. Vista de la Avenida San Martín con el Pasaje San Martín al fondo, en 1935 (Q. Social).

229. Academia Provincial de Bellas Artes en 1938, cuando funcionaba en el edificio de la actual Dirección de Turismo (A. Morey).

230. Edificio de Playas Serranas en el extremo sur del Lago del Parque, inaugurado en 1937 (Postal).

231. Escudo de Mendoza obsequiado por el gobierno nacional para los festejos vendimiales de 1937. Actualmente en la Plaza Independencia (Q. Social).

en que tomaron parte casi todas las naciones del mundo y más de cien millones de combatientes. Argentina adoptó una posición neutral. Si bien la Guerra afectó profundamente el clima espiritual, posibilitó el crecimiento de la industria nacional debido a los problemas de importación. En Mendoza, los efectos se hicieron sentir especialmente en 1942 y 1943, en que se racionalizó el consumo de nafta y se priorizó la misma para asegurar el levantamiento de cosechas y el funcionamiento de la industria y el comercio⁴⁰⁵.

405. Los Andes (1982), p. 115.



232. Fiesta de la Vendimia de 1940 (Q. Social).

Durante los primeros años de gobierno demócrata, bajo las administraciones de Ricardo Videla (1932-1935) y Guillermo Cano (1935-1938) se llevaron a cabo en el Parque dos importantes obras: el Parque Aborigen y el Balneario de Playas Serranas, destinadas a configurar espacios y objetivos diferentes de los que se habían desarrollado hasta el momento. También se instauró la “Fiesta de la Vendimia”, celebrada desde 1936; y la “Fiesta del Árbol” que, originada en 1907, adquirió un importante relieve desde 1934 en que se estableció el día 15 de agosto como “Día provincial del árbol”. A estos grandes festejos se sumaban los tradicionales actos patrios y conmemoraciones en el Monumento al Ejército de los Andes, en el Cerro de la Gloria. Además, desde 1933

comenzó a funcionar la Asociación Cultural de Extensión Artística al Aire Libre, llamada comúnmente Escuela de Pintura al Aire Libre, que reunía un importante alumnado.

Como resultado de estas celebraciones y actividades y, de la consecuente ampliación del público en determinadas fechas, surgieron nuevas necesidades urbanísticas, edilicias y de equipamiento. Comenzaron a aparecer diferentes ideas y propuestas que marcaron la necesidad de establecer un plan coordinado para dotar al Parque de las estructuras necesarias a las nuevas demandas. A partir de 1938, durante los gobiernos de Rodolfo Corominas Segura (1938-1941) y Adolfo Vicchi (1941-1943), se encara un Plan Regulador que comprendía numerosas reformas urbanas y edilicias de la provincia de Mendoza, en el cual el Parque ocupaba un importante lugar⁴⁰⁶. Fue el arquitecto Daniel Ramos Correas, al frente de la Dirección de Paseos Públicos entre 1938 y 1943, la figura que estableció los fundamentos y lideró la transformación.

Homenajes a figuras ilustres: Fernando Fader y Emilio Civit

El 28 de febrero de 1935 falleció el pintor **Fernando Fader**. La noticia tuvo un importante impacto en todo el ámbito nacional y particularmente en Mendoza, donde el artista había desarrollado su primera producción, entre la que se encontraban los célebres murales pintados en la casona de Emiliano Guñazú. El 4 de abril de 1935, el gobierno mendocino tomó la iniciativa de rendirle un amplio homenaje que consistía en colocar el nombre del artista al Museo Provincial de Bellas Artes; la “creación de un mirador y un busto en bajo relieve, en un altozano del Cerro de la Gloria, con perspectivas hacia la montaña, que fuera fuente fecunda de inspiración y emociones para Fader”; editar un opúsculo de su biografía para difundir su obra; y organizar una exposición con todas las obras del artista existentes en colecciones oficiales y privadas de Mendoza⁴⁰⁷.

Es evidente que la idea estaba inspirada en el homenaje existente al escultor Juan Manuel Ferrari en el Cerro de la Gloria, de manera que se buscaba establecer un homenaje equivalente al eminente pintor, justamente en un ámbito que se caracterizaba por ser propiamente conmemorativo. De hecho, se igualaba el tipo de homenaje, dado que también consistiría en una obra en relieve, medallón o placa, de la efigie del artista colocada sobre algún paramento, generando una explanada a modo de mirador.

El homenaje no se concretó, por lo que el gobernador Guillermo Cano el 10 de febrero de 1938, pocos días antes de terminar su mandato,

406. En relación a los cambios urbanísticos llevados a cabo, sugerimos: PONTE, J. (2008).

407. Citado en: GÓMEZ DE RODRÍGUEZ BRITOS, M. (2001), p. 161.



233. Vivienda de Emiliano Guiñazú en Lujan de Cuyo según una foto de 1910. Atrás se aprecia el mural pintado por Fader (Archivo M. Fader).

234. Busto de Fader realizado por H. Rocha e inaugurado en 1945 en el Parque O'Higgins. Actualmente en el Museo Fader (Archivo M. Fader).



presentó a la Legislatura de Mendoza un proyecto de Ley por el cual proponía materializarlo. Una extensa fundamentación acompañó el proyecto, en la cual se establecía la importancia que Fader había desempeñado para el arte argentino y el justiciero homenaje que le debía la provincia de Mendoza a su eminente hijo. Habían pasado tres años desde su fallecimiento, momento en el cual habían abundado las expresiones acerca de su valor. Uno de los aspectos fundamentales del proyecto consistía en legitimar a Mendoza como lugar de nacimiento del artista. Y fueron el testimonio del artista y una nota publicada por el diario capitalino La Nación el 1° de mayo de 1935, los instrumentos presentados para acreditarlo. Según éste diario, el propio Fernando Fader había desmentido las versiones acerca de su nacimiento en Alemania o Francia, afirmando: “He nacido en Mendoza, donde viví hasta marchar a Europa”⁴⁰⁸. Con esta prueba se daba por zanjada la vidriosa cuestión del origen del artista y Mendoza podía regodearse de ser su cuna. Era por lo tanto necesario que:

408. Diario de Sesiones del Honorable Senado. Mendoza, 1938, Tomo 1, p. 81-83.

“El bronce y la piedra deben testimoniar dicho reconocimiento, para ejemplo de las generaciones, y para orgullo de esta tierra, a la que tan preclaro nombre ubica en las esferas de las jerarquías espirituales. A Mendoza le corresponde pues, ese honor y aquella obligación”.⁴⁰⁹

Pero en esta oportunidad, la intención era “levantar una glorieta y un monumento con la efigie de Fader en el Rosedal del Parque San Martín, en el seno mismo de la agreste naturaleza que él tanto amara y frente al paisaje montañoso, que reflejara con fervor su fuerte paleta”. El cambio de sitio seguramente se debía a problemas que presentaban los caminos del Cerro de la Gloria y la necesidad de realizar trabajos de mejoramiento en los mismos. Es lógico que el Rosedal se considerara apropiado, ya que existía el busto de Agustín Álvarez, por lo que permitiría sumar a otra figura ilustre de Mendoza. Además, enfrente se encontraba el

409. Citado en: GÓMEZ DE RODRÍGUEZ BRITOS, M. (2001), p. 165.

Monumento a Benjamín Matienzo, por lo que el sector se había afirmado como espacio conmemorativo y celebrativo. Pero también, porque durante la gestión de Cano se habían llevado a cabo diversas tareas, especialmente en el Rosedal, que fue embaldosado y se colocó nueva luminaria. Las farolas, a diferencia de las anteriores, eran de cemento y constaban de baja altura.

El proyecto contemplaba llamar a concurso público de artistas residentes en el país para realizar la obra y se destinaban 20.000 pesos para su concreción. Asimismo, se disponía denominar al Museo Provincial de Bellas Artes con el nombre de “Fernando Fader”. El proyecto fue presentado en la Cámara de Senadores en la sesión del 23 de junio de 1938 y pasó a estudio de las comisiones de Obras Públicas y Presupuesto⁴¹⁰.

El 17 de febrero de 1938, una semana después de ser presentado el proyecto de Fader y un día antes de terminar el mandato, Guillermo Cano presentó un proyecto de ley a la Legislatura mendocina proponiendo erigir un monumento a **Emilio Civit** en el octogésimo aniversario de su nacimiento. Consciente de que se trataba de una figura que generaba oposición, acompañó el proyecto de una extensa fundamentación. En ella se hacía especial hincapié en la imagen de hombre de visión esclarecida, cabal representante de la ideología de la generación del '80 que había promovido el progreso material y espiritual de la Provincia y de la Nación. El monumento formulado era considerado un reconocimiento y un ejemplo para las futuras generaciones por lo cual se proponía levantar una suscripción que permitiera al pueblo expresar su tributo y gratitud.

Luego de un año de tratamiento en las cámaras fue aprobado por Ley N° 1345, del 30 de setiembre de 1939. El aspecto más significativo es que la propuesta no encontró resistencia por parte de los partidos opositores. Las pasiones que despertaba esta polémica figura, según se afirmó durante su tratamiento legislativo, se iban enfriando a medida que el tiempo permitía aquilatar mejor el “impulso civilizador” que había desplegado su considerable obra pública. Pero también fue producto de la actitud generosa de las figuras de signo opuesto que habían aprobado el proyecto, cuando tiempo antes se habían quitado homenajes a hombres de su partido⁴¹¹. El hecho no pasó desapercibido para el oficialismo, que subrayó la adhesión de radicales y socialistas.

La idea del Parque como emplazamiento fue motivo de acuerdo, como bien expresó el senador Ricardo Encina, ya que entre las fundamentales obras públicas de Civit, como el puerto de Rosario y las obras de irrigación en la provincia de Río Negro, se encontraba:

410. No llegó a ser sancionada como Ley. Recién en 1945 se levantó un busto realizado por Héctor Rocha, y hace pocos años con motivo de la remodelación de la Costanera, fue trasladado al Museo Fader y emplazado en los jardines, a un costado de la casona.
411. Es el caso del Hospital Lencinas, que fue denominado Carlos Ponce. En 1947 se le restituyó su denominación original.

“El maravilloso parque del Oeste, que lo conceptúo, después de haber visto en el mundo muchos otros parques, el parque artificial más estupendo del mundo entero, que honra, no sólo a la Provincia, sino también, a la Nación entera”.⁴¹²

La Ley autorizaba a levantarle un monumento en el Parque General San Martín, como reconocimiento a una de sus obras más sobresalientes, destinar la suma de cien mil pesos de la partida presupuestaria del siguiente año y levantar una suscripción pública para su concreción. También se disponía llamar a concurso a todos los artistas residentes en el país⁴¹³.

Ninguno de los dos monumentos legislados en 1938 llegó a concretarse por mucho tiempo y, cuando lo hicieron, respondieron a nuevas ideas y condiciones políticas, sociales, económicas y urbanísticas. No cabe duda que las iniciativas de estos años se vieran fuertemente afectadas por la implementación del Plan Regulador, que establecía una propuesta integral respecto a usos y funciones del gran pulmón verde y demandaba importantes recursos económicos.

El proyecto de plan regulador. La naturaleza virgen como paradigma

En 1938, el gobierno provincial presentó a la Legislatura de Mendoza el Plan de Urbanización de la Ciudad de Mendoza. Para la remodelación del Parque, el arquitecto Daniel Ramos Correas en calidad de director provincial de Parques y Paseos, confeccionó el proyecto de “Plan Regulador para la conservación, terminación y mejoramiento del Parque General San Martín”⁴¹⁴. Lo elevó al Ministro de Economía, Obras Públicas y Riego, ingeniero José M. Arrualde, el 28 de febrero de 1940. El mismo comprendía una explicación de los distintos trabajos a realizarse y una fundamentación en que se reflejan los principios ideológicos de la propuesta. Establecía la importancia del Parque considerado “único en la Nación por las características de su naturaleza” y de sus gestores, Emilio Civit y Carlos Thays⁴¹⁵. Pero consideraba que debido a que el proyecto original no se había llevado a cabo en su totalidad y la inexistencia de un plan regulador posterior, existían perjuicios que eran visibles:

412. Cámara de senadores. Diario de Sesiones. 1939, p. 569.

413. Provincia De Mendoza, Recopilación de Leyes, Mendoza, 3° Serie, Tomo II, p. 229-230

414. El papel de Ramos Correas en la confección del Plan Regulador del Parque, y su implementación a nivel urbanístico ha sido especialmente estudiado por: RAFFA, C. (2005).

415. Como ha demostrado Ponte, se convalidaba a Civit como el gestor, sin mencionar al entonces gobernador Francisco Moyano.



235. Nota sobre la proyección turística de Mendoza, 1933. Entre los principales sitios de interés se encuentran las obras de arte del Parque (Q. Social).

“La falta del plan con vistas a desenvolvimientos graduales, hubo de dar lugar, a favor del afán de iniciativa, a desarmonías arquitecturales, variedad y eclecticismo de opiniones y hasta en algunos casos, prescindencia de sentido artístico en obsequio de fines, sin duda respetables, aunque extraños a la esencia y función del bosque; construcciones de diverso carácter, cierres murales, taperas mal disimuladas, interrumpen la contemplación de la floresta, comportan lunares antiestéticos y, lo que es más sensible, comprometen la belleza natural del paisaje”.⁴¹⁶

416. COROMINAS SEGURA, R. (1942), p. 301

Con ello, de entrada se refrendaba la necesidad de implementar el plan. De hecho, se recurrió a la estrategia de presentar el plan como la necesaria e indicada conclusión del proyecto original. Un aspecto interesante es que se alegaba no poseer los planos originarios⁴¹⁷, aunque se aseguraba la facultad de reconstruirlos sobre la base de lo que se había llevado a cabo y se afirmaba el éxito del resultado:

“La tarea, con haber sido grandiosa, no ha terminado; su coronamiento se halla distante. Cabe depurarla de defectos de detalle, observados en la experiencia, retomar la pauta sustantiva y obtener el aporte de nuevas adquisiciones, ampliando y completando el trazado primitivo, emplazando obras nuevas que permitan hacer del Parque un lugar de gran belleza, no sólo por el paisaje y la vegetación, sino también por su aporte a la cultura artística y deportiva”.⁴¹⁸

Implícitamente se instauró el “mito del origen” del Parque como argumento de legitimidad para validar el proyecto aunque, como se verá luego, provocó un cambio sustancial. Las nociones de “esencia”, “pauta sustantiva”, “trazado primitivo” o “idea original” presentes en la fundamentación tenían un sentido unívoco para el proyectista: la recuperación de la naturaleza. Esto suponía la plantación y replantación de especies forestales, la dotación de agua para riego y la ampliación de áreas cultivadas. Pero también implicaba un cambio profundo en los elementos urbanísticos y arquitectónicos, tales como la erradicación de ranchos⁴¹⁹, la supresión del zoológico existente y la creación de uno nuevo. En cuanto al mobiliario artístico se establecía:

“La gran naturaleza virgen que enmarca nuestro paseo fundamental, [está] desvirtuada por estatuaria que se ha ensayado, objetivaciones preciosistas, instalaciones que a título de excepción, unas filantrópicas, otras deportivas, algunas culturales, inspiradas en anhelos que están fuera de discusión, han alterado con su invasión incontentada la índole del Parque, el cual debió permanecer intocado, conforme a su esencia”.⁴²⁰

Durante el tratamiento legislativo del Plan Regulador de la Ciudad y con antelación a la presentación oficial del Plan Regulador del Parque

417. La referencia es extraña, por cuanto los planos habían sido publicados en el Censo de 1903 y el Álbum Argentino de 1909, obras publicadas en Mendoza que tuvieron una importante circulación.

418. COROMINAS SEGURA, R. (1942), p. 302

419. En el informe final se establece la erradicación de 150 ranchos en que vivían obreros del Parque, empleados del hospital y personas ajenas a la administración pública. Por ejemplo, en la cercanía del hospital E. Civit existían “más de 40 ranchos cuyos moradores vivían en la más lamentable promiscuidad con animales domésticos y de trabajo y con una ausencia absoluta de higiene”. Ver: COROMINAS SEGURA, R. (1942), p. 344.

420. *Ibidem*. p. 303

San Martín, el paseo fue objeto de grandes transformaciones. El 24 de diciembre de 1938, el poder ejecutivo había dictado el Decreto N° 731, por el cual creaba una comisión ad-honorem para realizar estudios y proyectos (planos, maquetas, perspectivas, informes, etc.) del Plan Regulador de la Ciudad de Mendoza, destinados a establecer una visión integral de la transformación, los costos y dar solución urgente a ciertos problemas. La comisión quedaba conformada por varios miembros del gobierno, entre quienes se encontraban el ministro de Gobierno, Adolfo A. Vicchi, el ministro de Obras Públicas, José M. Arrualde, y el director de Parques y Paseos, Daniel Ramos Correas.

Entre los puntos del decreto se encontraba la ampliación de cultivos del Parque General San Martín y Parque Aborígen, la mejora y embellecimiento del Cerro de la Gloria y, la posibilidad de extender los cultivos sobre los cerros inmediatos a éste⁴²¹. Es indudable que esta instancia permitió iniciar algunas de éstas obras, pero también de numerosas tareas tendientes a “la eliminación paulatina de todas aquellas obras realizadas sin el concepto de lo que debe ser un parque” que, en rigor, no presentaban ninguna premura. De manera que cuando se presentó oficialmente el Plan Regulador muchos trabajos habían sido implementados.

El equipamiento artístico y lo antiestético

Uno de los puntos fundamentales de la remodelación fue el acceso al Parque por calle Uriburu (actual El Libertador), de los “Portones” y el sector circundante. La intención planteada era lograr una conexión entre la ciudad y la naturaleza. La propuesta, como hemos dicho, se apoyaba en la importancia de una “expansión de la naturaleza” que comprendía resaltar el color de la vegetación, apreciar las magníficas perspectivas y percibir el Parque como prolongación de la Ciudad. Además, se establecía una poderosa razón de índole social: la necesidad de lograr una verdadera “democratización” del espacio público⁴²²:

“Razones de estética y de cultura ciudadana en un pueblo democrático exigen que los paseos sean ampliamente abiertos, sin solución de continuidad con el núcleo urbano que completan. Un parque cerrado ofrece la apariencia de algo que no es de libre acceso para el público y que, siendo de propiedad particular, está sujeto a un severo contralor desde la formalidad del acceso en las puertas de entrada”.⁴²³

Existían dos posibilidades, una quedaba implícita y era el cambio de ubicación, mientras que la otra consistía en dejarlos emplazados

421. Decreto N° 731, Año 1938, Tomo 1, p. 397, MIOP-AGPM.

422. Este aspecto ha sido señalado por: RAFFA, C. (2005), p. 4.

423. COROMINAS SEGURA, R. (1942), p. 304.



236. Obras realizadas en el Parque con antelación al Plan Regulador: cambio de luminaria y embalsosamiento del Rosedal, 1938 (Q. Social).

como “motivo ornamental” pero con “lijeras modificaciones de su estructura”⁴²⁴. También se proponía cambiar la ubicación de los “Caballos de Marly”, emplazándolos un poco más atrás para lograr sentido de continuidad en el acceso. De este modo, la idea era quitar los grupos escultóricos del centro de la rotonda dándoles un lugar secundario y priorizando la naturaleza. Una vez suprimidos los cercos, se reemplazarían los “jardines preciosistas”, considerados “artificiosos”, por prados con el objetivo de no atiborrar la perspectiva buscada. En 1938 fueron demolidas las balastradas al costado de los Portones, la estación transmisora de radio y las torres que sostenían las antenas y

424. *Ibidem*, p. 304-305.



237. El acceso al Parque en 1938. Aparece la balaustrada y los portones conservan los accesos laterales. (A. Morey).
238. Gran congestión de automóviles en la Rotonda del Kiosco de Música a fines de la década del '30. (Q. Social).
239. Nueva luminaria en el Rosedal. Farolas de cemento con lámparas globulares, en 1939 (S. Paisaje).

se habían realizado plantaciones en los nuevos espacios libres⁴²⁵. Por el momento, los cambios propuestos para los Portones y Caballos de Marly quedaron en suspenso.

Otro de los temas abordados fue la **“Fuente de los Continentes”**, que contaba con un funcionamiento de dos horas diarias, escasa presión de agua y frecuentemente se obstruía. Se colocó una bomba eléctrica y se la conectó con una nueva bomba centrífuga para riego que se había instalado. Con ello se había logrado su funcionamiento permanente y con agua clara y suficiente para los juegos de agua. También se procedió a pintarla.

El Rosedal era visto como otro de los puntos problemáticos del Parque, justamente porque se trataba uno de los sectores sociales más importantes, al igual que el Lago contiguo y la forestación adyacente. El tema principal de cuestionamiento fue el equipamiento artístico, particularmente la **estatuaria**. La crítica adquirió un tono corrosivo, a pesar que habían pasado menos de dos décadas desde que se la había colocado, y recayó en el sector central donde:

“...había una escalinata y plataforma rodeada de elementos arquitecturales desarticulados: balaustradas de hormigón, rejas de hierro, jarrones, esculturas baratas, etc., que lejos de constituir un motivo de ornato, molestaban a la vista por su desorden y falta de criterio artístico”.⁴²⁶

No podemos atribuir la situación a una simple pugna entre conservadores y radicales, ya que obras erigidas durante anteriores gestiones conservadoras también fueron motivo de reprobación, por lo tanto, respondía a un concepto paisajístico de fondo. Aunque lamentablemente no contamos con material fotográfico que nos pueda dar una idea totalizadora del conjunto antes de su eliminación, podemos inferir que debió prevalecer un eclecticismo de temas y estilos, situación muy característica de este tipo de paseos donde el interés por una colección generaba diversidad. Pero no podemos dejar de observar que se daba un mayor énfasis al conjunto artístico del Rosedal, justamente la obra emblemática del Lencinismo, a la cual se catalogaba de “barata” y a los comitentes o gestores de no contar con criterio artístico, por lo cual, se retomaban antiguos antagonismos políticos.

425. *Ibidem*, p. 269, 307.
426. *Ibidem*, p. 270.

Con anterioridad a la aprobación del Plan fueron arreglados los jardines, embaldosado el sector entre el Lago y el paseo y, construido un muro de contención en piedra sobre el costado Este del Lago. Después de su sanción se arregló el acceso al Rosedal, en que se construyó una escalinata de piedra y un descanso circular, rodeado de bancos en piedra. No hemos encontrado ninguna referencia explícita a las esculturas, pero es evidente que muchas fueron suprimidas, ya que posteriormente no se acusan noticias sobre ellas. Sin embargo, hubo excepciones como **“La Pureza”** y **“La Aurora”**. Respecto a la primera podemos inferir que, a diferencia de las demás copias o producciones seriadas de su entorno, era la que en el ámbito local tenía el “aura” de la singularidad y autenticidad⁴²⁷, sumado al prestigio que había adquirido su autor y material⁴²⁸. Pero carecemos de elementos que expliquen los criterios que se tuvieron en cuenta para su conservación.

La Rotonda y el **“Kiosco de Música”** tampoco quedaron librados del afán transformador. Durante esos años este lugar había tenido una importante función, ya que en 1936 la celebración de la 1ª Fiesta de la Vendimia se llevó a cabo en la Rotonda⁴²⁹. En los años siguientes la Rotonda siguió teniendo un importante papel en los festejos, ya fuera como lugar donde se montaba el escenario o donde se realizaba el desfile de carros alegóricos. Su realización demandaba la construcción y contratación de obras efímeras y servicios como escenario, palcos, luminaria y asientos, entre otros, que ocasionaban importantes sumas del erario público. La documentación del ministerio de Obras Públicas da cuentas de la gran cantidad de recursos humanos, técnicos y económicos que involucraban. El Kiosco fue considerado inadecuado para estos usos.

La remodelación del Parque fue concebido como la oportunidad propicia para construir en la Rotonda un gran “teatro-auditorium” al aire libre con capacidad para 10.000 personas, aprovechando tan espléndida ubicación, desniveles, convergencias de calles y perspectivas del paisaje. El mismo tendría por objetivo la realización de representaciones líricas, orquestales, coreográficas, etc., que “además de ser un medio educativo espiritual del pueblo, constituya un motivo más de atracción para el turista, instituyendo temporadas veraniegas a base de esa clase de espectáculos”. También se estudiaría la posibilidad de instalar escuelas de canto y baile clásicos, y la formación de conjuntos corales y orquestales⁴³⁰. Por otra parte, la Ley N° 1351, por la cual fue sancionado el Plan Regulador de la Ciudad en 1939, establecía la posibilidad de transformar la Rotonda para teatro en lugar de construir el Teatro Griego. El discurso oficialista apuntó a refrendar la necesidad de implementar

427. Usamos la noción de Benjamin, justamente por el contraste entre el original único e irreplicable, en relación a las reproducciones del entorno. Ver: BENJAMIN, W. (2003), p. 42-45.

428. En realidad, no tenemos certeza que se trate de un original, puesto que el artista pudo hacer diversas copias, pero en Mendoza fue considerada como creación original de un artista italiano.

429. Si bien hubo una primera celebración en 1913, fue en 1936 cuando se instauró con carácter oficial y periódico.

430. COROMINAS SEGURA, R. (1942), p. 311-312

una transformación:

“La Rotonda fué en un tiempo el paseo de moda. Era el punto de reunión de la sociedad mendocina en los atardeceres y noches estivales. Allí se realizaban los corsos de flores y retretas. Era el lugar predilecto.

Hoy, el automóvil, y la preferencia de la gente por el cinematógrafo y otras muchas atracciones, le han privado de ese carácter y es un lugar abandonado y sin razón ninguna de ser”.⁴³¹

Se recomendaba la demolición de la glorieta (Kiosco de Música) “por considerarla antiestética”⁴³². De este modo, la censura tuvo un tono muy diferente a la expresada en el Rosedal, porque se reconocía la importancia que había desempeñado en el pasado. En 1938 se procedió a la demolición del Kiosco de Música, al arreglo de jardines, limpieza, riego, etc. En los testimonios posteriores no se hace referencia a las esculturas ubicadas en el perímetro, **“Atalanta”**, **“Hipomenes”** y los ejemplares de **“Joven Paje”**, pero es indudable que corrieron la misma suerte.

En cuanto al mobiliario quedaba otro punto: las **farolas**. Existían varios problemas debido a que la instalación eléctrica era antigua y estaba en malas condiciones, había una gran pérdida de tensión debido a las fluctuaciones que se producían y que perjudicaban las lámparas y maquinarias de alumbrado, resultando antieconómica, y la inconveniente ubicación de las columnas en calles y rotondas que obstaculizaban el tránsito y provocaban frecuentes accidentes. Pero también existían razones de índole estética como la interferencia que sobre el paisajismo provocaba la instalación de conductores de alta tensión a través de prados y macizos, las casetas para transformadores que resultaban muy visibles y, los propios artefactos:

“La iluminación del Parque y sus instalaciones no están en absoluto de acuerdo con el carácter y la importancia del paseo; existe una gran variedad de artefactos y columnas de estilo y calidades diversos, desde las antiguas de fundición hasta las de cemento armado. Ninguno de estos elementos encuadra dentro del concepto de naturalidad que debe ostentar todo lo que se instale dentro del Parque”.⁴³³

Se establecía la necesidad de estudiar muy prolijamente el cambio de iluminación. Aunque por el momento no se llevó a cabo, marcó el antecedente para la progresiva eliminación de las farolas escocesas y demás artefactos antiguos. Otro problema que aparece en algunas fuentes, si bien Ramos Correas no alude explícitamente, es la gran altura

431. *Ibidem*, p. 311.

432. *Ibidem*, p. 270.

433. *Ibidem*, p. 330.

que tenían los artefactos antiguos, lo que provocaba que generaran poca iluminación, más aún cuando los árboles los tapaban con su espeso follaje.

Los cambios realizados con antelación a la sanción del Plan Regulador del Parque constituyeron una operación que bajo la consigna de “limpieza” y “mejoramiento”, tendieron a despojarlo de los elementos decorativos que se consideraban ajenos al paisajismo e inadecuados para su apreciación. No cabe duda que en materia de estética, a partir de fines de 1930 Ramos Correas adhirió plenamente a un pensamiento que renunciaba y rechazaba el ornamento como “antiestético”. Su base ideológica se había desarrollado en Europa, particularmente con el célebre escrito “Ornamento y delito” de Adolf Loos, y alcanzado influencia en Argentina⁴³⁴. Loos, pionero del movimiento moderno en arquitectura, veía necesario un cambio estético en la sociedad y postulaba prescindir del ornamento por antiestético, entendiendo que constituía una “epidemia” que respondía al gusto aristocrático y oficial y perjudicaba la economía de los pueblos, no constituyendo una expresión de la cultura actual, con lo que abogaba por formas funcionales y lisas de los “muros blancos”⁴³⁵. Es posible entender la posición de Ramos Correas mediante la lente del profundo cambio que se produjo en su propia producción, en la cual rompió con el historicismo y eclecticismo de su producción anterior para orientarse hacia un racionalismo⁴³⁶. Esto quizás explique el desconocimiento respecto al destino del mobiliario artístico suprimido, desechado como una suerte de utilería pasada de moda.

La búsqueda de las raíces. Saludo al Sol

En 1938 se procedió a realizar mejoras en el Parque Aborigen, ubicado al pie del Cerro de la Gloria. Había sido creado pocos años antes, en 1933, por iniciativa de José Benito de San Martín a cargo de la Dirección de Parques, con el objetivo de completar las especies del Parque mediante una sección de flora aborigen⁴³⁷. La propuesta fue refrendada por Decreto N° 181 del poder ejecutivo y se destinaron 1.500 pesos para la adquisición de ejemplares⁴³⁸. Se había rellenado el terreno, trazado caminos y se plantaron cactus procedentes de la provincia y de Chile, algunos de los cuales tenían 5 siglos y alcanzaban 8 metros de altura⁴³⁹. Fue motivo de amplios elogios en la prensa local debido a la belleza del paisaje, con sus vistas de la Ciudad y la cordillera de los Andes, pero especialmente por la diversidad de especies nativas, consideradas por

434. Según Ramón Gutiérrez, Alberto Presbich abogaba por la arquitectura como fenómeno funcional, al margen del ornamento. Ver: GUTIÉRREZ, R. (1982), p. 581.

435. LOOS, Adolf (1908) “Ornamento y delito”. Consultado en: www.paperback.es/articulos/loos/ornamento.pdf

436. Sobre el tema sugerimos consultar: CIRVINI, S.; PONTE, J. (1986).

437. Sobre los objetivos de su creación, denominación y materialización se sugiere el testimonio de su impulsor. Ver: DE SAN MARTÍN, J. B. (1940), p. 261-268.

438. Decreto N° 181, Año 1933, T. 2, MIOP-AGPM.

439. Los Andes. (1933, diciembre 13), p. 5.

el profesor Renato Sanzin como “una de las agrupaciones botánicas de mayor importancia de la flora autóctona andina”⁴⁴⁰.

Este nuevo paseo venía a desempeñar un significativo papel, además del propiamente botánico, social y pedagógico, ya que fue considerado como la expresión material y simbólica de las culturas originarias que habían poblado el territorio, por lo tanto, dotado de valor histórico. Su inauguración fue pensada para reforzar este sentido. El programa consistió en adaptaciones líricas y dramáticas de evocación incaica y huarpe⁴⁴¹. El festival no llegó a realizarse debido a que el público colmó la capacidad esperada e invadió el escenario, lo que prueba el interés que despertaba el programa⁴⁴².

Con el Plan Regulador se buscaba propender a su mantenimiento, teniendo en cuenta la “originalidad e importancia” que poseía. Durante 1938 fueron replantados unos 3.000 cactus de diversas variedades y otras plantas nativas, se había atendido al riego y al arreglo de caminos. Uno de los aspectos más significativos fue la adquisición en diciembre del mismo año de la estatua **Saludo al Sol**⁴⁴³. A fines de enero había llegado a la Provincia y fue motivo de interés en la prensa, que publicó una fotografía de la misma⁴⁴⁴. De manera que, mientras que se realizaba una sistemática supresión de la estatuaria de diferentes sectores del Parque, se incorporó una estatua en el Parque Aborigen. Podemos deducir diversas razones: se trata de una obra de tema americano, con un claro sentido conmemorativo, realizada por un artista argentino y dentro de una estética contemporánea.

La estatua es de bronce y fue realizada por el artista argentino Luis Perloti (1890-1969). Su producción se orientó durante esta década a la búsqueda de una expresión americanista. Viajó por distintos países de Sudamérica conociendo las poblaciones nativas, sus rasgos y costumbres. Compartió con Ricardo Rojas el interés por la formación de un arte nacional, por lo cual recibió su estimación y el apodo de “escultor de la Eurindia”⁴⁴⁵. Sus obras y monumentos le valieron la aprobación de la sociedad y le generó un importante mercado, que lo colocó entre los artistas argentinos más representativos de su época. Manifestó su interés por neutralizar los contenidos y formas del arte europeo, y aunque su lenguaje no está exento de dicha tradición, logró establecer una figuración afirmada en ciertos rasgos del arte precolombino.

Se trata de una figura sedente, en que está representado un aborigen en actitud de adoración al sol. Un basamento de forma prismática sirve

440. Los Andes. (1933, diciembre 18), p. 7.

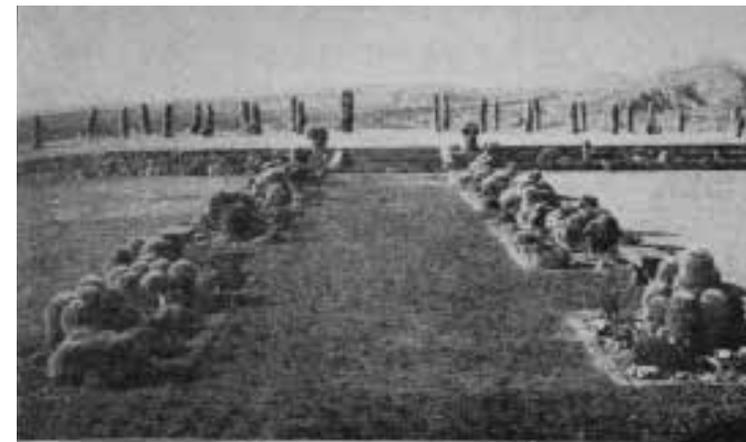
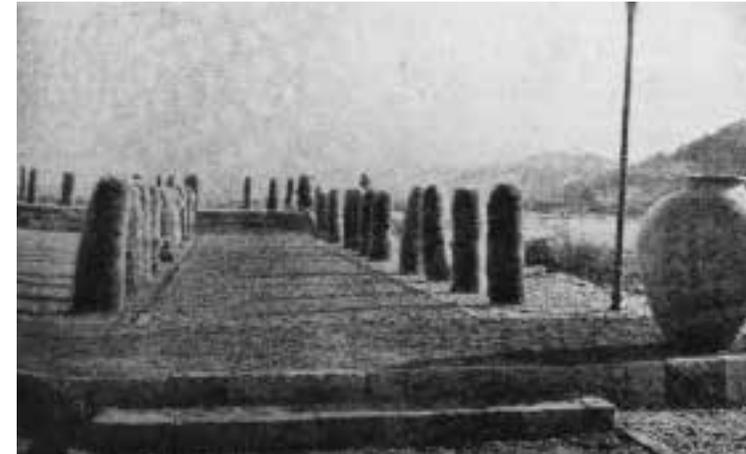
441. En la prensa se detalla todo el programa musical y dramático a desarrollarse, y se mencionan los intérpretes. Ver: Los Andes. (1933, diciembre 29), p. 9.

442. Los Andes. (1933, diciembre 30), p. 6.

443. Los Andes. (1939, enero 1), Suplemento, 3ra. sección, p. 7.

444. Los Andes. (1939, enero 31), p.7.

445. COLL, R. (1986), p. 65.



240. Parque Aborigen. La avenida principal bordeada por cactus, actualmente inexistentes (A. Libertad 1937).

241. Vista de otra avenida del Parque Aborigen (A. Libertad 1937).

242. Monumento Saludo al Sol realizado por L. Perloti, 1939 (Foto actual).

243. El monumento y su entorno (Foto actual).

de asiento a la figura, actuando a modo de trono. El cuerpo, en posición erguida, se acomoda a los planos del mismo. Levanta sus brazos en ángulo recto a un costado del cuerpo y con las palmas de sus manos hacia adelante, elevando su mirada hacia el frente y arriba. Tres paños decorados con motivos geométricos cubren su regazo y sus hombros, mientras que su torso aparece desnudo. La obra, como ha señalado Coll, se caracteriza por constructivismo de las formas con una importante economía de medios, ya que el artista recurre a pocos elementos para reforzar la simbología del monumento⁴⁴⁶.

Constituye la primera obra de tema indigenista en Mendoza, que precedió al Monumento al Cacique Guaymallén por más de una década⁴⁴⁷. Además marcó una importante ruptura con el clasicismo y naturalismo en boga en la escultura pública emplazada hasta el momento en la Provincia. En los años siguientes Perloti realizó numerosas obras que fueron erigidas en distintos puntos de la Provincia, por lo cual estuvo en reiteradas ocasiones. Tomó contacto con artistas del medio, entablando una profunda amistad con el pintor Fidel Roig Matóns. Revalidando su americanismo, en 1941, se publicó un artículo de Jorge Blanco Villalta en que éste destacaba:

“Mucho se ha dicho, hasta remotas fronteras continentales, sobre el arte del escultor Luis Perloti, de su arte indigenista en particular, sobre el movimiento de su obra que se deja llevar por el ritmo de las tradiciones americanas y de sus características sentimentales y raciales, que es, sin duda, la parte más original y noble del múltiple talento de ese artista y en la que se ha puesto mayor caudal emocional; la que se ha dedicado a hacer revivir en la conciencia nacional lo vernáculo, el pasado indio, sus rasgos y símbolos.”⁴⁴⁸

El Plan Regulador

Por Decreto N° 137 E del 8 de marzo de 1940, fue aprobado el “Plan regulador de mejoras a introducir en el Parque General San Martín” destinado a su conservación y, ampliar y completar el trazado original mediante la creación de obras nuevas que contribuyeran a su belleza y constituyeran un aporte a la cultura artística y deportiva. Entre los fundamentos que habían sustentado la propuesta se establecía: “Que al plantearse un parque, se debe concebir la realización de una obra que se acerque lo más posible a la naturaleza; dando al visitante la impresión de hallarse ante ella y todo aquello que se incorpore de guardar armonía y belleza que no desvirtúe el concepto básico”. Comprendía los siguientes puntos:

446. *Ibidem*.

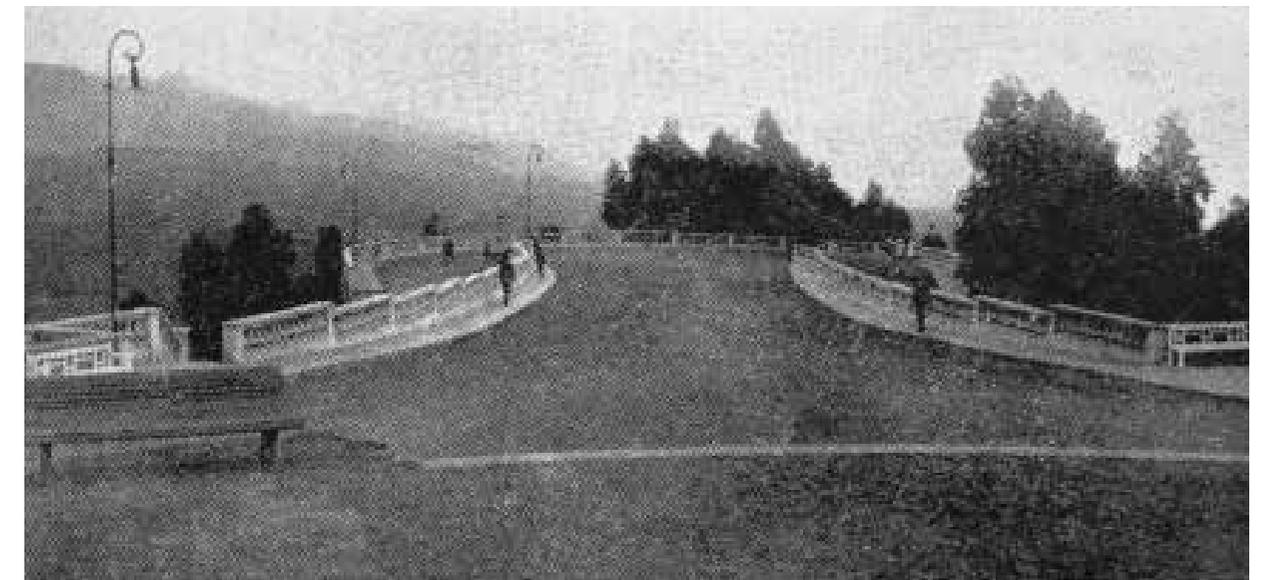
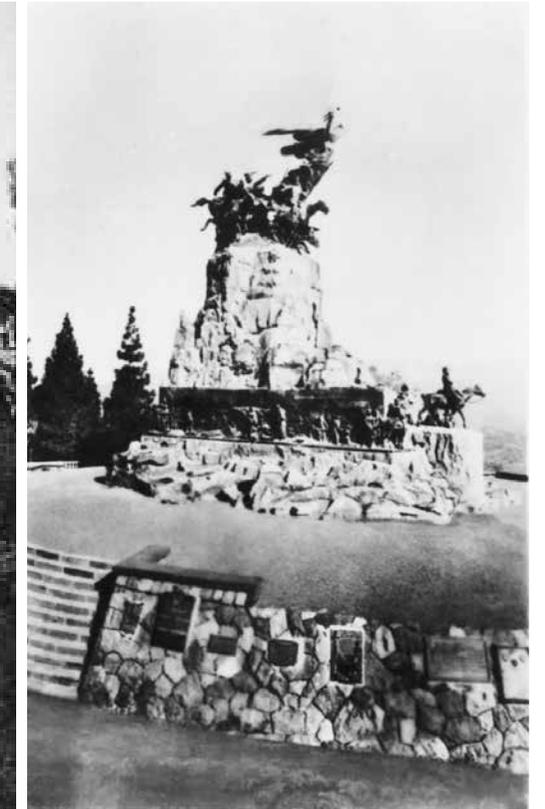
447. Realizado por el escultor Mariano Pagés e inaugurado en 1950.

448. BLANCO VILLALTA, J. G. *Los Andes*. (1941, noviembre 30), 2ª sección, p. 1.

- “1) Gran teatro al aire libre.
- 2) Construcción del gran stadium o anfiteatro.
- 3) Modificaciones en el edificio de las tribunas del lago.
- 4) Parque infantil.
- 5) Creación del Parque Zoológico al pié del Cerro de la Gloria.
- 6) Reformas en el Cerro de la Gloria.
- 7) Mejoras en la Avenida Uriburu y caminos de acceso al monumento del Cerro de la Gloria.
- 8) Camino de bajada del Cerro de la Gloria, que siendo parte del Parque Zoológico pasa por el Parque Aborigen.
- 9) Proyecto de Ciudad del Deporte en los terrenos entre el Canal Oeste y Cerro de la Gloria o Norte de la Avenida Uriburu.
- 10) Extensión del Parque hacia el Norte sobre calle Boulogne Sur Mer y modificación estética de los jardines inmediatos a la actual entrada y del “rond-point” de los caballos Marly.
- 11) Remodelación de la zona del Rosedal.
- 12) Utilización de los terrenos existentes entre la calle Boulogne Sur Mer y el Canal Jarillal.
- 13) Expropiación de los terrenos al Norte de la Avenida Uriburu y ampliación del Parque a esa zona.
- 14) Mejoramiento del terreno entre el Canal Oeste y Cerro de la Gloria.
- 15) Modificación de los terrenos cedidos a Obras Sanitarias de la Nación en forma que no desentonen con el Parque.
- 16) Edificios de Administración, depósito y talleres en una nueva ubicación.
- 17) Casas para obreros ubicadas convenientemente.
- 18) Pavimentación de las calles que aún no lo están, en el Parque y construcción de veredas y pista de jinetes.
- 19) Modificación en el sistema de iluminación del Parque.
- 20) Traslado de viveros e invernáculos.
- 21) Vivero Provincial.
- 22) Prolongación de la calle Boulogne Sur Mer al Sud y puentes sobre el Zanjón Frías”.⁴⁴⁹

De este amplio programa la Dirección de Parques, Calles y Paseos había realizado los estudios y proyectos de las obras a realizarse en el Cerro de la Gloria y para la creación del nuevo Zoológico, a los cuales se destinaron 50.000 pesos para su ejecución. A través del mismo Decreto, el poder ejecutivo le encomendaba los estudios y proyectos definitivos de las demás obras previstas en el Plan. La dirección de los trabajos quedó a cargo de Daniel Ramos Correas.

449. Decreto N° 137 E. Año 1940, MIOP-AGPM. Citado en: PONTE, J. (2008), p. 414-415. Ver también: MARIGLIANO, C. en: CUETO, A. et. al. (1998), p. 230-232.



244. Vista lateral del Monumento al Ejército de los Andes en 1940, antes de la remodelación (G. Comercial).

245. Vista de las placas colocadas en el muro en talud del basamento (Postal).

246. Monumento al Ejército de los Andes. Rambla y balastradas vistas desde el Monumento en 1920 (A. L. Andes).



En la página anterior, arriba:

247. Vista frontal del Monumento en su forma original según una postal antigua (Cortesía Guillermo Romero).
248. La misma vista después de la reforma (Foto actual).

En la página anterior, al centro:

249. Monumento en su forma original según una postal antigua (AFH, CEIDER, FFYL-UNCUYO).
240. La misma vista después de la reforma (Foto actual).

En la página anterior, abajo:

251. Vista lateral del Monumento en su forma original según una postal antigua.
252. La misma vista después de la reforma (Foto actual).

La remodelación en el Monumento al Ejército de los Andes

A comienzos de 1940 se emprende la remodelación del Monumento al Ejército de los Andes. El proyecto fue realizado por el arquitecto Daniel Ramos Correas y, según él mismo señaló, obedeció al propósito de crear una composición armónica entre el monumento y lo urbanístico que permitiera destacar las características esencialmente simbólicas del monumento. Se había previsto “la eliminación de todo ornato innecesario que desentone con la concepción artística central”⁴⁵⁰. El punto de partida de la remodelación del Cerro de la Gloria estuvo dado por el Monumento, el cual fue considerado como hecho artístico y conmemorativo, definiéndolo en su rol de altar cívico:

“Es uno de los santuarios de la Patria dentro del profundo concepto del devocionario argentino. Toda la epopeya de la libertad se halla sintetizada en el monumento al Ejército de los Andes cuyo pedestal es el cerro de la Gloria”.⁴⁵¹

De este modo, el proyecto ponía el acento en el propio Cerro de la Gloria como pedestal y elemento simbólico y conmemorativo de excepcional valor, ya que se establecía su iconografía como emulación de los altos contrafuertes andinos que habían dado mayor fuerza evocativa a la historia sanmartiniana. Era indudable que el monumento “no pudo haber tenido una mejor ubicación ni realización más feliz, ni habersele dado un carácter más original y más en armonía con el ambiente que el logrado sobre el Cerro de la Gloria con el grandioso marco que la rodea”⁴⁵². La importancia del conjunto quedaba ampliamente acreditada en la significación conmemorativa que había adquirido desde su creación como sitio de excursiones y peregrinaciones patrióticas, culturales y educativas de mendocinos, naciones americanas y turistas extranjeros que prodigaban su homenaje.

450. Los Andes. (1940, enero 8), p. 6.
451. COROMINAS SEGURA, R. (1942), p. 320.
452. *Ibidem*, p. 323-324.

En los dos años anteriores se habían realizado diversas obras con el objetivo de propender a su mantenimiento: arreglo y conservación de jardines y caminos, y nuevo sistema de regadío. El Cerro, que se había caracterizado por su aridez, contaba ahora con una densa vegetación en sus laderas. Pero la situación, estaba lejos de ser óptima, ya que se establecía que:

“Es preciso reconocer que el lugar de emplazamiento no está en manera alguna arreglado en consonancia con el sentido que caracteriza a la obra realizada con naturalidad y con materiales nobles; no hay composición y son pobres y extraños muchos elementos de construcción. En este lugar ofenden los materiales baratos y las imitaciones chocan y molestan a las tonalidades naturales de la obra los colores de las estructuras de cemento. Es preciso eliminar todo lo que se oponga a la armonía del conjunto”.⁴⁵³

La propuesta contemplaba: eliminar la “antiestética” balastrada de cemento; modificar la escalinata superior y la forma redondeada de la planta que desentonaba con la forma rectangular de la base del monumento; cambiar los revestimientos por piedra de la misma calidad y tratamiento a la empleada en el monumento; retirar las placas conmemorativas que se encontraban adosadas en la base; quitar las farolas y cables de alumbrado que interferían con la percepción del monumento; y reemplazar los tanques Australianos que además de obstaculizar la visión, resultaban insuficientes para regar las plantaciones del Cerro. Como alternativa para solucionar varios de los problemas se proyectó la construcción de una gran explanada frente al monumento, rebajando el nivel del suelo y creando una amplia escalinata que reemplazara la rampa, con lo que se lograría darle monumentalidad, se evitaba el acceso de vehículos hasta el pie del monumento y, permitía apreciar mejor todo el conjunto y las vistas hacia la cordillera y la Ciudad.

El proyecto fue puesto a consideración de los arquitectos Fermín Bereterbide y Alberto Belgrano Blanco, quienes en el informe presentado a la comisión de arquitectura, ponderaban los estudios y propuestas de embellecimiento del Cerro de la Gloria, su entorno y el Monumento, al cual se calificaba como el “más importante monumento nacional”⁴⁵⁴.

A mediados del mismo año se iniciaron los trabajos y una cuadrilla de peones trabajaba activamente. Fue demolida la balastrada que circundaba al monumento y en su lugar se construyeron zócalos de piedra, en concordancia con el basamento del monumento, se retiraron las placas de la base, y el embaldosado de la explanada fue sustituido por veredones realizados con piedra laja. Se sacaron las farolas que se encontraban en el perímetro y se colocaron reflectores ocultos entre los árboles para suprimir la vista de cables de alumbrado. Además, se

453. *Ibidem*, p. 324.
454. Los Andes. (1940, enero 8), p. 6.



construyeron dos grandes depósitos de agua reemplazando los tanques australianos⁴⁵⁵. Uno de los aspectos capitales de las reformas introducidas consistió en la construcción de la gran explanada y la escalinata de acceso, para lo cual fueron removidos 8.000 metros cúbicos de tierra, permitiendo como ha señalado Ponte, que el monumento pareciera sobreelevado⁴⁵⁶. Asimismo, la eliminación de la balaustrada perimetral y el aprovechamiento del terreno circundante, contribuyó a jerarquizar el monumento y ampliar las perspectivas de visión.

La remodelación operada en la cima del Cerro provocó un significativo cambio en la percepción y estética del monumento. Se logró, tal como se había esperado, una gran armonía material y cromática entre el monumento y el espacio circundante. La utilización de piedra en todo su entorno, la pureza de líneas dadas por volúmenes sólidos y cúbicos y la exclusión de cualquier indicación decorativa, creaban un sistema espacial e iconográfico muy diferente del que había ostentado. La gran escalinata y el espacio anterior generaban una especie de atrio que investía al conjunto de una nueva solemnidad y sacralidad, propia de la religión cívica que se estableció en torno a los héroes de la patria. El monumento era pensado en función de concentrar grandes multitudes, como un ámbito propiamente celebrativo. Pero sobre todo, se realizó un cambio decisivo en las dimensiones porque a pesar de la magnitud del monumento, se puede decir que hasta ese momento presentaba una escala que podemos calificar de doméstica en comparación con el sentido colosal que ahora se interpoló a toda la cumbre.

Es indudable que las búsquedas estéticas de Ramos Correas en esta obra se orientaron hacia un monumentalismo, anunciando problemas espaciales y formales que se desarrollaron en arquitectura en años posteriores⁴⁵⁷. Este monumentalismo se caracteriza por el racionalismo de las formas, el regionalismo de los materiales y la nueva escala que se logró. El principal logro fue reafirmar y destacar el monumento infundiéndole con más fuerza su lugar en el paisaje. Los cambios introducidos provocan una fuerte concentración hacia el monumento, dando a todo el conjunto un carácter escenográfico que exalta su simbolismo y refuerza su carácter conmemorativo. Terminada la remodelación se destacaba:

“Pasa el tiempo, se renuevan las concepciones artísticas, se dan formas extrañas al bronce, y no obstante ello el genio creador de Ferrari sigue siendo en el Cerro de la Gloria un motivo nunca superado de verdadera inspiración. La gran figura simbólica de la libertad naciente, que surge vigorosa y grácil de la epopeya sanmartiniana, despertará siempre el sentimiento patriótico de los argentinos”.⁴⁵⁸

455. Los Andes. (1940, agosto 29), p. 5.; COROMINAS SEGURA, R. (1942), p. 340-341.

456. PONTE, J. (2008), p. 416-417.

457. Sobre el monumentalismo en arquitectura, nos hemos guiado por los conceptos de: LIERNUR, J. F. (2001), p. 188-200.

458. Los Andes. (1941, febrero 12), p. 7.

La construcción del Ofrendatorio Sanmartiniano

Entre los puntos cruciales del plan de remodelación del Cerro de la Gloria se encontraba el problema de las placas que se encontraban dispuestas en el basamento del Monumento al Ejército de los Andes. En los 25 años de existencia del monumento éste constaba de cuarenta y ocho placas, algunas de notables proporciones y calidad artística como las ofrecidas por Perú y varias que se habían sumado en 1937 con motivo del 120° aniversario del Paso de los Andes⁴⁵⁹. De hecho, hemos señalado anteriormente que las de Perú debieron ser colocadas en un muro construido a tal efecto, debido a sus notables dimensiones. Ramos Correas, veía la situación desde una perspectiva estética:

“La colocación de placas en el Ofrendatorio Sanmartiniano, debe ser objeto de un estudio especial tendiente a disimular la natural diversidad de estilos y el mal gusto de algunas de ellas. Por lo demás, como las ofrendas van creciendo año a año y el patriotismo se empeña en aumentar indefinidamente el número de placas al pie del monumento, resulta indispensable preveer la solución del problema, la que, lógicamente, no puede ser otra que el traslado de ese acervo recordatorio”.⁴⁶⁰

Se decidió construir un ámbito especial en la explanada anterior al Monumento, aprovechando de esta manera los distintos sectores del Cerro con un fin patriótico, en consonancia con el monumento. Además, se trataba de un espacio amplio y de gran belleza. Con el objetivo de expresar fielmente su sentido se lo denominó “Ofrendatorio Sanmartiniano” en lugar de recordatorio que según Ramos Correas tenía una connotación necrológica. En dicho lugar, serían colocadas las placas existentes y se podría aumentar el acervo con nuevos homenajes. Pero también tenía un sentido muy específico en cuanto al recorrido, ya que fue concebido a manera de estadio previo de recogimiento y reflexión que preparara al visitante hacia la cima del cerro, donde estaba el monumento. Daniel Ramos Correas destacó que:

“Se ha querido plasmar, por decirlo así, la gesta heroica, brindando al paseante, una visión materializada de la misma, que coadyuve a intensificar su recuerdo, y por ende, su respeto y admiración por uno de los hechos más gloriosos de la historia de América”.⁴⁶¹

Ubicado sobre una amplia explanada en la ladera del cerro, ocupa una superficie de cincuenta metros de ancho y consta de tres muros ubicados a diferentes niveles y articulados por escalinatas. Está construido con

459. Actualmente se conservan solamente una veintena de las placas mencionadas.

460. COROMINAS SEGURA, R. (1942), p. 323.

461. Los Andes. (1941, febrero 9), p. 7.



253. Ofrendatorio Sanmartiniano. Se advierten los pilones con grandes placas de 1917 (Foto actual).

254. Cóndor realizado por Cardona y urna que contiene la tierra de los campos de batalla (Foto actual).

255. Vista del segundo nivel del Ofrendatorio, con numerosas placas (Foto actual).



256. Placa del Círculo Militar de 1937 (Pc. 245).
257. Placa del personal de Correos y Telégrafos de la Nación realizada por Pedro Biscardi (Pc. 256).

piedra. En la parte frontal, un gran muro fue destinado a contener una urna con tierra de los campos de batalla en los que combatió el Ejército de los Andes como “símbolo de la unidad espiritual de América y expresión del sentimiento invencible de la Libertad”⁴⁶². En este muro se encuentran inscriptas todas las victorias conseguidas por el Ejército Libertador: Chacabuco, Maipú, Junín, Potrerillos, Guardia Vieja, Palpa, Torata, Moquehua, Pichincha, Ayacucho, Ica, Curupalihue, Pescadores, Parral, Nazca y Río Bamba.

En la parte superior un enorme cóndor con sus alas desplegadas sosteniendo con sus garras una rama de laurel, se asienta sobre el lugar donde se conserva la urna. La obra fue realizada por el escultor mendocino Juan José Cardona. Seguramente la elección respondió a que Cardona había realizado en 1936 modelos de cóndor en tamaño natural, que serían fundidos en el Arsenal de Guerra de la Nación, para ser colocados en el monumento de Canota, (Villavicencio), sitio sanmartiniano relacionado con la Campaña del Ejército de los Andes. El mismo no se concretó y los cóndores de yeso fueron emplazados uno en el acceso Este, en el ingreso al departamento de Guaymallén, y otro en el Regimiento de Infantería de Montaña, en Uspallata. Sin embargo, en este caso, Cardona se aparta del realismo desarrollado en ellos y representa un cóndor en relieve mediante un constructivismo de líneas geométricas y gran síntesis, acorde a la concepción urbanística de la remodelación.

Adelante, dos muros de menor altura a modo de grandes pilones, simbolizan las dos batallas más significativas y decisivas del inicio de la campaña libertadora, Chacabuco y Maipú, libradas el 12 de febrero de 1817 y el 5 de abril de 1918 respectivamente. En éstos fueron emplazadas las dos enormes placas de bronce fundidas en el Arsenal de Guerra de la Nación en 1917, con motivo del centenario del Paso de los Andes⁴⁶³. La primera contiene las palabras pronunciadas por San Martín en Santiago de Chile el 14 de febrero de 1817, dos días después de librar la batalla de Chacabuco: “Glóriase la admirable Cuyo de ver conseguido el objeto de sus sacrificios. Todo Chile ya es nuestro”; mientras que la segunda, reproduce la proclama de San Martín del 22 de febrero de 1817, en Santiago de Chile: “Al ejército de los Andes le queda la gloria de decir: en veinticuatro días hemos hecho la campaña, pasamos las cordilleras más elevadas del globo, concluimos con los tiranos y dimos la libertad a Chile”.

Durante esta etapa el Ofrendatorio creció notablemente, si bien se conservan pocos ejemplares. La mayoría constituyen el tipo de placas con inscripciones realizadas con un sencillo formato rectangular o de pergamino. Los homenajes están dedicados a la figura del general José de San Martín y al Ejército de los Andes, ya sea individualmente o en forma conjunta. Sin embargo, algunas fundiciones como “Lúppoli” de Mendoza y “Gotuzzo y Piana” de Buenos Aires proveían modelos

462. *Ibidem*.

463. Antes de la remodelación se encontraban dispuestas una en el primer cruce de caminos y la otra en ese mismo sitio en que fue construido el Ofrendatorio.

elaborados con escudos, medallones, figuras alegóricas o escenas, de cierta complejidad. Tal es el caso de la placa ofrendada por el Círculo Militar en 1937 (Pc. 245), de Gotuzzo y Piana, en que aparece en el primer plano un granadero en altorrelieve obsequiando una rama de laurel y en la parte superior la imagen de San Martín con un fondo de la Cordillera. Cabe destacar la placa ofrendada por el personal de Correos y Telégrafos de la Nación, en 1940, realizada por el escultor Pedro Biscardi (Pc. 256), de significativas dimensiones, 77 cm de ancho por 97 cm de alto, con un granadero coronado por dos figuras alegóricas de la Victoria.

Inauguración de las obras del Cerro de la Gloria

A comienzo de 1941 se concluyeron los trabajos del Cerro de la Gloria. Se trataba de una obra de gran aliento que había demandado importantes sumas, ya que según la memoria oficial los gastos por plantaciones y sistema de riego en el Cerro y nuevo Zoológico alcanzaron 230.000 pesos, las modificaciones en el Monumento 65.000 pesos, la construcción del Ofrendatorio 35.000 pesos y los caminos del Cerro 8.000 pesos⁴⁶⁴.

El 12 de febrero de 1941, en ocasión del aniversario de la Batalla de Chacabuco, fueron inauguradas las obras de remodelación del Cerro de la Gloria y el Parque Zoológico. La fecha fue elegida por su significación histórica. El acto creó un ambiente propicio para recordar la gran jornada y las implicaciones que había tenido el accionar del gran héroe de la emancipación:

“Dentro de la unidad innegable del mundo en el siglo XX, puede sin embargo América sentirse orgullosa de una nueva corriente idealista: un idealismo americano que reposa en bases de libertad, de paz y de justicia, para los hombres y para los pueblos. Ese ideal no ha podido surgir sino de una realidad indispensable: la de la hermandad y solidaridad de todas las naciones americanas. Ahora bien, la gloria de San Martín, como hombre de Estado, fué la de haber comprendido en las horas iniciales e inciertas de la emancipación americana, que ésta no era posible sin la colaboración y la solidaridad de todos los pueblos de América”.⁴⁶⁵

Europa se encontraba diezmada por la Segunda Guerra Mundial. En este contexto, el ideal de solidaridad que había acunado el general San Martín adquirió una profunda relevancia, especialmente porque fue considerado como un ejemplo para alumbrar el porvenir de las naciones del continente americano. El Ofrendatorio Sanmartiniano estaba inspirado en ese pensamiento y buscaba reflejar y afianzar los ideales de unidad y solidaridad de los pueblos:

464. COROMINAS SEGURA, R. (1942), p. 348.

465. Los Andes. (1941, febrero 12), p. 7.

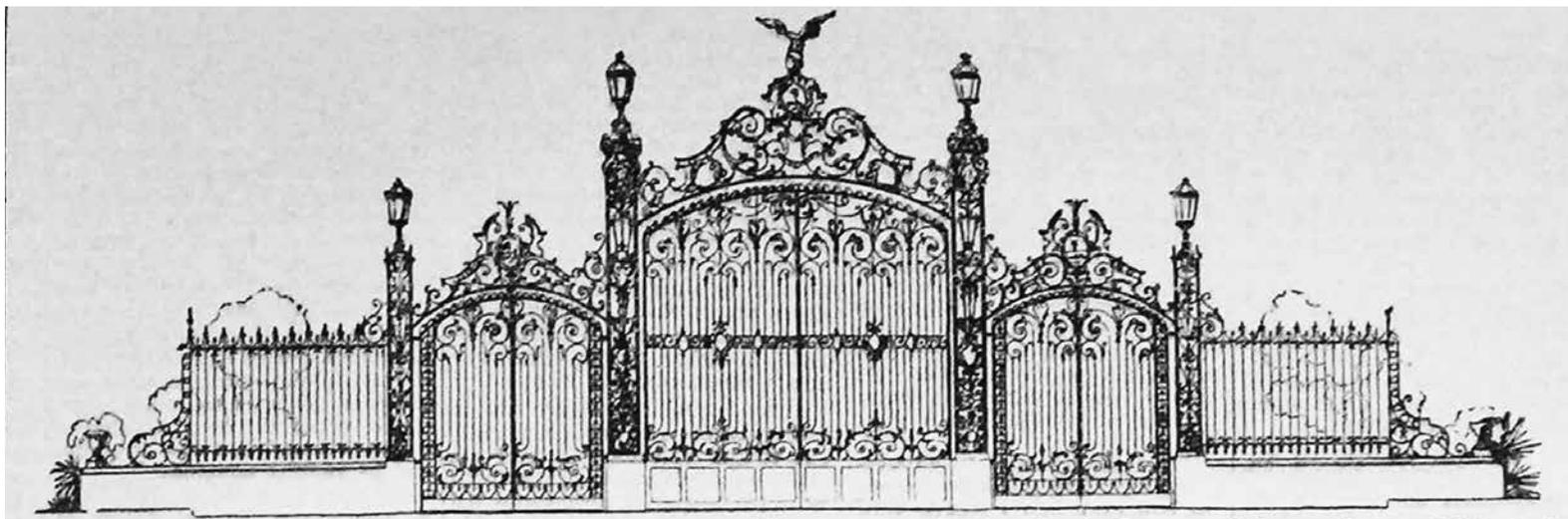
“Y en la urna votiva levantada en el Cerro de la Gloria, la tierra de la epopeya florecerá perpetuamente esa planta magnífica del ideal sanmartiniano: la solidaridad de América para asegurar en el continente el imperio de la libertad, de la justicia y de la paz, **ideal panamericano** que acaso sea un día, para bien del mundo, un patrimonio de la humanidad entera; magnífico tributo de un nuevo continente a un Viejo Continente que le dió vida: Libertad, justicia y paz para los hombres de buena voluntad sobre la tierra”.⁴⁶⁶

Con la urna votiva se retomaba una antigua aspiración, ya que el proyecto de monumento auspiciado por Emilio Civit en 1898 contaba con una urna conteniendo tierra de los campos de batallas. Pero en este momento la historia sanmartiniana adquiere un profundo giro. Durante las décadas anteriores las iniciativas o erección de monumentos habían alimentado en el ámbito local las ideas de “sacrificio” y “gloria”, producto de la memoria colectiva y de la rememoración que propiciaban estos actos. Se buscaba fortalecer y proyectar la importancia de la participación mendocina en la independencia en el ámbito nacional. Ahora, la historia sanmartiniana adquiriría una concepción más amplia, ya que se instauraba una dimensión teórica y global de la significación de la epopeya y de su papel ejemplar en el presente y porvenir de todas las naciones del mundo. Esto explica que el nuevo Ofrendatorio fue concebido como un espacio celebrativo y conmemorativo de fundamental importancia, en el cual se desarrollarían en adelante numerosos actos patrióticos y ofrendas.

El acto de inauguración se desarrolló en la tarde y contó con la asistencia del gobernador de la Provincia, Rodolfo Corominas Segura, ministros, autoridades civiles, militares y eclesiásticas, escolares y un numeroso público que asistió desde temprano. Se realizó una importante formación militar y concurrió la banda de música militar. El Gobernador tiró de la cinta que sujetaba una bandera dejando al descubierto la urna del Ofrendatorio y Monseñor Cleto Zabalza procedió a bendecirlo. Luego, una alumna y un miembro del ejército condujeron un pequeño cofre de madera que contenía tierra del campamento histórico de El Plumerillo hasta la urna. En el momento que fue depositado el cofre resonó una salva de aplausos, mientras la banda de música ejecutaba una pieza marcial.

El discurso pronunciado por el director de Escuelas, Dr. Randolph Paolantonio, en nombre del gobierno, refleja también un profundo cambio con las tradicionales alocuciones. Se centró en los factores ideológicos más que en los hechos históricos. Destacó que: “La periódica renovación de la memoria de hechos pretéritos que son el sedimento de nuestra historia, no debe proporcionarnos el inútil placer de saborear una leyenda, por sólo figurarnos herederos o usufructuarios de la obra

466. *Ibidem*. [el destacado es nuestro]



En la página anterior:
 258. Portones y balaustrada. Forma que mantuvieron hasta 1942 (A. Imp. Argentinas).
 259. Proyecto de remodelación de los Portones de mayo de 1939. No se llevó a cabo (D. Los Andes).
 260. Portones. En 1942 se retiraron los accesos de los extremos y las balaustradas (Foto actual).

de quienes fueron sus autores⁴⁶⁷. Con ello establecía la necesidad de rememorar las efemérides para desentrañar los ejemplos y valores morales.

Proyecto de modificación de los Portones

Una vez realizadas las obras del Cerro de la Gloria, el gobierno encaró uno de los puntos que había quedado relegado: los **“Portones”** de acceso al Parque. En el mes de mayo de 1939 la Dirección de Parques, Calles y Paseos había confeccionado un proyecto de remodelación. La propuesta contemplaba modificar la disposición de los Portones quitando las rejas que articulaban el portón central con los laterales, de manera que quedaran unidos los tres ingresos, y colocar las rejas a los costados. Esto traía aparejado la eliminación de todos los elementos de mampostería: los pilares que articulaban los Portones escoceses con los fabricados en Mendoza y los basamentos en que estaban montadas las rejas. Daniel Ramos Correas había señalado que además de solucionar el congestionamiento de automóviles, dado que se producía un efecto de embudo, se lograría dotar de **“más belleza al conjunto”**⁴⁶⁸.

El proyecto era presentado con dos fotos, una que mostraba una vista del ingreso en su forma actual, y otra con un dibujo de los tres portones integrados. En realidad, la disposición propuesta seguía la alternativa del catálogo de la Fundación MacFarlane. Sin embargo, este punto encontró una notable resistencia en la sociedad. José Benito de San Martín, en ese momento miembro de la Asociación Amigos de la Ciudad, da cuentas que la entidad había solicitado al gobernador Corominas Segura que Ramos Correas formulara un nuevo proyecto en relación a los Portones⁴⁶⁹. A lo largo del escrito se desprende que él consideraba necesaria una reforma en el Parque tendiente a recuperar la naturaleza, que tantas instituciones y construcciones habían desvirtuado generando una **“ciudad dentro del bosque”**. Pero no se manifestaba contra el equipamiento, sino por el contrario, calificaba a los Portones como una **“obra maestra”** y establecía la necesidad de incluir en el paseo **“detalles de buen gusto, rincones amables de verdadero colorido, sensibles a la elevación del espíritu; en una palabra: falta decorarlo”**⁴⁷⁰. Esto demuestra que existían posiciones

467. Los Andes. (1941, febrero 13), p. 7.
 468. Los Andes. (1939, mayo 29), p. 4.
 469. DE SAN MARTÍN, J. B. (1940), p. 232.
 470. *Ibidem*, p. 226-227, 241.

antagónicas respecto al tipo de cambios que debían implementarse.

En los años siguientes el tema de los Portones desapareció y la Dirección se abocó a la tarea de remodelación del Cerro de la Gloria. Pero en 1942 reapareció y encontró una firme oposición. La prensa tomaba partido y calificándolos de **“históricos portones”** señalaba:

“La conveniencia de mantener esos portones en el lugar en que se hallan enclavados, no sólo porque se trata de una tradición que ha prendido fervorosamente en lo más íntimo del alma popular, sino también porque los portones, que son una obra de arte y evocan un estilo arquitectónico elegante y simpático, no pueden trabar el desarrollo de ningún concepto artístico moderno fundado en la necesidad urbanística de promover el contacto de los parques con las poblaciones”.⁴⁷¹

En vista de los cuestionamientos que había generado la propuesta de modificación de los mismos, el poder ejecutivo dispuso que fueran conservados tal como habían sido emplazados en 1908. Sólo se quitaron los portones ubicados en los extremos, que habían sido fabricados por Berri en Mendoza, quedando una porción de las rejas. Es probable que la situación zanjara también la intención de cambiar de ubicación los **“Caballos de Marly”**, ya que el tema no volvió a ser mencionado.

El debate refleja un aspecto de profunda significación: se despierta la conciencia de patrimonio cultural de bienes que tenían una relativa antigüedad. El terremoto de 1861 que había destruido la ciudad fundacional, había provocado un profundo vacío en cuanto a obras arquitectónicas y artísticas. Las pocas obras existentes del pasado eran veneradas como verdaderas reliquias. Ahora, obras de un pasado reciente comenzaban reflejar y legitimar su propia historicidad. Los Portones del Parque se contaban entre las obras más antiguas emplazadas en el espacio público, se habían convertido en una de las imágenes más referenciales de Mendoza, por lo cual, despertaban sentimientos de pertenencia e identidad.

Consideraciones finales. El mito de los orígenes y el cambio de paradigma

A diferencia de lo que había ocurrido en las anteriores gestiones, en que el interés por incorporar mobiliario artístico en el Parque constituyó un importante objetivo, durante los gobiernos demócratas se incorporó una sola obra: el Saludo al Sol. De hecho, este monumento estaba destinado a amoblar y legitimar una creación propia: el Parque Aborigen. Pero las acciones llevadas a cabo durante esta etapa marcaron en forma

471. Los Andes. (1942, octubre 16), p. 4.

decisiva la configuración y usos del Parque.

En lo paisajístico y urbanístico significó una ampliación de zonas cultivadas, mejoramiento de las condiciones de riego, interés por las especies nativas, arreglo de caminos, senderos y acequias, entre otros. En lo social, se observa el interés por consolidar la inclusión de los sectores medio y popular a través de diversas actividades culturales, educativas, artísticas, deportivas, etc. que capitalizaban un importante público de distintos orígenes e intereses. Las fiestas de la Vendimia realizadas en el Parque desde 1936, permitieron canalizar con acierto el entusiasmo y la participación de un amplio público de distintos sectores sociales. Asimismo, gran parte de las obras edilicias y paisajísticas estaban orientadas al mismo fin, como el Balneario de Playas Serranas, el Jardín Zoológico, el Teatro Pulgarcito, el Parque Aborigen, el Teatro Griego y algunas ideas no concretadas, como la Ciudad de los Niños o Parque Infantil, el Teatro-Auditorium y la Ciudad Deportiva.

Es con el Plan Regulador implementado a partir de 1938 cuando se produjo un cambio radical en la fisonomía y estética que el Parque había ostentado hasta el momento. Y es en torno al equipamiento artístico donde se advierte la gran contradicción y la profunda paradoja del Plan Regulador. Daniel Ramos Correas legitimó el proyecto estableciendo la necesidad de un retorno a los orígenes y, en consecuencia, al pensamiento de Carlos Thays en su creación. Sin embargo, los testimonios documentales y las materializaciones no hacen más que poner en evidencia las profundas diferencias entre ambos ideales y proyectos.

Mientras que Ramos Correas promovía la idea del Parque abierto en el cual nada interfiriera con la naturaleza, Thays sostenía la importancia de establecer un cerco entre la naturaleza y el entorno para diferenciar los espacios. En tanto que Ramos Correas impulsaba la eliminación de todo el equipamiento de carácter decorativo; Thays concebía un Parque como una unión entre la naturaleza y el arte en sus diferentes expresiones, equipando los principales enclaves como accesos, rotondas, avenidas, paseos peatonales y jardines, con un profusa cantidad de estatuaría generando galerías temáticas de esculturas al aire libre⁴⁷².

La sistemática supresión o reemplazo del equipamiento decorativo que se desarrolló en estos años no se trató solamente de un cambio de apariencia, sino que comportaba una transformación de alcance social y cultural amplia y profunda. La idea de Ramos Correas de abrir el acceso quitando las balastradas, reubicando o modificando los **“Portones”**, y trasladando los **“Caballos de Marly”** como expresión de democratización de un “espacio público” resultaba extemporánea, ya que la democratización del Parque General San Martín era un proceso de larga data y un hecho consolidado. La batalla por los Portones había sido ganada hacía casi tres décadas atrás. Fue justamente esa

democratización la que permitió validar otras voces, logrando que los Portones continuaran enclavados en su sitio.

Aún las modificaciones en el entorno del **“Monumento al Ejército de los Andes”**, instauradas con el objetivo de crear armonía con éste, representaron una transformación que resultó ampliamente invasiva, más allá del gusto contemporáneo. La propia construcción del Ofrendatorio Sanmartiniano cabalgó entre el interés de crear un espacio conmemorativo y celebrativo y, el deseo de retirar del entorno del monumento el conjunto de placas anexados con el tiempo. Contradictoriamente, a este Cerro que fue refrendado como “altar de la Patria”, se le incorporó un Zoológico en su ladera, que desvirtuaba la idea de santuario cívico.

El anhelado retorno a los orígenes representó un mito que actuó como una emulación de un “paraíso perdido”, un “Edén” o una “Arcadia”. Ya sea que se tratase de un equívoco o un artilugio, resultó una efectiva estrategia para la implementación total del Plan Regulador. Aunque éste fue convalidado a través del “mito del origen”; constituyó un cambio de paradigma paisajístico y estético, que orientaba sus objetivos y materializaciones hacia ideologías puristas y racionalistas del arte y la arquitectura contemporáneas.

A pesar de ello, resultó significativo en un plano más intangible, el ideológico. El programa artístico ejecutado durante este período pone de manifiesto un movimiento ideológico que tiende la mirada hacia el interior, pero un interior cuyas fronteras son dilatadas: América. La mirada deja de estar centrada en los temas y la estética europea y se produce la necesidad de rescatar materiales, formas, símbolos y dimensiones artísticas y culturales del pasado americano. El Monumento “Saludo al Sol” reivindica los rasgos fisonómicos y costumbres de las culturas nativas; las transformaciones llevadas a cabo en el “Monumento al Ejército de los Andes”, las formas y espacialidad de la arquitectura precolombina; y el “Ofrendatorio Sanmartiniano” el ideal de libertad y hermandad puesto a prueba por las naciones sudamericanas durante la Independencia. El “ideal panamericano” planteó una profunda inversión de valores, porque el modelo ya no está afuera: Mendoza, Argentina y América son pensadas como muelles de valores artísticos y cívicos para Europa.

472. Sobre su pensamiento ver: BERJMAN, Sonia. (2002).



Capítulo 8

Patriótico e industrial. El centenario del fallecimiento de San Martín y las grandes exposiciones

Aspectos introductorios

Después de la conflictiva etapa que siguió al movimiento revolucionario de 1943, con diferentes intervenciones nacionales en la Provincia, en 1946 triunfó el peronismo. Sus gobiernos se sucedieron hasta 1955 a través del mandato de Faustino Picallo (1946-1949), Blas Brisoli (1949-1952) y Carlos Evans (1952-1955). El peronismo promovió la justicia social, la soberanía política e independencia económica como bases fundamentales de gobierno. Uno de los aspectos más importantes fue la sanción de una nueva Constitución Provincial, que jerarquizó los derechos sociales e instituyó la estabilidad laboral del empleado público, entre otros aspectos. Las administraciones peronistas acentuaron el papel del Estado y de su intervención en la vida social, económica y cultural de la Provincia.

Salud, vivienda y educación constituyeron los pilares del bienestar social que se materializó mediante la dotación de hospitales, escuelas, centros deportivos y el otorgamiento de créditos hipotecarios que favorecieron la vivienda. En relación a la obra pública las gestiones peronistas desarrollaron una importante actividad constructiva. Se dotó a la Provincia de monumentales edificios que marcaban el papel del estado como el Barrio Cívico, la Dirección General de Irrigación y el Instituto Provincial de la Vivienda, entre otros⁴⁷³.

El campo artístico se vio acrecentado por dos importantes concreciones. Es instalado el

473. BRACHETTA, M. T. et. al. (2012), p. 141-147.

Museo Provincial de Bellas Artes en la antigua casona de los Guñazú, inaugurado en 1951 bajo la dirección de Julio Suárez Marzal. El hecho implicó una significativa ampliación del acervo, debido a la incorporación de los murales pintados por Fernando Fader en la vivienda, el acrecentamiento de la colección y la creación de jardines con copias de estatuaria clásica. A partir de 1942 se realizan los Salones de Cuyo, que permitieron consolidar y proyectar la plástica local.

En relación a la escultura en el espacio público el período quedó marcado por lo conmemorativo. Las gestiones peronistas impulsaron y materializaron una prolífica cantidad de monumentos, que se cuentan entre los más significativos de Mendoza. Se desplegaron dos programas que se desarrollaron en forma concomitante. Por un lado, se llevó a cabo un plan de mejoras en las principales plazas de la Ciudad Nueva, que además de reformas forestales y urbanísticas, apuntó a dotarlas de obras escultóricas. Rápidamente la iniciativa se convirtió en un importante programa conmemorativo en el que tomaron parte ampliamente las colectividades extranjeras contribuyendo con la dotación de grandiosos monumentos que marcaban los vínculos de confraternidad: “Monumento a la confraternidad Chileno-Argentina” (1947); Monumento a la confraternidad Hispano-Argentina ((1948); Monumento a la confraternidad Ítalo-Argentina (1950).

Por otro, el centenario del fallecimiento del general San Martín el 17 de agosto de 1950, constituyó el hecho conmemorativo más concluyente del período. Mendoza, por el rol que desempeñó en la Independencia, ocupó un lugar destacado en la República. Ideas, propuestas y debates parlamentarios fueron delineando un plan de acción destinado a celebrar al Padre de la Patria, en que los monumentos estaban destinados a ocupar un importante lugar.

El Parque fue objeto de una importante actividad constructiva, en la que quedó patente la acción social desplegada hacia los niños a través de la Fundación Eva Perón. Se trataba de una extensa red de asistencia social financiada con fondos públicos y donaciones de empresarios, que se ocupó de la construcción de instituciones como colonias, hogares y hospitales⁴⁷⁴. Fue creado el Hospital de Niños, convertido en la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional de Cuyo, y la Escuela Hogar. También tuvieron cabida importantes eventos como las fiestas vendimiales y grandes muestras industriales con escenografías, portadas y decoraciones de carácter efímero que potenciaban y ampliaban significativamente los recursos materiales, simbólicos y expresivos de la escultura⁴⁷⁵.

474. BRACHETTA, M. T. et. al. (2012), p. 145

475. Dado que se trata de un tema que requiere un estudio especial y escapa a los objetivos planteados en el presente trabajo, abordamos sumariamente algunas obras de muestras industriales con el interés de establecer la impronta estética que marcaba este tipo de eventos. En este sentido, si bien tanto en los festejos vendimiales como en las muestras industriales se trata de decoraciones efímeras, las obras de las exposiciones industriales perduraban por un cierto período, mientras que las escenografías y carros alegóricos de vendimia, consistían en montajes más fugaces.

La antesala del centenario: proyectos monumentales y la denominación del Parque

El 4 de junio de 1946, asumió la gobernación Faustino Picallo. Faltaban cuatro años para el Centenario del fallecimiento del general San Martín y era claro que la figura del Libertador merecía una celebración que tradujera el amor, respeto y gratitud del pueblo mendocino. Entre las primeras medidas de su gestión, el mandatario presentó un proyecto de Ley a la Legislatura de Mendoza que contemplaba dos homenajes.

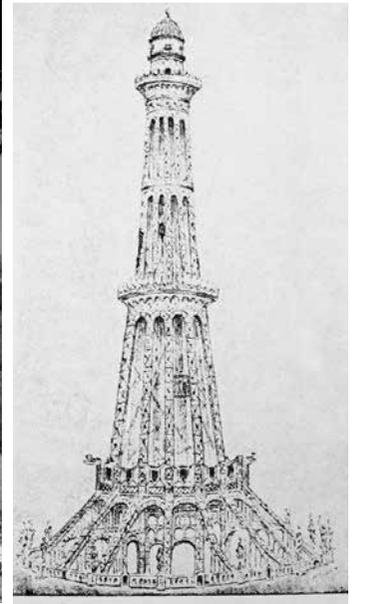
En primer lugar, se proponía designar oficialmente al Parque como “Parque General San Martín”. Un extenso mensaje acompañaba el proyecto y en el cual se afirmaba que, si bien era conocido como tal, su nombre no había sido refrendado por ningún acto de gobierno. Se consideraba oportuno llenar ese vacío jurídico mediante una ley que ratificara “tan obligado homenaje a la gloria de nuestro emancipador”, sobre todo considerando que el originalmente denominado “Parque del Oeste” o “Bosque del Oeste” había recibido el nombre del Libertador por el concurso del pueblo desde hacía mucho tiempo, por lo que el proyecto no hacía más que interpretar la voluntad popular.

En segundo término, el proyecto oficial contemplaba la erección de un “**Monumento al General don José de San Martín**”. Se disponía que fuera inaugurado el 17 de agosto de 1948 y emplazado en la rotonda de la avenida Uriburu, en el lugar donde se encontraban los “**Caballos de Marly**”. A tal efecto, estos grupos serían trasladados a la plaza Independencia. Para su concreción sería nombrada una comisión oficial designada por el poder ejecutivo para levantar una colecta popular a fin de costear los gastos y organizar las tareas necesarias para materializarlo. Además, se destinaba la suma de 10.000 pesos para sufragar un concurso de anteproyectos y 50.000 pesos para contribuir con una parte de los costos su ejecución. Por último, se disponía cambiar la denominación de la Avenida Teniente General José F. Uriburu⁴⁷⁶, que unía la Ciudad con el Parque, por Avenida El Libertador⁴⁷⁷.

A comienzos de diciembre el proyecto fue tratado en la Legislatura. La propuesta de denominación del Parque como General San Martín no tuvo objeciones, pero el monumento fue motivo de cuestionamientos. Por un lado, el traslado de los “Caballo de Marly” encontraba resistencia, dado que se trataba de obras prestigiosas y que habían adquirido reconocimiento por parte de la sociedad. Por otro, porque Mendoza ya contaba con dos monumentos representativos en honor a San Martín: la “**Estatu ecuestre del General San Martín**” ubicada

476. Dicha denominación había sido colocada en 1930.

477. Los Andes. (1946, setiembre 6), p. 8.



261. Monumento Retorno a la Patria de Luis Perloti, Manzano Histórico de Tunuyán, 1950. (Foto actual).

262. Proyecto de Faro Sanmartiniano para el Campo histórico del Plumerillo por Rafael Cubillos, 1940 (Q. Social).

263. Proyecto de mástil del Cerro de la Gloria. (D. L. Andes).

264. Mástil actualmente.

265. Retrato de San Martín realizado por Roig Matóns que ilustró gran cantidad de publicaciones durante el año 1950 (Q. Social).

en la plaza homónima y que plasmaba la figura física de San Martín y el **“Monumento al Ejército de los Andes”** en el Cerro de la Gloria, que evocaba la acción sanmartiniana. Además, en ese momento se impulsaba el que representaría el espíritu sanmartiniano, un **“Faro Sanmartiniano”** que se proyectaba levantar en el Campamento del Plumerillo.

Las opiniones en la cámara estuvieron divididas. Algunos diputados aprobaron la propuesta oficial y, de hecho, surgió la idea de jalonar la avenida de monumentos representativos de todas las etapas de la epopeya, convirtiéndola en un espacio conmemorativo en toda su extensión. Otros, en cambio, establecían que en caso de erigirse un nuevo monumento al Libertador, el mismo debía reunir condiciones extraordinarias, y planteaban la dificultad de lograrlo porque se consideraba que los fondos consignados por el gobierno eran escasos⁴⁷⁸. Pero en Mendoza la idea de cuestionar un homenaje al Libertador era antipatriótica e impopular, por lo que el proyecto fue aprobado sin modificaciones y convertido en Ley N° 1590. La denominación fue concretada, mientras que el proyectado monumento quedó relegado.

El acto de denominación del “Parque General San Martín” se realizó el día 25 de febrero de 1947, con motivo del aniversario de su nacimiento. Se colocaron dos placas de bronce, una referida a la denominación oficial del Parque y otra a la nueva denominación de la avenida⁴⁷⁹. La primera fue emplazada en un sencillo monolito de piedra en el costado norte de la rotonda de los Caballitos, con un muro de fondo dispuesto para enarbolar banderas, y la otra en el pedestal de uno de los grupos escultóricos. Se encontraban presentes el gobernador de la Provincia, Faustino Picallo, autoridades civiles, militares, eclesiásticas y público en general. La ceremonia se inició con el Himno, luego el Gobernador pasó a descubrir las placas y se realizaron ofrendas florales. El ministro César dio un discurso en el cual se reafirmaba el acto de reparación que se realizaba con el héroe de la independencia y con el propio pueblo:

“No hay un rincón de Mendoza que no esté saturado del recuerdo sagrado del Santo de la Espada. No hay un pedazo de tierra que no conserve –como lo habrá de conservar hasta el fin de los siglos– esa especie de penetrante soplo de su espíritu. Aún después de ciento veinticinco años de su ausencia corpórea, San Martín permanece redivivo en el hombre y en el paisaje de Mendoza. Corresponde a este suelo, más que a ningún otro de todo el continente, la gloria de hallarse identificado eternamente con el héroe”.⁴⁸⁰

En poco tiempo se sumó un nuevo homenaje, un **mástil en la cima del Cerro de la Gloria**, con la finalidad que diariamente se izara la bandera en honor al general San Martín. La iniciativa partió del Centro Pro Patria de

la Escuela Domingo Bombal. El acto de inauguración se llevó a cabo el 9 de abril de 1947. Estuvieron presentes el presidente de la Nación, general Juan Domingo Perón, y su esposa Eva Duarte. Se trató de una sencilla pero emotiva ceremonia en la cual se cantó el himno nacional, se izó la bandera y posteriormente la comitiva oficial recorrió el Monumento al Ejército de los Andes⁴⁸¹.

A mediados del año 1947, el director de Parques y Urbanismo, ingeniero Juan E. Dutto, confeccionó un Plan de embellecimiento a solicitud del ministro de Economía y Obras Públicas, Jorge I. Segura. El mismo comprendía varios aspectos, sobre todo ligados con el mejoramiento y ampliación de las especies vegetales. En cuanto a lo artístico, se proponía una remodelación en el sector de los **“Portones”** mediante el agregado de cuerpos arquitectónicos y obras escultóricas en los costados; la transformación de la Rotonda que ocupaba el **“Kiosco de Música”** en una pista de patinaje, bicicletas y juegos infantiles; y la modificación del sistema del alumbrado del Parque⁴⁸². Aunque no hemos encontrado documentación que de cuentas de los trabajos realizados, parece que el plan fue parcialmente implementado. Por ejemplo, no se produjo ningún cambio en el entorno de los Portones. Pero, por el tipo de obras anunciadas, es posible que sea en ese momento cuando la Rotonda se convirtió en un espacio de entretenimiento infantil, ya que los propietarios de la calesita alegan su emplazamiento hacia 1950, y se inició o continuó la eliminación de las **“farolas”**, tema que había sido establecido con el Plan Regulador durante el anterior gobierno.

El año del Libertador

“Comienza hoy el ‘Año del Libertador general San Martín’, homenaje instituido por el Poder Ejecutivo de la Nación al más preclaro y digno hijo de la patria. La humanidad siempre ha reconocido a sus héroes venerándolos, levantándoles altares y estatuas y, sobre todo, manteniendo latente en los corazones el recuerdo de sus vidas ejemplares. Washington, Napoleón, Bolívar, Nelson y tantos otros, son estrellas que brillan en los ámbitos históricos, con luz perenne. San Martín –sin duda- es el prócer por excelencia de nuestra nacionalidad que, sin embargo, trascendiendo los límites de la argentinidad alcanzó con su genio otras órbitas en donde dió lo suyo por el bien ajeno y extraño, sin reparar en sacrificios morales ni materiales. Tres continentes libertados por su espada y un exilio voluntario a tierra extranjera, renunciando a lo más caro de su vida –la lucha-, para evitar derrame de sangre hermana, nos dan la exacta medida de su grandiosa estampa bifronte, por un lado la egregia y viril efigie del héroe; y por

^[1] 481. Los Andes. (1947, febrero 24), p. 4; Los Andes. (1947, abril 9), p. 4.; Los Andes. (1947, abril 10), p. 11.

^[2] 482. Los Andes. (1947, julio 21), p. 8.

el otro, la serena faz del hombre santo, henchido de amor, honradez y ecuanimidad”.⁴⁸³

1950

El centenario del fallecimiento del general José de San Martín, fue recibido con profusas aclamaciones de júbilo. La rememoración del héroe daba lugar a exaltar sus virtudes militares y cívicas. Aunque se destacaba que su recuerdo perduraba más allá de cualquier monumento, fue objeto de numerosos homenajes escultóricos tendientes a demostrar la gratitud del pueblo argentino. El gobierno nacional decidió dedicarle todo el año como homenaje a su memoria y por Ley N° 1775 dispuso aplicar el epígrafe “Año del Libertador General San Martín”, en todos los documentos y publicaciones oficiales o particulares, que fueran editadas durante 1950⁴⁸⁴. Pero lo más significativo fue la cantidad de publicaciones que a lo largo del año rememoraban la historia sanmartiniana abarcando la personalidad del héroe, la gesta y la gravitación que la epopeya había tenido en la historia de la Nación Argentina y del continente sudamericano.

1950

Mendoza se sumó ampliamente a la conmemoración del héroe. Su significación quedó especialmente marcada por la realización del Primer Congreso de Historia del Libertador San Martín organizado por la Universidad Nacional de Cuyo, la repatriación de los restos de Mercedes Tomasa y Mariano Balcarce depositados en el Mausoleo construido en la Iglesia de San Francisco y la erección de uno de los monumentos más importantes del territorio nacional, el “Retorno a la Patria”, erigido en el Manzano Histórico en Tunuyán. Inaugurado el 31 de diciembre de 1950, representó la conclusión grandiosa y digna del centenario. El Parque tuvo un papel preponderante en los festejos, ya que fue presentada el 30 de diciembre la “Cantata Sanmartiniana” en el Teatro Griego, dando lugar a su inauguración. La letra fue compuesta por Leopoldo Marechal y la música por Julio Perceval. Estuvieron presentes el presidente Juan Domingo Perón y Eva Duarte en una fiesta que la prensa destacó como multitudinaria⁴⁸⁵.

1950

Asimismo, en el **“Monumento al Ejército de los Andes”** en el Cerro de la Gloria se desplegaron profusos y patrióticos actos y demostraciones a lo largo de todo el año. Adquirieron mayor significación los realizados el 19 de enero, 25 de febrero, 25 de Mayo, 9 de Julio y durante la semana del 17 de agosto. Los actos se vieron colmados de autoridades civiles, militares, religiosas y público en general en torno a salvas, formaciones y desfiles militares, entonación de himnos y marchas patrióticas, discursos, dedicatorias, y ofrendas. Fue al gobernador Blas Brisoli a quien le cupo el honor de presidir los festejos. La presencia del presidente Juan Domingo Perón y Eva Duarte en diversas oportunidades, contribuyó a dar un especial relieve a los actos.

1950

^[1] 483. Los Andes. (1950, enero 2), p. 7.

^[2] 484. Ibídem.

^[3] 485. Los Andes (1982), p. 132.

El **“Ofrendatorio Sanmartiniano”** tuvo un pródigo crecimiento. Cabe destacar que estudiantes del Colegio Nacional de la provincia de Corrientes depositaron un cofre con tierra de Yapeyú, cuna del héroe⁴⁸⁶. Actualmente se conservan más de un centenar de placas ofrendadas en el año 1950. Asimismo, en los años previos y posteriores, también se comprueba un notable incremento ya que sumaron una veintena de placas. Sin embargo, debemos considerar que esta cantidad es menor al número original dado que en publicaciones, especialmente periodísticas, aparecen mencionadas placas actualmente inexistentes.

1950

Resulta revelador el impulso con que toda la Nación se sumó a manifestar su testimonio de agradecimiento en el bronce: Bahía Blanca, Buenos Aires, Córdoba, Corrientes, Formosa, Jujuy, La Plata, Salta, San Juan, San Luis, Santa Fe, Santiago del Estero y Tucumán⁴⁸⁷. Los homenajes fueron promovidos por diversos grupos, instituciones y sociedades, entre las que podemos señalar una amplia participación de la comunidad educativa (escuelas, colegios, universidades y cooperadoras) y de la cultura (institutos sanmartinianos y juntas de estudios históricos), gobiernos (provinciales, municipales y legislaturas), fuerzas armadas y de seguridad, entidades intermedias de la salud, ferrocarriles, minería, irrigación, etc. (sindicatos, cooperativas, clubes y mutuales), congregaciones católicas, asociaciones profesionales en relación a la industria, el comercio y el turismo, y colectividades extranjeras (italiana, española e israelita), entre otras.

1950

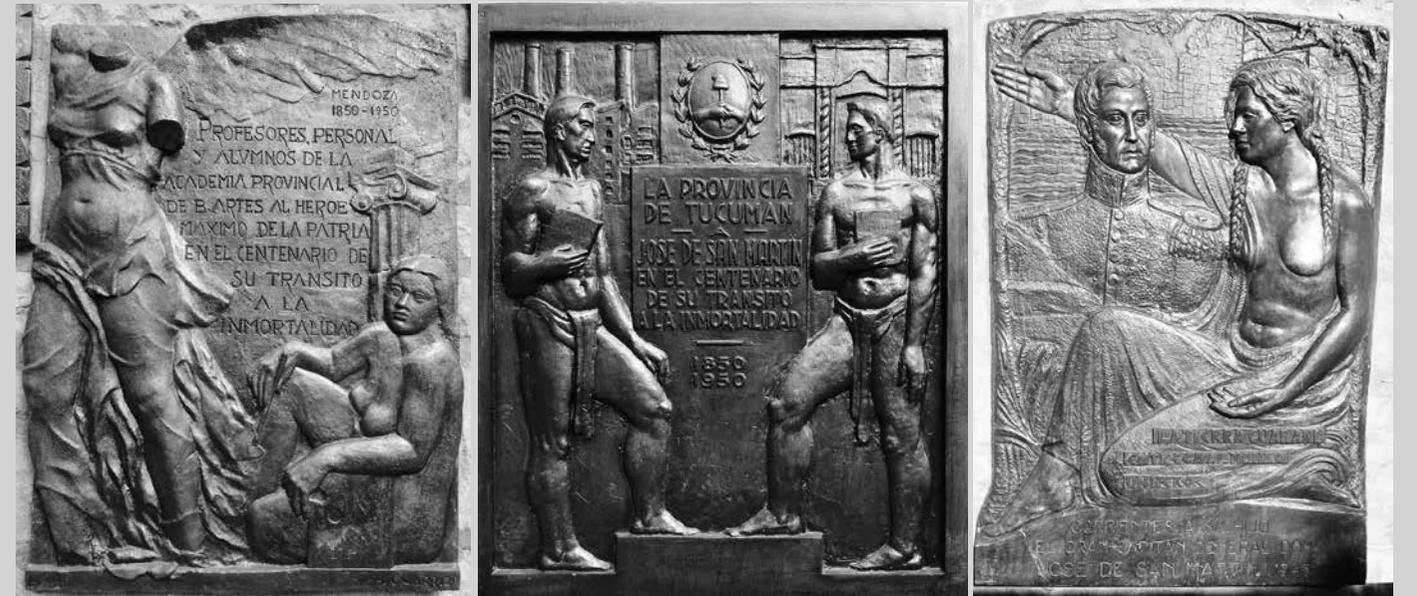
Las placas constituyen una clara manifestación de amor, respeto y gratitud del pueblo argentino hacia San Martín. Destacan al héroe por su rango militar o por su rol en la independencia sudamericana: “Al Libertador General José de San Martín”, “Al Gran Capitán”, “Al General José de San Martín”, “Al Padre de la Patria” y “Al Libertador de América”. Fueron colocadas con actos conmemorativos que, como comentamos antes, se sucedieron a lo largo del año y, en los cuales las delegaciones de la provincia y de distintos puntos del país refrendaban la importancia del héroe de la Independencia y renovaban su sentimiento patriótico. Esta amplia participación convirtió al Monumento y el Ofrendatorio en un glorioso altar de la patria, cumpliendo acabadamente con el rol que sus creadores les habían asignado.

1950

Considerando el conjunto de 1950, encontramos un gran número de variantes como también de similitudes o réplicas. Esto último se debió a que las fundiciones reproducían ciertos formatos: rectangular, pergamino o mixtas, e imágenes: retratos, escenas o símbolos, de manera invariable. Se trató de modelos que se fueron estableciendo desde principios de siglo, especialmente a partir del Centenario de la Revolución de Mayo, en que los retratos de los héroes y los símbolos patrios configuraron un repertorio de imágenes de gran circulación y éxito comercial. Es por ello que aparecen los mismos ejemplos en monumentos y plaquetarios de

^[1] 486. Los Andes. (1950, agosto 15).

^[2] 487. La ausencia de algunas provincias se puede deber a desaparición de placas, y no necesariamente a la ausencia de homenajes.



266. Placa de la JEH de Santiago del Estero, 1950, de la Fundación O. Gallo (Pc. 73).
 267. Placa de la Provincia de Santa Fe, 1950, de la Fundación O. Gallo (Pc. 93).
 268. Placa del Círculo de residentes de la Provincia de Santa Fe de Mendoza, 1950, del artista H. Blotta (Pc. 167).
 269. Placa de los Deportistas Argentinos, 1950, de la Fundación J. Piana (Pc. 246).
 270. Placa de la Universidad Nacional de Córdoba, 1950, del artista E. Lezcano Ceballos (Pc. 134).

271. Placa de la Academia Provincial de Bellas Artes de Mendoza, 1950, del artista H. Carrizo (Pc. 87).
 272. Placa de la Provincia de Tucumán, 1950, del artista A. Datto (Pc. 70).
 273. Placa de la Provincia de Corrientes, 1943, del artista L. Perloti (Pc. 19).
 274. Placa de la Colectividad judía de la Argentina, 1950, del artista I. Hoffman (Pc. 71).
 275. Placa de la Federación Argentina de Industrias Químicas y afines, 1950 (Pc. 208).

todo el territorio argentino, principalmente durante la primera mitad del siglo XX.

Un análisis orientado a establecer la relación entre obras y comitentes resulta complejo, debido a la ausencia de documentación que permita conocer los mecanismos de selección que tuvieron cabida. Basados en las mismas placas podemos señalar, en términos generales, que las instituciones educativas y de gobierno optaron por sencillas placas con inscripciones y las entidades gremiales por placas con acopio de símbolos de los modelos ofrecidos por las fundiciones. En el caso de las placas propiamente artísticas, éstas fueron producto en su mayoría de artistas que desempeñaban una función docente en academias y universidades y eran encargadas por sus propias instituciones o ámbitos de gobierno.

Alrededor de una treintena de placas contienen inscripciones solamente y poseen formato rectangular o con marcos a modo de pergamino decorados con hojas de acanto. Un conjunto de veinticinco placas incorporan, además de las inscripciones, motivos simbólicos: escudo argentino, palmas, laureles, llama votiva, cordillera y sable corvo. Otro conjunto semejante, de unas veinticinco placas, ostentan la efigie de José de San Martín, ya sea la cabeza o busto en tres cuarto de perfil ubicado en la parte superior o en el margen derecho de la misma. En una decena, San Martín está representado en su ancianidad y vestido de civil, según el modelo del daguerrotipo realizado en Francia; mientras que las restantes, personifican al héroe joven, en el momento de la Campaña Libertadora, vestido con uniforme.

El retrato de San Martín es motivo de numerosas variantes en torno a un repertorio básico: cabeza, busto o medallón, si bien aparecen diferencias en los elementos que los complementan como se puede apreciar algunas placas de la fundición capitalina de José Piana (Pc. 21, 219 y 246), y de la fundición rosarina de Olinto Gallo (Pc. 73, 93 y 145). Los elementos simbólicos más recurrentes son escudo, laureles, cordillera, sol, cóndor, sable corvo, llama votiva, escena del cruce de los Andes y, en algunas aparecen granaderos y figuras alegóricas. De este importante conjunto cabe destacar las placas realizadas por Herminio Blotta, artista rosarino que hizo dos retratos de San Martín (Pc. 104 y 167), uno de gran realismo y fuerza expresiva. La fundición de José Piana desarrolló una escena en que aparece el ejército cruzando la cordillera de los Andes complementada con un retrato de San Martín en la parte superior (Pc. 246). Una pequeña placa de autor y fundición desconocida (Pc. N° 208), presenta dos figuras, un granadero y la alegoría de La República en torno a un retrato de San Martín que tiene como fondo la cordillera de los Andes y un cóndor.

Las más significativas son, sin lugar a dudas, las placas realizadas por reconocidos artistas. Una de las más notables es la ofrendada por la Academia Provincial de Bellas Artes que fue realizada por el escultor mendocino Hugo Carrizo con una Victoria alada, que se caracteriza por un constructivismo formal de gran fuerza expresiva (Pc. 87). El

entrerriano Israel Hoffman realizó la ofrendada por la colectividad judía de la Argentina, en cuyo centro aparece el busto de San Martín y a sus lados dos escenas historiadadas desarrolladas dentro de un lenguaje realista, referidas a Moisés mostrando las tablas de la Ley y un patriota enseñando una roca con la palabra Libertad con una cadena rota que yace a sus pies (Pc. 71).

Tucumán donó una placa realizada por el artista Ángel Dato, en la cual se representan dos escenas: una hace referencia al Congreso de Tucumán y la otra al progreso presente, dentro de una moderna figuración que apela a una síntesis de las formas (Pc. 70). El escultor cordobés Edelmiro Lezcano Ceballos ejecutó para la Universidad de Tucumán una placa en que aparece San Martín y la figura alegórica de la República ofreciéndole una corona de laureles (Pc. 134). El magisterio de Entre Ríos entregó una placa realizada por Manuel Gericke en que aparece el ejército cruzando la cordillera de los Andes mientras un enorme cóndor sobrevuela por encima (Pc. 111).

De las placas emplazadas durante los años anteriores al Centenario, es notable la monumental obra de Octavio Fioravanti para la Armada Nacional que fue colocada en 1945. A modo de tríptico, se representan tres escenas relacionadas con acciones marítimas de las guerras de la Independencia (Pc. 19). Luis Perloti realizó una placa ofrendada por Corrientes en 1943, de notables proporciones, en que aparece una mujer nativa que simboliza la provincia que fue cuna de San Martín entregando a su hijo a la Patria (Pc. 231). También representó la placa donada por la Escuela de Comercio Joaquín V. González en 1948, con un retrato de San Martín y dos figuras masculinas que alumbran al héroe con una antorcha y le honran con laureles (Pc. 192). Además, el año 1950 resultó especialmente pródigo para el artista, ya que fue inaugurada la obra que glorificó la celebración del centenario, el “Monumento Retorno a la Patria”, en el sitio del Manzano Histórico de Tunuyán.

El monumento al creador de la bandera

El ambiente conmemorativo que se presentaba con motivo del centenario del fallecimiento del general San Martín, estableció un homenaje que la provincia no había saldado con Manuel Belgrano, creador de la enseña patria. En 1946, el círculo de santafecinos residentes en Mendoza había colocado una placa en la calle de su nombre y en 1947, bajo la iniciativa de Leonardo F. Napolitano, se inauguró un busto realizado por el escultor Luis Perloti en la Escuela Manuel Belgrano⁴⁸⁸. A comienzos de 1950 el intendente de la municipalidad de la Ciudad de Mendoza tomó la iniciativa de dar el nombre de Manuel Belgrano a la plaza del Barrio

488. Se encuentra comentado en diario *Los Andes* de los días: 5, 15, 19 y 21 de junio de 1947.

276. *Placa de la Armada Nacional, 1945, del artista Octavio Fioravanti (Pc. 231).*

277. *Monumento a Manuel Belgrano de H. Blotta, 1950. En su pedestal aparece la alegoría de la República. (Foto 2008).*

278. *Vista particular del busto (Foto actual).*

279. *Alegoría de La República, actualmente desaparecida. (Foto 2008).*

Bombal, a fin de que perpetuara su recuerdo y sirviera como ámbito celebrativo⁴⁸⁹.

Al homenaje se sumó la intención de erigir un “**Monumento a Manuel Belgrano**” impulsado por el Círculo de Residentes Santafecinos en Mendoza. Fue donado un busto costeadado por suscripción de sus miembros⁴⁹⁰. La obra fue realizada por el escultor rosarino Erminio Blotta (1896-1972), que desarrolló una prolífica producción, comparable a la de Luis Perloti, que se caracteriza especialmente por monumentos y placas en provincias de todo el territorio argentino en que ejecutó una amplia galería de próceres y personajes célebres. El mismo año realizó, como hemos mencionado, dos placas con el retrato de San Martín, colocadas en el Ofrendatorio. El busto de Belgrano es de cemento y presenta una lograda caracterización fisonómica. Está representado con uniforme, mirando al frente con expresión adusta. De gran belleza es la figura alegórica de La República, de bronce, realizada también por Blotta, que hasta hace poco tiempo se encontraba adosada en el frente del pedestal.

El acto de inauguración se llevó a cabo el 20 de junio de 1950 y desde la prensa se destacaba la emoción que se había manifestado. Se encontraban presentes el vicegobernador de la provincia, Rodolfo Schmidt, autoridades civiles, militares, escolares y un numeroso público. Las delegaciones de estudiantes de diferentes establecimientos educativos de la provincia hicieron guardia de honor y una banda militar abrió el acto con el himno nacional y luego interpretaron la marcha “A la Bandera”. Una comitiva de ex-alumnos rosarinos hizo entrega de un cofre con tierra de las barrancas del Paraná, donde ondeó la bandera nacional por primera vez, que fue colocado en un compartimento especial del basamento. Se pronunciaron numerosos discursos a cargo de Roberto De Maestri, en nombre de los ex alumnos de escuelas rosarinas, Ana María Núñez y Leonardo Napolitano por la Escuela Manuel Belgrano, y Constante Billieux, presidente del Círculo de Residentes Santafecinos. Se bosquejó y ensalzó la personalidad del prócer y la importancia de la enseña nacional⁴⁹¹.

Curiosamente, el monumento fue emplazado en un costado de la rotonda en que se ubicaban los “Caballos de Marly”, en la avenida El Libertador, en lugar de la plaza consagrada a su memoria y que se proyectaba como un ámbito de ceremonias⁴⁹². Aunque no hemos encontrado los motivos

489. *Los Andes*. (1950, mayo 18), p. 4; *Los Andes*. (1959, junio 8), p. 4.

490. *Los Andes*. (1950, junio 14), p. 4.

491. *Los Andes*. (1950, junio 21).

492. En 1962 fue erigido un Monumento a Belgrano en la Plaza, realizado por el



que fundamentaron dicha elección, es posible inferir que respondió a la idea manifestada en la cámara legislativa en 1946, de convertir la avenida en un gran espacio conmemorativo en el cual se alinearan monumentos de todos los hechos y figuras involucrados en la Independencia. La misma no se materializó y el monumento de Belgrano, como obra conmemorativa, ha quedado aislado y descontextualizado del conjunto decorativo del entorno. A pesar de ello, ha constituido a través del tiempo un importante espacio celebrativo en el cual el pueblo mendocino y particularmente los escolares han manifestado su admiración y gratitud a una de las figuras claves en la construcción de la Nación.

Homenajes a los hacedores: Eva Perón y Vicente Lahir Estrella

A comienzos de 1950, la Fundación Eva Perón inició la construcción de una Escuela Hogar, compuesta por un grupo de monumentales edificios. El complejo fue proyectado con una amplia finalidad social y educativa, contando con dormitorios para albergar más de 600 niños, un salón de actos de 800 butacas, consultorios, comedores, escuela, talleres de diversas especialidades e instalaciones deportivas.

Fue inaugurado el 1 de marzo de 1953, con el nombre de Escuela Hogar 17 de Octubre con la presencia del presidente Juan Domingo Perón. Se trató de un acto de enormes proporciones por la numerosa comitiva oficial y el público que acompañó al primer mandatario de la República en las avenidas que atravesó y en el entorno del complejo. Los edificios presentaban una profusión de banderas y escudos nacionales. En la rotonda de acceso fue colocado un busto a quien fuera su impulsora, “Eva Duarte de Perón”. Luego de recorrer las instalaciones, el general Perón presidió la ceremonia desde el balcón del edificio principal. Fue entonado el himno nacional y se realizó un minuto de silencio en memoria a Eva Perón. El presidente destacó la labor de su esposa, particularmente reflejada en su amor por los niños, e hizo un llamado para que:

“Piensen que ella vivió, sufrió y murió pensando en la felicidad de todos ellos y piensen en que cada hombre y mujer que se formen en esta casa son exponentes de lo que es de grande e ilustre nuestra Nación”.⁴⁹³

Con la Revolución Libertadora y la política de supresión de los símbolos peronistas, fueron destruidas las efigies del general Juan Domingo Perón y su esposa Eva Duarte del espacio público e instituciones. Las mismas, como ha señalado Coll, habían alcanzado un efecto acumulativo, ya que fueron levantadas en plazas, establecimientos de gobierno, educativos y

escultor mendocino Juan José Cardona.
493. Los Andes. (1953, marzo 2), p. 5.

hospitalarios, entre otros⁴⁹⁴. El busto de la Escuela Hogar fue retirado por el personal del establecimiento con el fin de salvaguardarlo, y en 1973 se procedió a colocarlo nuevamente, pero fue destruido por los siguientes gobiernos de facto⁴⁹⁵. Es por ello que en 1990 el personal de la institución procedió a encargar un nuevo busto. La obra fue realizada por el artista mendocino Roberto Barroso, en bronce. Fue inaugurado el 26 de julio de 1991, en ocasión del 39º aniversario de su fallecimiento. Es de bronce y aparece representada Eva con su distintivo peinado recogido en un rodete.

En 1953, luego de dos décadas de funcionamiento de la “**Asociación Cultural de Extensión Artística al Aire Libre**”, fue erigido un monumento en el sitio donde se había dictado la primera clase, a un costado del edificio de la administración del Parque. La prensa aplaudió la iniciativa considerando la labor tesonera desarrollada por su fundador a lo largo de dos décadas y el beneficio que la escuela había representado para la cultura popular⁴⁹⁶. La misma, conocida en el ámbito local como “Escuela de Pintura al Aire Libre”, fue creada por impulso del pintor mendocino Vicente Lahir Estrella, ante la ausencia de una institución oficial de enseñanza artística⁴⁹⁷. Se formó en España y a su retorno fue director y docente de la Academia de Pintura, Dibujo y Modelado que funcionó entre 1915 y 1920. En los años siguientes fue la figura que aglutinó a los jóvenes pintores mendocinos.

La Escuela funcionaba los días domingo y las clases, dirigidas a niños y jóvenes, eran libres y gratuitas. El método de enseñanza estaba basado en el estudio del paisaje, considerado por Lahir Estrella como modelo privilegiado para sensibilizar y despertar aptitudes para las artes plásticas e industriales, además de valores morales y sociales. En los años posteriores la Asociación incrementó sus actividades con exposiciones, premios estímulo, cursos e importantes proyectos –Taller de Maestranza Infantil, Solar del Artista y Teatro del Pueblo– y su acción se extendió a diversos departamentos de la provincia, San Juan y San Luis.⁴⁹⁸

El acto de inauguración se realizó el 3 de mayo de 1953, coincidiendo con la primera clase dictada y la de inicio del ciclo lectivo de ese año. Estaban presentes numerosos ex-alumnos, socios y amigos de la entidad. El presidente de la comisión directiva, Carlos Masselli, reseñó la trayectoria de la Asociación a través del tiempo y los objetivos que tuvieron cabida. El fundador y director, Vicente Lahir Estrella, expresó que “Cuando a la juventud se la orienta por el camino del esfuerzo y de la disciplina de la voluntad, todo es posible de realizar siempre que se encamine al servicio

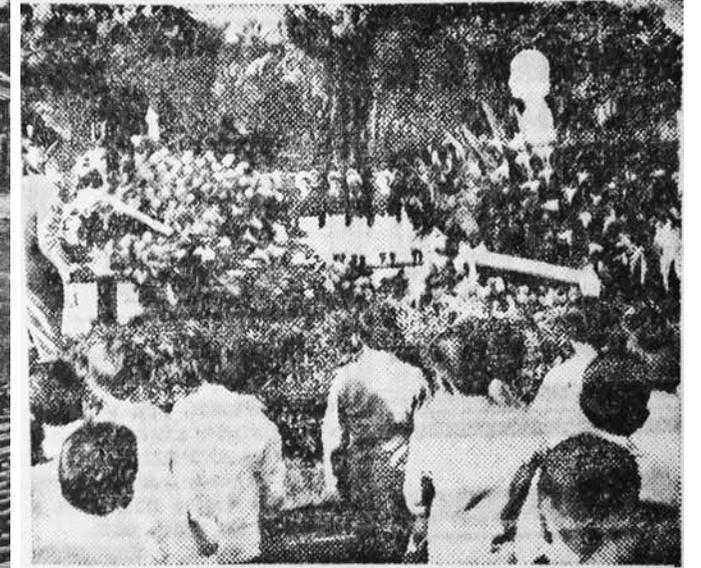
494. COLL, R. (1986), p. 79

495. No hemos encontrado ninguna referencia respecto al busto y la única imagen con que contamos es la fotografía del diario Los Andes que ilustra el trabajo, cuya poca definición no permite realizar ningún tipo de descripción. Pero se percibe que se trataba una obra de importantes dimensiones, seguramente mayor que el natural.

496. Los Andes. (1953, abril 9), p. 5.; Los Andes. (1953, mayo 3), p. 9.

497. La Asociación precedió por pocos días a la Escuela Provincial de Bellas Artes, también fundada bajo el entusiasmo y tesón de artistas locales.

498. Los Andes. (1936, junio 15), p. 4



280. Escuela Hogar Eva Perón en el Parque, inaugurada en 1953.

281. Busto de Eva Perón en el frente de la Escuela Hogar en 1953. Destruída. (D. L. Andes).

282. Alumnos de la Escuela de Pintura al aire libre (ACEAAL) durante una clase hacia 1940 (A. Morey).

283. Obelisco en homenaje al 20º aniversario de la creación de la Escuela (Foto actual).

de la patria y de la colectividad”⁴⁹⁹. Además, como parte de los festejos, se organizó una exposición retrospectiva de 150 obras en el salón del Automóvil Club Argentino.

El monumento fue construido con el aporte popular y el bronce de la placa fue conseguido mediante la colecta de “los domingos del bronce” realizada en el año 1952. Es obra del escultor mendocino Juan José Cardona, quien tenía una firme amistad con Lahir Estrella. Había participado como docente en la Academia y en los años posteriores integró el grupo de artistas locales que conformaban el Taller del Challao, entre quienes se encontraban Fidel de Lucía y Antonio Bravo, entre otros. En 1933, junto a éstos artistas participó en la fundación de la Escuela Provincial de Bellas Artes. Por lo tanto, el monumento reflejaba, no sólo la significación de la Escuela de Pintura al Aire Libre, sino la fecunda tarea educativa y artística desarrollada por los artistas locales por casi cuatro décadas.

Se trata de un obelisco de proporciones robustas y bajas, en cuya cara frontal se encuentra esculpida en relieve la figura de un niño sentado sosteniendo una paleta de pintura y observando el paisaje representado en un segundo plano. El relieve ha sufrido un profundo deterioro y las formas están desdibujadas. En la parte superior hay una placa alusiva en bronce. En la misma, un niño dibuja un paisaje típicamente mendocino en que aparecen cactus en primer plano y una vista cordillerana atrás. Cabe destacar que ambas imágenes recogen las distintivas figuras de niños captando el paisaje que se ven en numerosas fotografías en donde los mismos aparecen en plena tarea.

El arte en las grandes exposiciones industriales

Uno de los aspectos más novedosos en materia de arte estuvo dado por las exposiciones industriales que se desarrollaron en el Parque durante este período. Las mismas surgieron como producto de la Fiesta de la Vendimia que adquirió una importante proyección en esta década⁵⁰⁰, instalándose como referente de la industria vitivinícola local. Pero también se buscaba afirmar el progreso alcanzado en múltiples actividades y servicios: agricultura, petróleo, minería, comunicaciones, energía, etcétera. Las exposiciones actuaron como escenas materiales y simbólicas de una provincia que buscaba presentarse como industrializada, al modo de las grandes exposiciones universales realizadas en Europa y Estados Unidos, pero también como una región con un enorme potencial en materias primas e industrias.

499. *Los Andes*. (1953, mayo 4), p. 5

500. Sobre el tema sugerimos: JORAJURIA, R. et. al. (2012).

Adquirieron un importante matiz político, porque fueron consideradas como una estrategia de fortalecer y ampliar la industria provincial y nacional para lograr independencia económica, que como hemos señalado, constituía una de las bases ideológicas del programa político del peronismo. Dos circunstancias favorecieron el proyecto oficial: por un lado la Segunda Guerra Mundial que había provocado una enorme escasez de materiales y productos importados, hecho que fue aprovechado por los gobiernos peronistas para acentuar la necesidad de encaminar la industria nacional hacia nuevos rumbos; por otro, la celebración del centenario del Padre de la Patria, que ponía en escena la cuestión de la “independencia” y la necesidad presente de romper lazos con el colonialismo económico. Esto propició el discurso oficialista sobre la trascendencia del Plan Quinquenal.

Los stands de los distintos rubros fueron decorados con obras escultóricas, murales y cartelería. Gran parte de los trabajos artísticos quedan en el anonimato, dado que constituye un fenómeno difícil de investigar debido a la participación de numerosos actores del sector oficial y privado que tenían cabida como organizadores, promotores o expositores, y por ende, como comitentes. Dentro de las exposiciones, dos adquirieron mayor envergadura: la Exposición Industrial y Comercial de 1947 y la Feria de América de 1954, que coincidieron con los años iniciales y finales del peronismo.

Fue la anunciada presencia de los presidentes de Argentina y Chile, el general Juan Domingo Perón y el doctor Gabriel González Videla, lo que dio especial relevancia a la **Exposición Industrial y Comercial de 1947**⁵⁰¹. La misma hacía de contrapunto del Patio Criollo que se había dispuesto en la Plaza Independencia, en que se podían disfrutar de comidas y espectáculos artísticos tradicionales. Fue inaugurada el 9 de abril, con la presencia del presidente Juan Domingo Perón y Eva Duarte, que fueron recibidos en Mendoza con calurosas demostraciones de cariño y respeto. Contó con stands correspondientes a las grandes industrias de Mendoza, productos regionales y pabellones especiales para destacar la labor de los organismos estatales como Turismo, Irrigación, Comercio e Industria y Vialidad. Ocupó una superficie de 90.000 metros cuadrados, en que se emplazaban stands, cantinas, hosterías, teatro, servicio de teléfonos, una profusa iluminación y un pequeño tren para el traslado interno de los visitantes.

Se erigió un monumental **“Portal de Ingreso”** instalado en la avenida Sarmiento (actual Emilio Civit), antes del acceso al Parque. El mismo fue realizado por la Secretaría de Industria y Comercio y se destacaba su construcción como “absolutamente moderna”. El proyecto se debió al arquitecto Jorge Sabate, de Buenos Aires. Constaba de dos grandes columnas realizadas con tuberías de acero, a los costados de las cuales se presentaban dos cubas que por efectos lumínicos y fílmicos generaban

501. El presidente chileno finalmente no asistió a la inauguración de la muestra, sino que visitó Argentina en el mes de julio.

la idea de estar trasvasando vino. Sobre un entramado en el medio aparecía suspendida una figura alegórica de la República⁵⁰². Estaba resuelta en forma clásica, como una figura femenina con una amplia túnica drapeada que le llegaba a los pies dejando el torso desnudo. La figura aparece apoyada sobre un engranaje y adelantando su pierna izquierda en señal de avanzar con paso firme y decidido, movimiento que está reforzado por los pliegues de su túnica.⁵⁰³. Este arco, además de realzar el ingreso, tenía un importante papel propagandístico, ya que presentaba inscripciones de lemas pronunciados por el presidente Perón en diversas oportunidades como “Consigna revolucionaria: producir, producir y producir”, “Ganando tiempo a las horas, ganaremos felicidad para la patria”, “Imprimamos al país una nueva marcha”, “El país que no desarrolla industrias, difícilmente saldrá de una economía semi colonial”.

Por otra parte, los pabellones muestran la inclusión de esculturas en sus fachadas. Es el caso del stand de la Dirección General de Irrigación, con un portal que representaba una gran compuerta y dos figuras alegóricas a cada lado del acceso. Están representadas desnudas, una como personificación del Agua y la otra como representación de la Tierra, con una estilización propia del Art Nouveau. El Pabellón de la Industria y el Comercio, un gran edificio de grandes volúmenes cúbicos, también incluyó dos importantes esculturas alegóricas en los extremos de la fachada, resueltas mediante formas sintéticas y geométricas, en la línea de un constructivismo. La Dirección de Minas resolvió el stand como un gran yacimiento cordillerano en cuyo interior se exhibía una muestra de minerales.

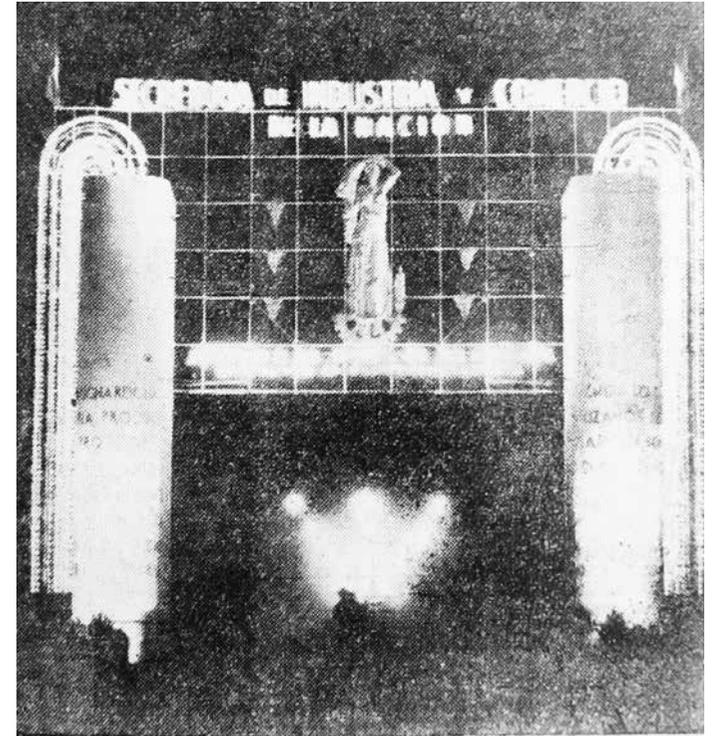
Una crónica local señalaba “Este año, la provincia de Mendoza, rica y próspera como la más del país, ofrece una muestra de Exposición Industrial y Comercial, digna de su importancia”. Fue considerada un verdadero éxito por la admiración manifestada por miles de turistas nacionales y extranjeros que habían visitado ese “vigoroso escenario de ingenio, de riqueza y de arte”⁵⁰⁴. Sin embargo, se destacaban las dificultades que se habían tenido para conseguir materiales que resultaban escasos y caros y, mano de obra especializada en una provincia del “interior”. La situación fue usada como estrategia para realzar más aún la inteligencia y perseverancia con que había actuado el gobierno provincial y el apoyo del gobierno nacional.

El 14 de enero de 1954 se inauguró la **Feria de América**. Comprendió 101 pabellones en que participaban 1100 expositores de diferentes naciones del continente: Brasil, Ecuador, Paraguay, Chile, Méjico, etcétera; de

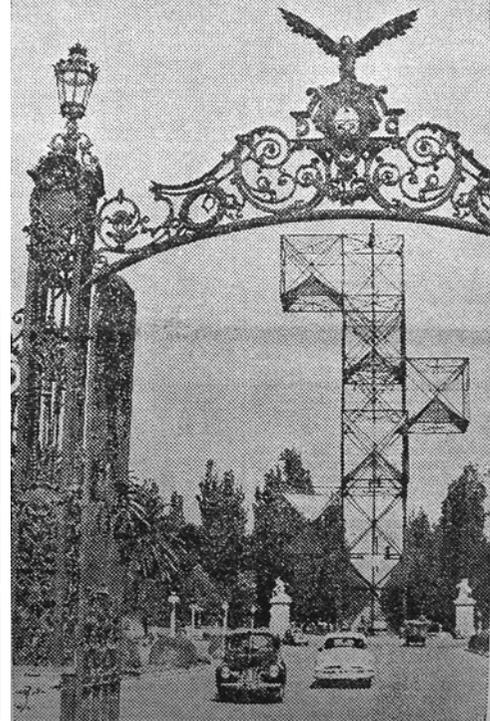
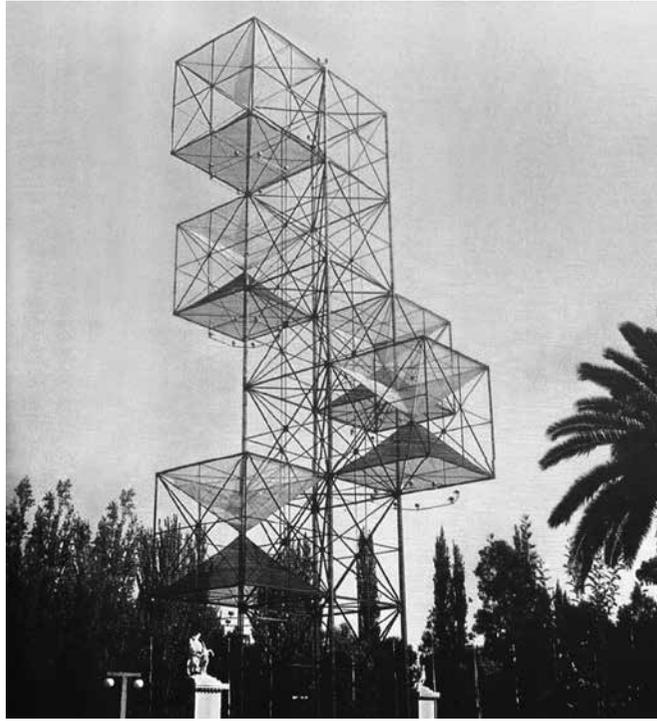
502. Con anterioridad a su realización, se anunció que la obra escultórica había sido encargada a Alicia Wiedenbrüeg de Willmer, versaría sobre el tema de la Industria, y se mostró un boceto (Ver.: diario *Los Andes* del 11 y 14 de febrero de 1947). Sin embargo, después se comentó que se habían convocado decoradores y artistas de Buenos Aires, entre quienes se mencionó a Arriguti (¿Mario?). En las crónicas posteriores no se establece cuál fue, finalmente, el autor de la obra escultórica del portal.

503. *Los Andes* (1947, marzo 2), p.11; *Los Andes*. (1947, marzo 25), p. 4, *Los Andes*. (1947, marzo 27), p. 7.

504. Revista *La Quincena Social* (1947), N° 666-667.



284. Exposición Industrial y Comercial de 1947. Gran arco de acceso (D. L. Andes).
285. Pabellón de la Dirección General de Irrigación (Q. Social).



286. Feria de América. Torre alegórica, 1954 (Jorajuria y otros).
287. Vista desde los Portones y con los Caballos de Marly al costado (D. L. Andes).

las provincias de la República e instituciones de gobierno: Aeronáutica, Transportes, Obras Públicas, Comunicaciones, etcétera. El día anterior a su inauguración, un diario local expresaba:

“La actividad desplegada en los últimos días ha terminado de cambiar por completo la fisonomía de 26 hectáreas del parque General San Martín de nuestra ciudad, transformándolo en un escenario donde será exhibido el potencial económico e industrial del continente”.⁵⁰⁵

La Feria se extendió por tres meses, en que Mendoza se posicionó como el “emporio comercial” del continente y el costo aproximado de su instalación fue de 50 millones de pesos. Según Jorajuria, respondió a tres objetivos fundamentales: dar visibilidad a Mendoza en el plano nacional y continental, afianzar la imagen política del peronismo mostrando un país en constante desarrollo industrial y cultural, e incrementar las alianzas económicas con los países latinoamericanos. Uno de los aspectos más importantes fue el diseño urbanístico y arquitectónico que constituyó “un proyecto de avanzada en el que industria, política, sociedad, arte, arquitectura y diseño estrechaban lazos para concretar una apuesta vanguardista que, desde Mendoza, ponía al país en diálogo con la

tendencias internacionales”⁵⁰⁶. De manera que, mientras la exposición de 1947 buscaba posicionar el programa político del peronismo en materia de industria, ésta tenía como propósito legitimar lo actuado a lo largo de casi una década de gobierno.

Fue la búsqueda de una imagen progresista y de avanzada, de acuerdo a Alonso, lo que determinó la elección de los proyectistas César Janello y Gerardo Clusellas, de los cuales el primero residía en Mendoza y se desempeñaba como docente de la Universidad Nacional de Cuyo. Ambos arquitectos mantenían una estrecha relación con Tomás Maldonado, figura clave en el desarrollo del arte y del diseño en Argentina. De manera que la Feria se convirtió en una especie de laboratorio en que pudieron poner en práctica algunas ideas teóricas en que influían el arte concreto y el constructivismo. Una de las premisas fue eliminar cualquier decoración inútil⁵⁰⁷.

Tal como se había realizado en otras muestras, se la dotó de un elemento en el acceso que marcara una importante impronta simbólica. Pero en este caso, a diferencia de las estatuas figurativas que habían prevalecido en el pasado, se instaló una gran “Torre Alegórica” que se convirtió en

506. JORAJURIA, R. (2012), p. 13.

507. ALONSO, R., en: JORAJURIA, R. et. al. (2012), p. 27-40.

la imagen emblemática de la exposición. La Torre alcanzaba 50 metros de altura y la estructura estaba formada por 60 toneladas de hierro consistía en una sucesión de seis cubos superpuestos verticalmente, a lo cuales rodeaban cinco cubos dispuestos en espiral. Los cubos estaban pintados en blanco y rojo, y se representaba el símbolo de la Feria: dos triángulos que se tocaban por sus vértices. La estructura era fija, pero comprendía un espectáculo de luz y sonido:

“La iluminación va solamente en los cubos y se ejecuta en periodos de cuatro minutos, estando en combinación con la ejecución de una pieza musical. Tanto el período rítmico de las luces como la música pertenecen al compositor Mauricio Kagen. El sistema de iluminación posee cinco posibilidades de variación, realizándose apagado y encendido en forma gradual. En la misma composición musical, se escuchan por algunos momentos sonidos puros que semejan el ruido de máquinas. Estas características confieren a la torre alegórica el atractivo interés que se le quiso imprimir”.⁵⁰⁸

La Torre estableció una alianza entre arte y tecnología, y su funcionamiento superó el mero espectáculo ya que la articulación de formas geométricas, colores, luces y sonidos permitía alcanzar un viejo anhelo del arte concreto: la dimensión espacio-tiempo. Al mismo tiempo, la pieza musical constituyó una de las primeras obras electrónicas producidas en América Latina⁵⁰⁹. Y fue justamente el sitio de emplazamiento, traspasando los Portones y delante de los Caballos de Marly, lo que acentuaba la dicotomía artística entre tradición y vanguardia, señalada por Jorajuria.

Consideraciones finales. Un sagrario de patriotismo y un ámbito de renovación artística

Las gestiones peronistas marcaron una fundamental impronta en el Parque. Por un lado, legitimando oficialmente la denominación de “Parque General San Martín”. Por otro, propiciando una importante cantidad de obras en que tuvieron cabida manifestaciones artísticas de distinta índole.

La celebración del Centenario del fallecimiento del general San Martín constituyó el hecho conmemorativo más significativo de esta etapa. A pesar de que la ambiciosa intención de jalonar la Avenida del Libertador de numerosos monumentos no se concretó, ya que como hemos

508. Los Andes (1954, enero 12), p. 2.

509. ALONSO, R., en: JORAJURIA, R. et. al. (2012), p. 32-34.

destacado fue el “Monumento Retorno a la Patria en Tunuyán” al cual se volcaron los esfuerzos, el poder Ejecutivo le concedió una amplia trascendencia e instrumentó todos los recursos necesarios para que los festejos realizados en el Parque tuvieran la magnitud y brillo que correspondía a tan importante aniversario. El Cerro de la Gloria, con el Monumento al Ejército de los Andes y el Ofrendatorio Sanmartiniano, legitimó su lugar como uno de los grandes escenarios conmemorativos del país.

A través de actos y celebraciones se asiste a un crecimiento notable del acervo escultórico en el Ofrendatorio Sanmartiniano, que con las cuantiosas placas incorporadas en esos años, puede ser considerado como uno de los principales exponentes de este género en el ámbito nacional y latinoamericano. Las placas, con su articulación de imágenes y textos refrendaban personajes y hechos ligados a un pasado histórico que exaltaban el sentimiento de patriotismo. Estas obras constituyen la prueba más fehaciente del impulso celebrativo que se desarrolló y cuyo carácter ejemplar es que el Centenario logró la amplia adhesión del pueblo argentino.

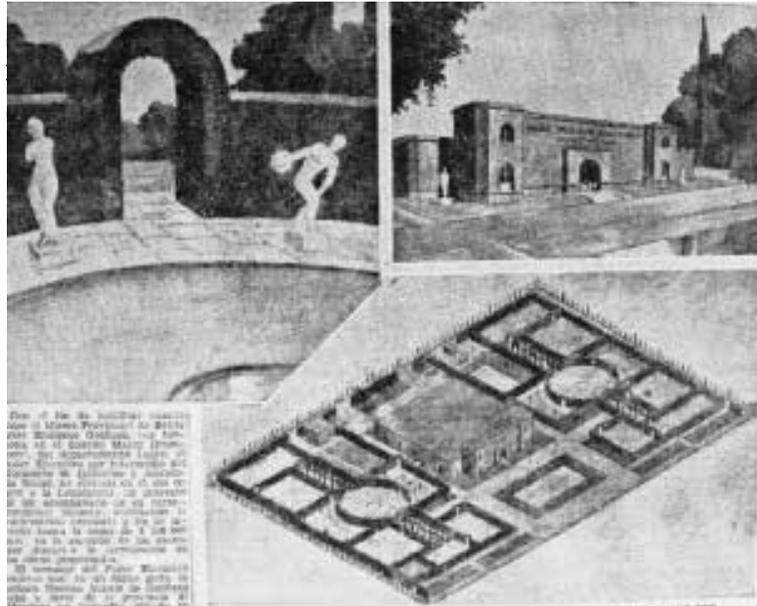
Con motivo de la finalización de los festejos del Centenario, el gobernador de Mendoza, Blas Brisoli reseñaba la actividad desplegada a lo largo del año, enfatizando especialmente los actos desarrollados en el Ofrendatorio y el Monumento:

“Mendoza ha sido este año, un sagrario encendido de patriotismo y de gratitud nacional. El ofrendatorio del Cerro de la Gloria, se ha enojado con las expresiones que vibran en la perennidad del bronce, que traducen el sentir de todos los sectores de la sociedad argentina y extranjera. Placas de todas las instituciones nacionales y provinciales; testimonios que patentizan la veneración que inspira la memoria del gran Capitán; una sucesión de ofrendas florales sin discontinuidad, y que se han multiplicado y tendido desde la Plaza que lleva el nombre del héroe hasta el monumento al ejército de los Andes”.⁵¹⁰

Las exposiciones industriales, por su parte, con su amplio repertorio de imágenes dedicadas a promocionar y posicionar a Mendoza como un gran emporio productivo y comercial configuraban “una ciudad industrial esculpida”⁵¹¹. Se trataba de escenarios simbólicos donde tenían cabida la realidad y la utopía, el presente y el futuro, las industrias y el potencial industrial. Es justamente en torno a estas producciones efímeras donde se inscribieron, en mayor medida, las tendencias artísticas actuales, tanto las renovadoras como las propiamente innovadoras o vanguardistas: constructivismo, expresionismo, Art Nouveau y abstracción. Indudablemente, ello se debía a que las obras tenían como

510. Revista *La Quincena Social* (1950, diciembre), N° 754-755. [el destacado es nuestro]

511. Tomamos y adaptamos la noción de Agulhon a ésta situación particular. Ver: AGULHON, M. (1994), p. 89-94.



288. Proyecto de parque de esculturas en el Museo Fader. Plano con cercos de ligustros generando salas de esculturas al aire libre, 1947 (D. L. Andes).

289. Vista de un sector del parque de esculturas del Museo Fader en la actualidad.

eje a temáticas y objetivos diferentes de los tradicionales: la industria, el comercio, el trabajo y los recursos naturales como la hidráulica y la minería, entre otros, potenciaron nuevos recursos iconográficos y expresivos. Fue la “Torre Alegórica” de la Feria de América, la obra que brindó la nota más elevada de la vanguardia artística local, tanto por las características estéticas como por instaurar en el espacio público y al alcance del gran público obras que generalmente estaban circunscriptas a circuitos y públicos especializados.

Aunque no llegó a concretarse, durante este período se advierte el interés por reincorporar obras de arte de carácter permanente: monumentos a lo largo de la avenida El Libertador y estatuaria decorativa en el entorno de los Portones. Se trataba de un profundo cambio porque implicaba revertir el proceso de desornamentación llevado a cabo durante los gobiernos demócratas. De hecho, la instalación del **Museo Provincial de Bellas Artes** en la Casona Guñazú comprendió, además de la colección del interior del edificio, la creación de:

“un museo-parque de esculturas en los jardines que circundan el edificio, puesto que la experiencia aconseja que la mejor forma de exhibirlas es al aire libre, prestándole, este detalle, un individualismo particular. Así lo ha entendido el Poder Ejecutivo y ha dispuesto las medidas conducentes a tal objeto para satisfacer las inquietudes artísticas y culturales de la Provincia”.⁵¹²

De este modo, Mendoza volvió a contar con un “museo de esculturas al aire libre” que paradójicamente representaba una inversión. Ahora era un museo el que incorporaba un parque con esculturas, en lugar de ser un parque el que integraba un museo de esculturas. Consecuentemente, se adquirieron copias de escultura clásica –griega, romana y renacentista–, entre las que se encontraban obras por antonomasia del arte universal: la “Venus de Milo”, cariátides y frisos del Partenón, el Discóbolo de Mirón, entre otras.

No cabe duda que el entusiasmo y apoyo que desde el ámbito oficial se manifestaba por este tipo de colección y entorno paisajístico guardaba relación con el rol que durante las décadas anteriores había ejercido la colección estatuaria del Parque San Martín. Esto pone en evidencia el interés por recobrar la galería estatuaria del Parque, cuestión que definirá las políticas artísticas llevadas a cabo durante las siguientes décadas.

512. Los Andes (1947, junio 13), p. 7. [el destacado es nuestro]



Capítulo 9

Clasicismos y modernismos. Persistencias y rupturas de un modelo

Aspectos introductorios

La segunda mitad del siglo XX constituye una etapa de profundos cambios políticos, sociales y económicos en Mendoza, producto de condiciones locales y de las que se presentaban en el ámbito nacional. Luego del golpe de estado de 1955, se sucedieron alternativamente gobiernos constitucionales y de facto. Los años posteriores a la Revolución Libertadora estuvieron definidos por una política de “desperonización” orientada a disolver el partido y erradicar los símbolos. Las elecciones de 1958 dieron como resultado el triunfo de Ernesto Ueltschi (1958-1961), candidato del partido Radical. En 1961 ganó en los comicios Francisco Gabrielli, representante del partido Demócrata. Su gobierno se vio interrumpido por el golpe militar que destituyó al presidente Arturo Frondizi en 1963, pero volvió a ganar en las elecciones llevadas a cabo ese mismo año. Sus mandatos se caracterizaron por el desarrollo de obra pública como caminos, canales de riego, construcción de diques y la terminación del Centro Cívico, entre otras.

Con el nuevo golpe militar de 1966, bajo el general Juan Carlos Onganía, asumió como interventor de la provincia el general retirado José E. Blanco y en 1970 Francisco Gabrielli. Ambos se preocuparon por la obra pública y el desarrollo de la industria local. Pero el clima de descontento y cuestionamiento por el régimen militar adquirió nueva fuerza. El regreso de Perón en 1972-73, marcó el retorno del peronismo en la provincia con Alberto Martínez Baca. Entre 1974-76 se sucedieron tres interventores federales⁵¹³. En 1976 se instauró la dictadura

513. BRACHETTA, M. T. et. al. (2012), p. 151-167.



290. Galería Tonsa y murales realizados por Bermúdez, Quesada y Vicente (Foto actual).
291. Área Fundacional. Antigua Plaza Mayor y Museo en el sitio del Cabildo (Foto actual).

En la página siguiente:

292. Abandono de la isla del Lago de Regatas al promediar la década del '40. Todavía aparece parte de la estructura del trampolín (D. Los Andes).
293. Vista general de la Isla con el puente de acceso en la actualidad (Foto actual).

militar, denominada como “Proceso de Reorganización Nacional”, que se caracterizó por una acción represiva en la línea del terrorismo de estado y una política de censura hacia el arte y la cultura en general.

En 1983, se reinstauró la democracia y asumió la gobernación de la provincia Felipe Llovera (1983-1987), candidato del partido Radical. Posteriormente el gobierno estuvo en manos de candidatos del partido Peronista: José O. Bordón (1987-1991), Rodolfo Gabrielli (1991-1995) y Arturo Lafalla (1995-1999), durante cuyo mandato se cumplió el centenario de la creación del Parque del Oeste.

Durante este período la Ciudad de Mendoza cambió profundamente su fisonomía, producto de la construcción o continuación de grandes complejos como el Centro Cívico y la Ciudad Universitaria en el Parque, de galerías comerciales Tonsa, Piazza y Caracol, y el edificio Gómez (1954), que con sus diez pisos se convirtió en un ícono de rascacielos en la arquitectura mendocina. En el Parque fue construido el estadio para el Mundial de Fútbol de 1978.

A lo largo del período se producen importantes cambios en el campo artístico mendocino. Entre 1966-1967 fue creado el Museo de Arte Moderno (MMAMM), dependiente de la Municipalidad de la Ciudad

de Mendoza, que alberga una importante colección de artistas locales y nacionales. Además de la realización de los Salones de Cuyo hasta 1973, se estableció el Salón Vendimia como certamen anual desde 1970, convocando artistas mendocinos en diversas disciplinas: pintura, escultura, dibujo y grabado. Otro de los hechos significativos es el emplazamiento de murales en espacios o edificios de libre acceso y destinados a ser contemplados por un amplio público. Retomaron postulados del muralismo mexicano con temáticas en relación a la historia política, económica y social de Mendoza. Destacan los realizados en el Palacio de Correos por Amadeo dell’Acqua, la Clínica Godoy Cruz por Juan Carlos Castagnino y la Casa de Gobierno por los artistas mendocinos Luis Quesada, José Bermúdez y Mario Vicente.

Uno de los hechos urbanísticos más significativos del período fue la recuperación del Área Fundacional, iniciada en 1988, mediante un exhaustivo trabajo arqueológico y documental que posibilitó recuperar el antiguo casco histórico de Mendoza, dotando a este espacio de un importante museo de sitio. Con ella se procedió a la creación del conjunto escultórico monumental, inaugurado en 1993, en que participaron Elio Ortíz, Chalo Tulián, Drago Brajak y Eliana Molinelli, que contribuyó a reafirmar el valor histórico del sector.



LA ISLA DEL LAGO ESTÁ ABANDONADA



El retorno de la tradición decorativa clasicista en el entorno del Lago

En 1971, se emprendió el arreglo de la Isla del Lago de Regatas. Se trataba de uno de los espacios que había permanecido rezagado y cuyo abandono era objeto de reiterados reclamos por parte de la prensa. La iniciativa la tomó el entonces ministro de economía, Bonifacio Cejuela, durante el tercer mandato del gobernador Francisco Gabrielli, en esta oportunidad como interventor⁵¹⁴. A comienzos de 1972 se finalizaron los trabajos. Fueron realizados por la Dirección de Construcciones, dependiente del Ministerio de Obras y Servicios Públicos, con la cooperación de la Dirección de Bosques y del Ministerio de Economía. El día 25 de marzo se llevó a cabo la inauguración oficial. A la ceremonia asistió el gobernador, Francisco J. Gabrielli, ministros del poder ejecutivo y otros funcionarios. En primer lugar habló Bonifacio Cejuela refiriéndose a la remodelación, y posteriormente el gobernador procedió a cortar la cinta inaugural. Actuó la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo⁵¹⁵.

La reforma produjo un profundo cambio en la fisonomía de la Isla, convirtiéndola en un singular paseo, en el cual sobresalía el verde del césped, el agua del lago que la rodeaba y el mobiliario decorativo. Se eliminaron las construcciones existentes, se realizaron jardines y se

aumentó la forestación con especies adecuadas al lugar. También comprendió la refacción del lago: fueron reconstruidos taludes en hormigón armado, se instalaron filtros especiales para decantar el agua y se construyó un embarcadero para la lancha denominada “Emilio Civit” que realizaba paseos por el mismo. Se dotó a la isla de iluminación mediante el uso de **farolas** procedentes de la antigua Compañía de Gas de Mendoza, que habían sido usadas en el Parque⁵¹⁶. Fueron emplazados bancos y una pequeña **fuerza** de hierro fundido⁵¹⁷.

Pero el carácter distintivo de la reforma fue la colocación de “**La Aurora**” y “**El Crepúsculo**”, de la Fundición Val d’Osne, emplazadas una en cada extremo de la Isla. Son de hierro fundido, corresponden a los modelos N° 494 y 495 respectivamente (Pl. 613), y poseen 2,20 metros de altura. Se trata de alegorías en las cuales el escultor francés Mathurin Moreau estableció un binomio entre el amanecer y el anochecer como fuerzas opuestas pero complementarias mediante esbeltas y delicadas figuras femeninas que portan antorchas en posiciones invertidas⁵¹⁸.

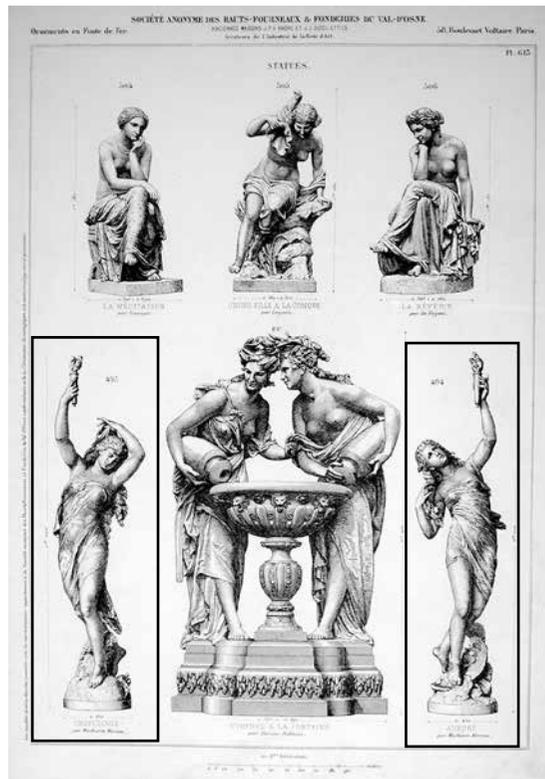
Con todas las obras colocadas, y especialmente las estatuas, se daba una fisonomía muy particular a la Isla. Evidentemente, se buscaba restablecer el tipo de estatuaria decorativa de origen europeo que había tenido en Parque entre 1910 y 1940. De hecho, se trataba de obras antiguas según podemos constatar en el caso de farolas y estatuas. Además, las estatuas lampadarias tenían una interesante historia, que refleja al gusto

514. ACORDINARO, N., en: NÁLLIM, C. et. al. (1996), p. 136.
515. Los Andes. (1972, marzo 25), p. 6.

516. Fueron restaurados y adaptado el sistema de iluminación.
517. Los Andes. (1972, marzo 26), p. 12.
518. Remitimos al análisis desarrollado en el Capítulo 6, p.123-125.



294. Farola de la antigua Compañía de Gas, usada anteriormente en el alumbrado de la Ciudad (Foto actual).
295. Fuente de hierro fundido de procedencia desconocida emplazada en la Isla en 1972 (Foto actual).
296. La Aurora y el Crepúsculo. Modelos de la Fundación Val d'Osne. Plancha 613 (C.V. O. - A. M., UBA).



de la clase alta mendocina por el coleccionismo del arte europeo para ornar sus viviendas a fines del siglo XIX.

El conjunto de “La Aurora” y “El Crepúsculo” de la isla había pertenecido a Antonio Tomba, quien las adquirió en Francia para adornar el chalet que poseía frente a la plaza departamental de Godoy Cruz⁵¹⁹. Tomba (1849-1899) constituyó un fundamental referente de la industria vitivinícola, poseedor de uno de los establecimientos más importantes de Mendoza⁵²⁰. En 1907, su esposa Olaya Pescara de Tomba hizo construir un chalet contiguo a la antigua vivienda, que se encontraba entre las residencias más destacadas de la provincia. Se hizo célebre por el lujo, tales como un equipo de corriente eléctrica, la decoración y jardines en estilo inglés⁵²¹. Una fotografía de 1910 muestra una de las obras colocadas en el jardín, a un costado del acceso a la vivienda⁵²².

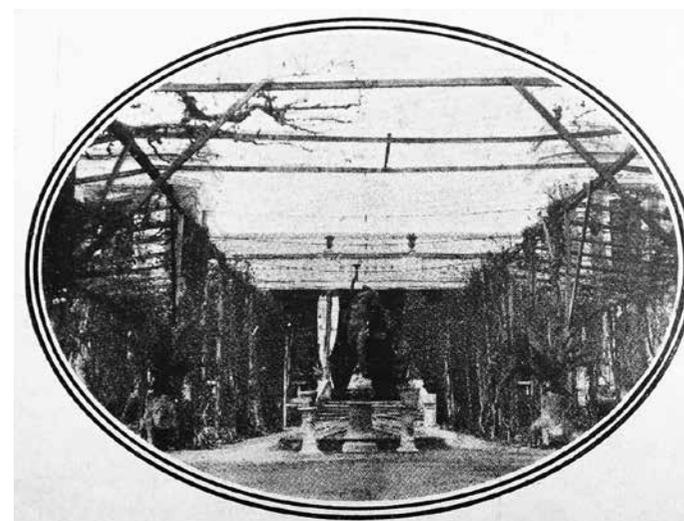
Asimismo, la familia de Emiliano Guiñazú contaba con un ejemplar de “El Crepúsculo”. En 1890, Emiliano Guiñazú (f. 1907) adquirió y remodeló una vivienda en Mayor Drumond. Se convirtió

519. ACORDINARIO, N. (1996). En: NÁLLIM, C. et. al., p. 136.

520. Provincia de Mendoza. (1909) *Album Argentino*, p. s/n.; Centro Viti-vinícola Nacional (1910), p. 65.

521. CORREAS, J, (1992), p. 99.

522. La vivienda fue demolida en 1970.



297. Chalet de Olaya Pescara de Tomba frente a la plaza de Godoy Cruz, en 1910. Demolido. Vista del frente con las estatuas El Crepúsculo (adelante) y La Aurora (atrás) de Val d'Osne.
298. Chalet de Emiliano Guiñazú. El Crepúsculo de Val d'Osne en el acceso, según una foto de 1925 (Q. Social).
299. El Crepúsculo de Val d'Osne, de la colección del Museo Fader, en el hall principal (Foto actual).

en una de las residencias más prestigiosas de la época, calificada de “soberbia” y “señorial” mansión, e importante foco de reuniones de la clase alta mendocina. El mobiliario, la loza y las obras de arte habían sido importados de Europa. Se destacaban sus “elegantísimos salones” con obras de arte en que “resplandecen los refinamientos del buen gusto” y donde se reunían “las joyas de nuestra aristocracia”⁵²³. En ella Fernando Fader había pintado los célebres murales. La estatua lampadaria pasó al acervo del Museo cuando la vivienda fue donada por la familia.

523. *La Quincena Social*, N° 150, (1925, julio 30).

Estos aspectos ponen de relieve que las estatuas lampadarias tenían una amplia legitimación social porque formaban parte del gusto de las más ilustres e influyentes familias de la aristocracia mendocina de principios de siglo, de manera que eran imagen de elegancia y distinción.

Casi dos décadas después un nuevo conjunto escultórico venía a enriquecer el patrimonio artístico del Parque. En 1989, se instaló el Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas “Juan Cornelio Moyano” en el edificio de Playas Serranas, ubicado en el extremo sur del Lago.



300. La Aurora de la Fundación Val d'Osne en la Isla del Lago, extremo norte (Foto actual).
301. Vista particular (Foto actual).
302. Modelo N° 494, Plancha 613, Catálogo de Val d'Osne (Cat. V.O., AM-UBA).



303. El Crepúsculo de la Fundación Val d'Osne en la Isla del Lago, extremo sur (Foto actual).
304. Vista particular (Foto actual).
305. Modelo N° 495, Plancha 613, Catálogo de Val d'Osne (Cat. V.O., AM-UBA).

El mismo, cuenta con dos antiguas obras: “Niño con Cisne” y “Niño con Delfín”⁵²⁴. Según han podido establecer los profesionales del departamento de Ciencias Antropológicas del Museo, constituían fuentes que se encontraban emplazadas en los jardines del Kindergarden⁵²⁵, cuyo edificio ocupó el Museo a partir de 1915, y forman parte de la colección de Historia y Folklore⁵²⁶. En 1954 el edificio fue demolido y las fuentes fueron usadas como estatuas para adornar el acceso del Museo en el subsuelo de la plaza Independencia y a partir de 1989 reubicadas en su nuevo emplazamiento.

Se trata de esculturas francesas de la Fundación Durenne, que la firma comercializaba dentro de los modelos de estatuas para fuentes. El conjunto comprendía una amplia variedad de niños entretenidos con diferentes elementos como conchas marinas, tortugas y caracoles, permitiendo formar grupos relacionados en lo temático y estilístico. El “Niño con Cisne” corresponde al modelo “G” de la Plancha 201-A y el “Niño con Delfín” al modelo “C” de la Plancha 201 del Catálogo de Durenne de 1868. Son de hierro y cuentan con un metro de altura aproximadamente.

Los modelos fueron creados por Albert Carrier-Belleuse (1824-1887), escultor francés que fue uno de los más importantes de su época, autor de las esculturas de la Ópera Garnier, entre otras obras. Adquirió un enorme prestigio en Argentina con el Monumento de Manuel Belgrano emplazado en la plaza de Mayo, frente a la Casa de Gobierno, inaugurado en 1873, y el Mausoleo del General José de San Martín en la Catedral Metropolitana, construido con motivo de la expatriación de los restos del Libertador en el centenario de su nacimiento y finalizado en 1880. En Mendoza existe otra fuente del mismo autor y fundición en la plaza principal del departamento de Rivadavia, el modelo “C” de la Plancha 472 del Catálogo de Durenne.

Están representados dos pequeños niños al estilo clásico con su figura regordeta cubiertos con paños que resbalan dejando gran parte de su cuerpo desnudo y su cabellera formada por ondulados mechones o suaves rizos. Según podemos advertir, iconológicamente ambos temas remiten a Césaire Ripa, y es indudable que Carrier Belleuse buscaba ir más allá del carácter ornamental, penetrando en el interesante universo de lo alegórico.

El Niño con Cisne constituye una alegoría de la Música, tal como la concibió Ripa. Basado en Eliano, Ripa señalaba que los cisnes sólo cantaban si soplaban el Céfiro, viento del Oeste que anunciaba la primavera. Por ello, recomendaba representar la Música mediante una gran multitud de cisnes en la ribera de una fuente y en medio el Céfiro, personificado como un joven con alas, rostro dulce y delicado, una corona de flores en la cabeza, y las mejillas hinchadas, soplando un viento ligerísimo en dirección a los cisnes. También el mismo motivo, con pequeñas variantes, usaba como alegoría del viento Céfiro⁵²⁷.

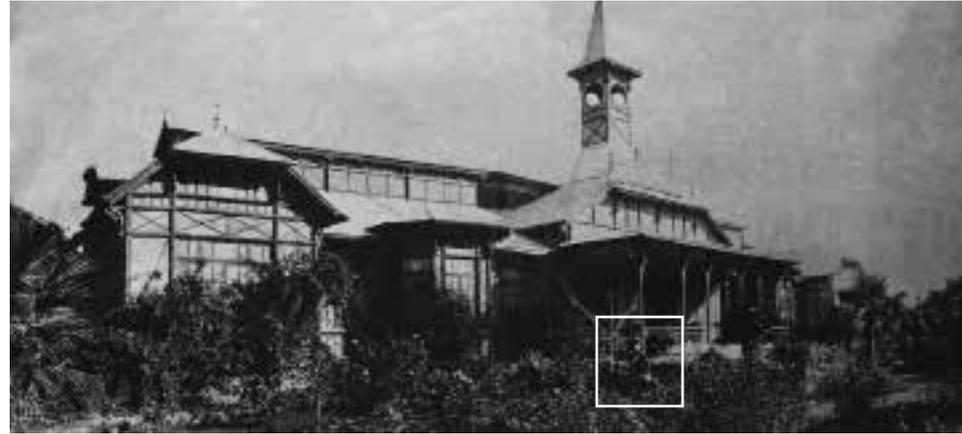
Carrier-Belleuse hace referencia al mundo acuático de estanques y lagos mediante la colocación de juncos y hojas de diversas plantas acuáticas en la base. Pero realizó algunas variantes, seguramente para lograr el tipo de pequeñas y simpáticas escenas características de la estatuaria de jardines y parques. En lugar de un joven, es un niño el que personifica al Céfiro,

524. Agradezco la referencia sobre la existencia de estas obras a Enrique Testasecca.

525. Se trata de un edificio inaugurado en 1910, con destino a Jardín de Infantes. En 1915, considerando que no cumplía la función de escolaridad deseada, y el edificio resultaba poco adecuado para niños pequeños, el gobierno lo destinó para el Museo Regional creado en 1911, que durante sus primeros años había tenido un gran crecimiento de su colección y desempeñaba un importante papel educativo.

526. Agradezco la información a la Dra. Clara Abal, directora del Museo.

527. RIPA, C. (2007). Tomo 2, p. 120, 416



306. Antigua fotografía del Kinder-garden. Se aprecia el grupo "Niño con Delfín" a un lado del acceso. (Archivo DPC-GM).
 307. Alegoría del Animo Amistoso, Dulce y Apacible, según Cesare Ripa (C. Ripa).
 308. "Niño con Delfín", modelo C, Pl. 201, Catálogo Durenne (ASPM).
 309. "Niño con Cisne", modelo G, Pl. 201-A, Catálogo Durenne (ASPM).
 310. Niño con Delfín, en el Museo Cornelio Moyano (Foto actual).
 311. Niño con Cisne, en el Museo Cornelio Moyano (Foto actual).
 312. Fuente de Joven con Delfín, plaza Italia (Foto actual).

aunque representado sin alas, y con una corona ornamentada con hojas de plantas acuáticas. Se encuentra sentado sobre el cisne y jugando con él, al que inocentemente hostiga. Toma su largo cuello y se reclina sobre el suave plumaje de su cuerpo. En lugar de hacer soplar el viento, el artista representó al niño absorto en el cisne y trató a éste con un fuerte naturalismo, dando cuentas del esfuerzo por sostener el peso del niño, creando una momentánea y alegre escena.

El Niño con Delfín está referido a la alegoría del Animo Amistoso, Dulce y Apacible, según lo propuesto por Ripa. Basado en Plutarco y Pausanias, destacaba el afecto que por naturaleza tenían los delfines hacia los hombres, sin que mediara ningún tipo de enseñanza o interés. Por ello, los delfines habían transportado hombres sobre sí mismos, como el delfín Simón en Jonia, o el delfín de Hipona Diarrihita en la costa africana⁵²⁸.

Según podemos apreciar, Carrier-Belleuse siguió de cerca el grabado de Ripa. El niño cabalga sobre el delfín, y por debajo están representadas olas en referencia a la travesía de ambos sobre el mar. Pero el escultor también realizó algunos cambios, por ejemplo, el niño se sujeta con la mano derecha de una aleta ubicada sobre la cabeza del delfín y con la otra juega con su cola. De este modo, el artista introduce un carácter lúdico en la escena, logrando una expresión de ternura que cautiva. Pero la diferencia más significativa es la presencia de alas en ésta figura en lugar del Céfiro del grupo anterior, lo que hace suponer un equívoco al desarrollar las alegorías o algún motivo que desconocemos.

El significado alegórico de las obras, si bien ha permanecido ignorado, permite enriquecer su valoración y tender nuevas miradas hacia la escultura decorativa que puede encerrar simbolismos que se han desdibujado con el tiempo. Un aspecto muy interesante en el caso mendocino, es que una obra del mismo tema aparece en la Plaza Italia, la "Fuente de Joven con Delfín" comúnmente llamada "Fuente con Niño y Pez", que se encuentra entre las esculturas más antiguas del espacio público. Es de mármol de Carrara y según hemos podido constatar en 1920 ya estaba colocada, luego que la colectividad italiana levantara el Monumento a la Loba, inaugurado en 1918. Se desconoce su autor, pero es evidente que iconológicamente representa la alegoría del Animo Amistoso, Dulce y Apacible, si bien en lugar de un niño aparece un joven y en la parte posterior se ha colocado una red. Actualmente, presenta uno de los brazos rotos pero en fotografías antiguas se aprecia que extendía su brazo derecho hacia delante levantando con su mano la boca del delfín, en actitud de abrirla, en el lugar donde existe un surtidor del que brota agua.

En relación a la escultura decorativa que actualmente forma parte del acervo del Parque, se conservan dos obras cuyos orígenes son inciertos. Una de ellas está ubicada en el jardín del Chalet del Cerro de la Gloria. Según testimonios fotográficos, anteriormente estuvo emplazada en la

528. RIPA, C. (2007). Tomo 1, p. 106-107.

rotonda de la avenida El Libertador y Monseñor Orzali⁵²⁹. La estatua es de hierro fundido, y es evidente que se trata de una obra antigua, pero no hemos podido identificar su procedencia o autor⁵³⁰. Ha sufrido una rotura en la mano derecha, y por lo tanto, ha desaparecido el elemento que sostenía, pero conserva una espiga en la izquierda, lo que indica que se trata de una alegoría de "La Agricultura". La figura femenina, de resolución clasicista, está vestida con una larga túnica y un manto que cae sobre sus hombros, y su cabellera está peinada hacia atrás con un rodete y sujeta por una cinta.

Hace pocos años se emplazó en la intersección de las pérgolas del Rosedal la estatua "Bacante y sátiro"⁵³¹. Es una copia del original realizado en mármol por el afamado artista francés Claude Michel (1738-1814), conocido como Clodion. Recibió importantes premios, como el Gran Prix de Roma. Sus obras fueron ampliamente reproducidas en hierro por distintas fundiciones, y la presente estatua por la Fundición Val d'Osne y Thusey. En este caso se trata de una copia en cemento, de la cual desconocemos el taller y la fecha de realización⁵³².

El tema es de origen mitológico y alude a las bacantes y sátiros que formaban el cortejo de Baco, dios del vino, arrebató y frenesí que representaba las fuerzas desatadas de la naturaleza salvaje. Las bacantes eran mujeres adeptas a los ritos dionisiacos y simbolizaban el alma ebria, poseída por una divinidad enloquecedora, por lo que se la representaba enajenada a los impulsos de la danza; mientras que los sátiros, seres mitad humano y mitad caprina, evocan aspectos de licencia sexual y en general se representan acechando o persiguiendo ninfas⁵³³. Clodion ha interpretado el momento en que una bacante sujeta sobre su hombro derecho al pequeño sátiro, mientras éste intenta liberarse. El paño que la cubre ha resbalado, mostrando su torso desnudo. El movimiento de ambos genera un esquema espiralado en sus cuerpos, mientras que sus miradas se enfrentan amorosamente. Como en muchas de sus obras, Clodion introduce pequeñas y traviesas figuras báquicas, que dan una nota picaresca al contenido, acorde a la estética Rococó de la época de su realización.

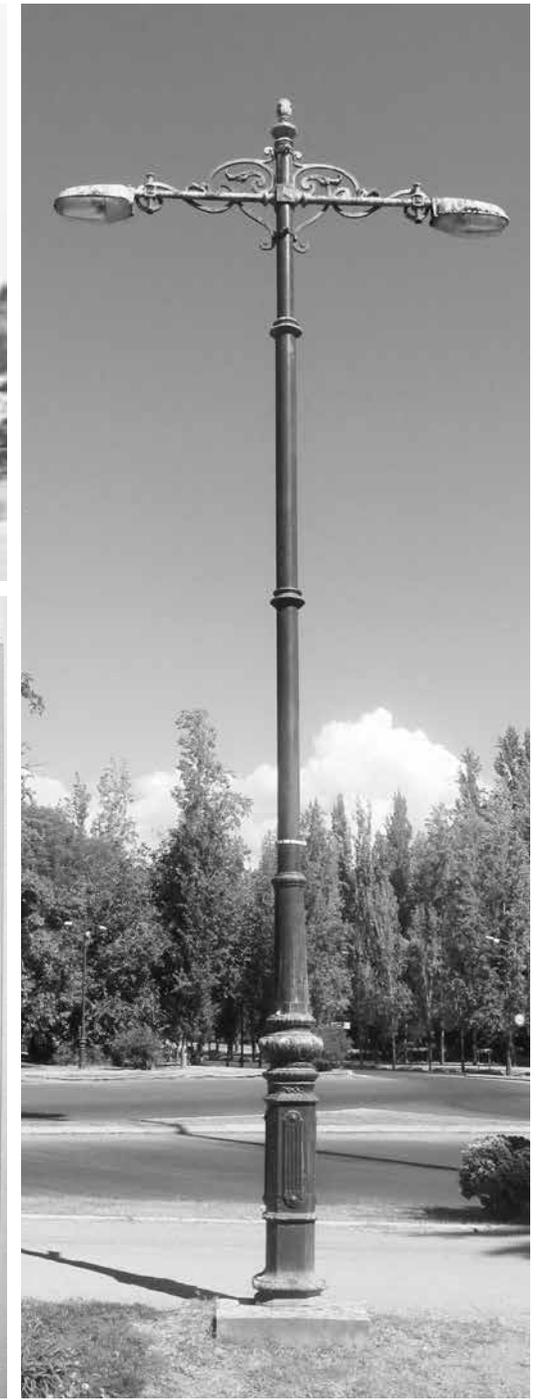
En el mismo paseo fue emplazado el grupo escultórico del "Ciervo atacado por leones", que originalmente estaba en el ingreso de la avenida El Libertador, formando conjunto con el grupo de "Los jabalíes". Desconocemos el motivo por el cual la obra debió ser trasladada, si bien fue con posterioridad a 1964, ya que Gerónimo Sosa constata allí su

529. La fotografía está fechada en 1970, hecho que se constata por el monolito de atrás que fue levantado en 1967.
 530. Agradezco a Elisabeth Robert-Dehault, por haber consultado pacientemente los catálogos de las fundiciones francesas de Val d'Osne, Durenne, Duclé, Denonvilliers, Capitain-Gény et Thiriou, en julio de 2007. Tampoco aparece en el catálogo de Matteau. Es posible que su procedencia sea inglesa.
 531. Una fotografía de 1980 aproximadamente, indica que estuvo emplazada en el Parque anteriormente.
 532. Según el Arq. Pedro Canepuccia, la obra no presenta ninguna indicación sobre su origen.
 533. REVILLA, F. (1995), p. 57, 274, 363.



En esta página:
313. Estatua alegórica de La Agricultura, emplazada en chalet del Cerro de la Gloria (Foto actual).
314. Vista de la estatua y el chalet (Foto actual).
315. Antiguo emplazamiento de la estatua en la rotonda de Orzali, hacia 1970 (AGPM).
316. Cópia de Bacante y sátiro de Clodion, restaurada y emplazada en 2010 en el Rosedal (Foto actual).

En la página siguiente:
317. Farolas de hierro fundido emplazadas en el perímetro interior del Kiosco de Música en 1912, de origen desconocido. Fueron retiradas hacia 1940 (Postal antigua).
318. Una de las farolas reubicadas en la avenida del Libertador hacia 1980 y parcialmente modificada (Foto actual).
319. Cópia de Bacante y sátiro de Clodion, en el Parque hacia 1980 (AGPM).
320. Cópia realizada por la Fundación Val d'Osne en hierro fundido, Pl. 572 (Cat. VO, AM-UBA).



ubicación. Pero es evidente que, instalándola en el Rosedal se buscaba sumar más esculturas al paseo, afianzando la imagen de galería del arte universal. Como hemos establecido antes, se trataba de un ejemplar de la Fundación Val d'Osne, que había sido adquirido hacia 1910, por lo tanto tenía el prestigio de su antigüedad y su origen francés.

Hacia 1980 se reemplaza nuevamente la luminaria de la Avenida El Libertador. Las farolas de cemento fueron sustituidos por farolas en hierro. Se usaron artefactos antiguos que habían estado instalados en el centro de la Avenida de Las Palmeras y en el perímetro interior de la Rotonda del Kiosco de Música⁵³⁴. Se reacondicionó el sistema eléctrico y se les colocó un nuevo sistema de focos. Habían sido adquiridos en 1912 a través del comercio Urizar Hermanos, ubicado en la Ciudad de Mendoza. La documentación da cuentas del traslado de las obras desde Buenos Aires, si bien no queda indicada la fundición en que se realizaron. La compra comprendió 28 candelabros de hierro con brazos superiores dobles para la Avenida, 10 para la Rotonda, y 10 que fueron colocados en la prolongación de calle Sarmiento. El valor total de la compra, incluidos embalajes y fletes ascendió a 22.589,19 pesos⁵³⁵. Tienen una base cuadrangular con las esquinas seccionadas, el fuste es liso y en la parte superior presenta un motivo decorativo en base a formas espiraladas que rematan en acantos.

Cabe señalar que posteriormente se reemplazaron todas las farolas de cemento existentes por otras de hierro, pero de factura moderna. Asimismo, se reemplazaron los bancos de pinotea blanco por otros de hierro fundido. Es evidente que se buscó reemplazar aquellas obras que interferían visualmente con la naturaleza, mediante obras que se integraran al paisaje y más relacionadas con las que había tenido el Parque originalmente.

Conmemoraciones cívicas

Al promediar la década del '60 el poder ejecutivo tomó la iniciativa de rendir un homenaje largamente demorado a **Emilio Civit** (1858-1921). Hacían casi tres décadas que se había sancionado la Ley N° 1345, disponiendo erigirle un monumento en el Parque General San Martín. El mismo no había tenido cumplimiento, debido a que el gobierno se abocó a la implementación del Plan Regulador. El gobernador Francisco Gabrielli, durante su segundo mandato (1963-66), decidió materializarlo. En una nota que envió a la hija de Civit, Josefina Civit de Ortega, explicaba los móviles de la propuesta, enfatizando que:

“Su trayectoria de hombre público está jalonada por grandes realizaciones que impulsaron vigorosamente el progreso del país. Mendoza, que es directa beneficiaria en primer

534. En el perímetro exterior se encuentran las farolas escocesas.
535. Expediente N° 1643, 1912, MIOP-AGPM.

En la página siguiente:

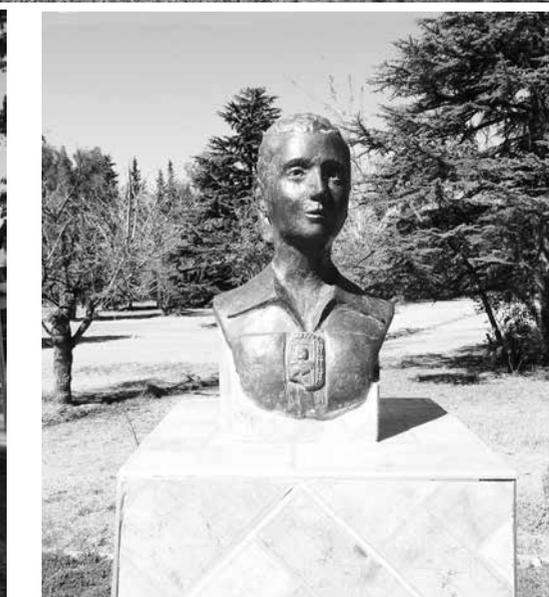
- 321. Monumento a Emilio Civit de R. Arellano, próximo a los Portones, 1966 (Foto actual).
- 322. Detalle del busto (Foto actual).
- 323. Busto idéntico emplazado en el Club Mendoza de Regatas en 1956 (Foto actual).
- 324. Monolito en homenaje a los capitanes del ejército de los Andes, erigido en 1967, 150° aniversario de la Batalla de Chacabuco (Foto actual).
- 325. Estatua en homenaje al Trabajador Vial de Varón Álvarez, frente a la Dirección Provincial de Vialidad, 1995 (Foto actual).
- 326. Monumento a los Caídos en Malvinas, de Chipo Céspedes erigido en 1986 en el Estadio Malvinas Argentinas. Traslado a la IV Brigada Aérea, Las Heras (Foto 1990).
- 327. Busto de Eva Perón frente a la Escuela Hogar, realizado por R. Barroso en 1990 (Foto actual).
- 328. El busto de frente (Foto actual).

orden, de sus afanes trascendentes, valora ya, desde la perspectiva histórica, la figura prominente de D. Emilio Civit. Por ello se dispone a tributarle la perenne justicia del bronce, precisamente allí donde su acción constructiva ofrece el más elocuente testimonio: el Parque General San Martín”.⁵³⁶

Se procedió a colocar un busto en el ingreso al Parque y una placa en el frente del pedestal, en donde se señala: “Parque General San Martín. Inspirador e iniciador, don Emilio Civit. Diseñado por Carlos Thays, 1897”⁵³⁷. Con ello, también se honra la figura del urbanista francés que había proyectado el Parque. El busto es de bronce y fue realizado por el escultor Rómulo Arellano (n. 1912), artista que desempeñó su labor en Mendoza y Buenos Aires⁵³⁸. En 1956 había realizado un busto de Civit para el Club Mendoza de Regatas, como homenaje a su fundador. Se realizó una fundición del mismo molde en los Talleres Cóndor, y se lo ubicó en la Avenida El Libertador. Se encuentra dispuesto sobre un basamento con forma de talud en la parte frontal y consta de dos muros laterales bajos que generan una pequeña plazoleta delante de la obra. El artista ha logrado un retrato de gran realismo y fuerza expresiva.

La inauguración se realizó el 22 de mayo de 1966, en una ceremonia en que se encontraban presentes el gobernador de la Provincia, ingeniero Francisco Gabrielli, Josefina Civit de Ortega, autoridades civiles y militares. El acto se inició con el Himno nacional ejecutado por la banda de la Policía y a continuación el Gobernador procedió a descubrir el busto, y finalmente pronunciaron discursos el ministro de economía Bonifacio Cejuela, en nombre del poder ejecutivo, y el doctor Edmundo Correas, en representación de la Junta de Estudios Históricos, en que

536. Homenaje a Civit. (1966, mayo 20). *El tiempo de Cuyo*, p. 6. Ver también los artículos de los días el 21 y 22 de mayo de 1966.
537. LARÍA, S. (1992); *Los Andes*. (1966, mayo 22), p. 11. Ver también artículo del 19 de mayo de 1966.
538. Agradezco a Marga Fabri y Mercedes Arellano los datos suministrados en febrero de 2012.



ensalzaron la obra pública desarrollada por Civit y el justiciero homenaje que se le realizaba⁵³⁹.

El 12 de febrero de 1967, se cumplió el sesquicentenario de la Batalla de Chacabuco y se levantó un monolito conmemorativo dedicado **“A los capitanes del Ejército de los Andes”**. La fecha fue celebrada en Argentina y Chile con intenso fervor patriótico ya que se trató de una decisiva contienda para la independencia de Chile y de Sudamérica. En ella se enfrentó el ejército de los Andes, comandado por el general José de San Martín y el ejército Realista, en la cuesta de Chacabuco. La victoria lograda permitió a San Martín marchar hacia Santiago, tomando posesión de la capital el 14 de febrero.

El monolito fue emplazado en la avenida El Libertador, tras pasar la rotonda ubicada en la intersección de la Avenida San Francisco de Asís y Monseñor Orzali, en el camino de llegada al Cerro de la Gloria. Está revestido en piedra y en la cara frontal se encuentra inscripto el motivo del homenaje, dedicado a los capitanes del Ejército de los Andes Bernardo O’Higgins, Miguel Estanislao Soler, Gregorio de Las Heras, José Matías Zapiola, Rudecindo Alvarado, Pedro Conde, Ambrosio Cramer y Pedro Regalado de La Plaza. A lo largo de la avenida hasta el Cerro de la Gloria, se colocaron monumentales rocas con los nombres de los capitanes grabados en sus caras.

En la provincia de Mendoza tuvo lugar un importante programa de festejos organizado por el gobierno provincial con el apoyo del consulado de Chile y la Asociación Cultural Sanmartiniana de Mendoza. En horas de la mañana se llevó a cabo un acto conmemorativo en la plaza Chile, frente al monumento en que están esculpidas las figuras de San Martín y O’Higgins. Luego se realizó un tedeum en la iglesia de San Francisco, que fue oficiado por monseñor Alfonso Buteler. En la tarde se desarrolló un acto ante el Monumento al Ejército Libertador en el Cerro de la Gloria, en que se cantaron los himnos nacionales de Argentina y Chile, se colocaron ofrendas florales y se dieron discursos alusivos. A continuación fue inaugurado el monolito conmemorativo.

En 1986, fue erigido el **“Monumento a los héroes caídos en Malvinas”** de Chipo Céspedes. La IV Brigada Aérea tomó la iniciativa de conmemorar a los héroes de la Fuerza Aérea Argentina que habían luchado en el enfrentamiento bélico entre Argentina y Chile por las islas Malvinas. La obra fue emplazada en el acceso al Estadio Malvinas Argentinas, e inaugurada el 10 de agosto. Es de chapa batida, y representa a un aviador con simbólicas alas sobre su espalda. El pedestal, que traza un gran arco, fue realizado por el arquitecto Alejandro Luis Oliva. Debido a actos vandálicos fue trasladada a la Plaza de Armas de la IV Brigada Aérea, en el departamento de Las Heras.

En 1995, los festejos del día del camino alcanzaron un particular relieve

539. *Los Andes*. (1966, mayo 23), p. 8.

y fue colocado un homenaje escultórico **“Al trabajador vial”**⁵⁴⁰. Su celebración, el 5 de octubre, tiene su origen en la promulgación de la Ley Nacional N° 11.658 de 1932, en que fue creada la Dirección Nacional de Vialidad con el objetivo de atender a la construcción de caminos provinciales y de la red vial nacional, y favorecer el intercambio social, comercial y cultural en todo el territorio nacional. La obra fue realizada por el escultor mendocino Varón Álvarez y emplazada frente del edificio que ocupa la repartición, en avenida Carlos W. Lencinas. Un trabajador vial, representado por una figura masculina desnuda, modelada con una fuerte estilización, va despejando y formando un camino.

Además, como hemos mencionado antes, en 1990 fue levantado el busto de **“Eva Perón”** en la Escuela Hogar, obra del artista mendocino Roberto Barroso.

Conmemoraciones religiosas

En 1963, con motivo del centenario del natalicio de **“Monseñor José Américo Orzali”**, las Hermanas Rosarinas de la Fundación Monseñor Orzali con el apoyo de numerosas instituciones religiosas, organizaron un amplio programa de homenajes. Obispo de Cuyo a partir de 1912, y primer arzobispo de Cuyo desde 1935, desarrolló en la Provincia una obra espiritual y social fecunda. Es recordado como un sacerdote austero, piadoso y activo, aspectos que se traducen en las obras realizadas por los niños huérfanos. En 1895, como cura párroco fundó en Buenos Aires la congregación “Hijas de Nuestra Señora del Rosario”, dedicada a la educación de la juventud femenina. El instituto creció hasta llegar a contar con 36 casas religiosas dedicadas a obras diversas: enseñanza primaria, secundaria y profesorado, hogares, guarderías, hospitales, clínicas, casas cunas e internados. En Mendoza, la Casa Cuna, el Hogar Orzali y el Instituto de Nuestra Señora de Pompeya, testimonian su quehacer y mantienen viva su memoria.

El programa se desarrolló el 16 de noviembre de 1963. El Arzobispado de Cuyo dictó un auto pastoral dirigido al clero, instituciones y fieles, en que expresaba su adhesión al homenaje e invitaba a unirse a los actos. Asimismo, el gobierno provincial dictó el decreto N° 4.588, del 16 de octubre de 1963, en adhesión a los homenajes que se tributarían.

Los actos se iniciaron con una misa en la iglesia de San Francisco oficiada por monseñor Jorge Jacob y el presbítero Antonio Portero pronunció una oración recordatoria. A continuación se impuso su nombre a la plazoleta ubicada en la intersección de avenidas Patricias Mendocinas y general Mosconi, a un costado del zanjón de los Ciruelos, y se colocó un busto. El acto fue apadrinado por las Hermanas Rosarinas del Instituto de Nuestra Señora del Rosario de Pompeya, ubicado en las inmediaciones. Posteriormente fue denominada en su homenaje la calle de acceso a la Colonia 20 de Junio, dependiente del Patronato de Menores.

540. *Los Andes*. (1995, octubre 5), p. 11, 12 y 14.



329. Busto de Monseñor Orzali, colocado al lado del Asilo, e inaugurado en 1963 (Foto actual).

330. Estatua de San Francisco de Asís realizada por Betina Tarquini, e inaugurada en 1986. Se encontraba emplazada en el centro de la rotonda. Destruída por un acto vandálico. (Foto 1993).

331. Estatua de San Francisco de Asís realizada por Beatriz Capra, inaugurada en 1995. Emplazada a un costado de la rotonda (Foto actual).

Los homenajes culminaron con la inauguración del busto y colocación de su nombre a la rotonda de la avenida El Libertador, frente al Hogar Monseñor Orzali, que está a cargo de las Hermanas de Nuestra Señora del Rosario. Estuvo presente el gobernador de la Provincia, Francisco Gabrielli, y numerosas autoridades civiles, religiosas, militares y público en general. El acto se inició con el Himno Nacional, interpretado por la banda de música de la IV Brigada Aérea. Luego las autoridades procedieron a descubrir el busto, que fue bendecido por monseñor Jacob, y se dieron discursos en que se destacó la personalidad y obra del prelado⁵⁴¹.

Respecto a los bustos erigidos en el Parque y la Plazoleta, se tratan de réplicas idénticas en cemento pintado en color blanco de 0,75 m. de altura, de las que desconocemos el autor. Se recoge la imagen de Orzali vestido con hábito religioso, a mediana edad. Ambas han sido dispuestas sobre altos pedestales.

541. *Los Andes*. (1963, noviembre 17), p. 9.

En 1985 fue levantada una estatua a **“San Francisco de Asís”**, obra de la escultora mendocina Betina Tarquini. El 29 de noviembre de 1979 San Francisco de Asís fue proclamado patrono de la ecología por Juan Pablo II, en consideración a su amor por la naturaleza y el gran aprecio que tuvo por todas las obras de Dios. Este hecho provocó que la comunidad franciscana de Mendoza quisiera honrarlo con una estatua que representara esta faceta del santo. La escultora se ofreció a realizar la obra en forma gratuita, ejecutándola en el plazo de seis meses.

Fue inaugurada el 4 de octubre de 1985, con la presencia del gobernador Santiago F. Llaver, el arzobispo de Mendoza, monseñor Cándido Rubiolo, autoridades civiles, militares y religiosas, y público en general. Luego de descubrir el monumento se soltaron palomas. A continuación se leyó la bula papal y se bendijo la estatua. Fray Alejandro Díaz dio un discurso en que reseñó la obra y personalidad de San Francisco y de la acción evangelizadora y cultural desarrollada por orden franciscana en América. El Gobernador, primer mandatario provincial constitucional después de la dictadura militar que se estableció en Argentina entre 1976-1983,

hizo especial hincapié en el ejemplo de paz, tolerancia y convivencia del Santo⁵⁴².

La obra, de importantes dimensiones: 2,60 metros de altura, realizada en marmolina, fue ubicada en el centro de la rotonda de la Avenida San Francisco de Asís y Monseñor Orzali. El santo fue representado con su hábito franciscano, mostrando una paloma que se ha posado sobre su mano izquierda. Se distingue por un naturalismo, dado que la preocupación de la artista se orientó a lograr la unidad entre el sentido de de humanidad y santidad que lo caracterizaron. En agosto de 1996, en un acto vandálico se destruyó completamente la estatua. La noticia tuvo un importante impacto, y rápidamente se implementaron los medios para reemplazarla.

La nueva estatua de **“San Francisco de Asís”** fue realizada por la escultora mendocina Beatriz Capra, merecedora del primer premio en el concurso de proyectos. La estatua fue inaugurada en 1997 y emplazada a un costado de la rotonda. Se trata de una obra de grandes proporciones, más de 4 metros de altura, en cemento pigmentado en azul y rojo, de líneas geométricas resuelta en grandes planos y aparece el Santo sosteniendo una paloma⁵⁴³.

Consideraciones finales. La impronta de la diversidad: de museo a bazar

Hasta 1940 se había dotado al Parque de un importante mobiliario artístico, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo, que parecía configurar su fisonomía en forma concluyente. En cierta medida fue así, ya que muchas de las obras emplazadas han definido su carácter. Pero también a partir de entonces se produjo un significativo cambio. Como consecuencia del Plan Regulador se produjo la progresiva desaparición de obras y conjuntos, como la estatuaria decorativa, la luminaria y los bancos que, a fines de 1930 y durante 1940, comenzaron a ser reemplazados de acuerdo a criterios de estética y funcionalidad. También la modificación de sectores, como el caso del Rosedal y de la Rotonda del “Kiosco de Música”, o la desintegración de conjuntos como los animales del acceso. La eliminación paulatina del acervo europeo parece haber provocado un efecto de boomerang, marcando la urgencia por recuperar la fisonomía estética del Parque del pasado.

A partir de 1970 se advierte un accionar tendiente a reincorporar estatuaria y otros elementos del mobiliario antiguo como farolas y bancos. Respecto a las obras incorporadas, algunas han venido a reemplazar obras preexistentes y otras a equipar nuevos sectores como la Isla del Lago de Regatas. En todo caso, es la remodelación de la Isla la que dio la nota más alta en las realizaciones de este período,

porque estuvo sustentada por un proyecto coherente en sus objetivos y estilo. Pero no podemos dejar de observar que constituyó una solución anacrónica para los caminos que había tomado la escultura a partir de mediados del siglo XX. Demuestra que los ideales estéticos de la generación del ’80 continuaban dando pruebas de su triunfo, ya que conquistaron también a las generaciones posteriores. El prestigio del arte francés, y de la manufactura en hierro fundido, era un contenido que aún estaba llamado a conquistar el favor de oficialismo.

Por otro, se produce la incorporación de varias obras conmemorativas de distinta índole. En este sentido, la temática religiosa abrió un nuevo capítulo, extraño si se quiere, para la tradición iconográfica del Parque. Probablemente ello se debió a que el Parque, como continente de obras decorativas y conmemorativas propició una incorporación aleatoria de temas y formas, según los intereses de los distintos gobiernos que se sucedieron en estas décadas.

Difícilmente podemos encontrar sentido a muchas de las obras emplazadas, ya que se trata de un conjunto en el cual prevalece una profunda heterogeneidad iconográfica y estética. Se advierte la ausencia de programas o lineamientos referidos al mobiliario, lo que ha provocado una especie de conjunto de “bazar”, por su carácter de mezcolanza en que se incluyeron obras valiosas junto con otras de dudosa calidad y escasa legitimidad, en que se advierten los restos de un esplendor luminoso ubicado idealmente en Europa⁵⁴⁴.

542. *Los Andes*. (1985, noviembre 5).

543. *Uno*. (1997, agosto 14), p. 13

544. Tomamos el concepto de “cultura de bazar” de Roberto Amigo, quien analizó el tema en relación al coleccionismo en Buenos Aires en 1880. Ver: AMIGO, R. (1998).

Conclusión

Imágenes y configuraciones simbólicas. La construcción de escenarios del poder

En Mendoza, el proceso de equipamiento artístico del espacio público alcanzó el punto más logrado, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo, en el Parque General San Martín. Este proceso permite establecer que las imágenes desempeñaron un papel substancial en la sociedad mendocina a lo largo del siglo XX. Fue en este ámbito donde se produjo una irrupción de imágenes en el espacio público en gran escala, propio de la modernidad. Podemos percibir su alcance no sólo en las obras que forman parte de este acervo, sino también mediante el vasto conjunto que albergó, actualmente desaparecido.

El mismo se inscribió en un proyecto político, social y cultural orientado a colocar al Parque y su mobiliario a la altura de los modelos existentes en las grandes capitales de Europa y Latinoamérica, emulando el acervo decorativo característico del paisajismo. Pero junto a este propósito surgió otro: el interés por erigir monumentos haciendo del Parque un espacio conmemorativo. De manera que desde su origen se estableció la emergencia por materializar dos modelos: uno “europeo” y otro “nacionalista”. El primero estuvo orientado a reunir obras del arte clásico y moderno según los estándares establecidos en los circuitos internacionales, el segundo encaminado a enaltecer figuras y hechos de la historia patria. Ambos modelos se materializaron y afirmaron

tempranamente, ya que entre 1908 y 1914 se erigieron obras de una escala grandiosa, tales como los Portones y el Monumento al Ejército de los Andes en el Cerro de la Gloria. Fue esta dualidad lo que le otorgó originalidad y envergadura al proyecto, y propició su continuidad en el tiempo.

El propio paisaje imprimía la divergencia entre lo europeo y lo regional. El gran pulmón verde desafiaba y contrarrestaba la geografía árida y desértica, convirtiéndose en un “Bosque de Bolonia en formación” como lo definió Jules Huret en 1909⁵⁴⁵. Pero enclavado al pie de la cordillera de los Andes, refrendaba las particularidades del relieve montañoso y de una naturaleza agreste, y especialmente de la historia nacional y sudamericana, porque actuaba como elemento de rememoración –paisaje épico– de la Independencia conseguida por el Ejército de los Andes. Esta yuxtaposición entre paisaje natural y paisaje artificial le confería un carácter de singularidad y magnificencia al Parque mendocino que fue motivo de orgullo para la sociedad local y de halagos de visitantes y extranjeros, generando un marco de enorme belleza para la incorporación del arte y actuando como un dispositivo de la memoria y la conciencia histórica.

545. HURET, J. (1913), p. 210.

La clave del éxito de este proyecto residió en el rol que desempeñaron las imágenes en las configuraciones simbólicas de los distintos actores o grupos. Las obras se convirtieron en un instrumento de construcción y afirmación de ideologías políticas y sociales, a la vez que el Parque en un espacio de promoción y legitimación. Esto favoreció un consumo artístico que dependía de la esfera oficial y que rápidamente alcanzó una amplitud inusitada, dado que el Parque se convirtió en un espacio de mecenazgo y coleccionismo que otorgaba visibilidad y notoriedad a los actores políticos y refrendaba la acción de gobierno⁵⁴⁶. Un factor fundamental fue la ausencia de otros espacios o instituciones públicas de exposición como museos o colecciones oficiales que contaran con un acervo escultórico hasta promediar el siglo XX⁵⁴⁷, por lo que el Parque venía a asumir un papel museístico, pero atravesado por una dinámica que le dio un carácter singular, marcando una radical diferencia con la institución-museo.

Los símbolos como soporte de ideologías y prácticas, permitieron establecer una verdadera escenificación del poder político y social, porque inscribieron con mayor densidad las identidades de los distintos actores o grupos a través del tiempo. Ello se debió a la enorme diversidad de artefactos que podían ser incorporados en el paisaje, que permitían canalizar un amplio espectro de temas y funciones. Estatuaria, bustos, relieves y placas brindaron la oportunidad, además de la propia de rendir homenaje y perpetuar el recuerdo, de amoblar el espacio con obras de gran valor artístico. Por su parte, fuentes, estatuas, farolas, portones y kiosco tuvieron un rol más allá del decorativo o funcional, dado su contenido simbólico o alegórico.

Cada gestión fue modelando y montando un “escenario simbólico” en torno a ciertas obras o conjuntos y espacios, de acuerdo a sus intereses o necesidades. Estos escenarios actuaron como espacios de afirmación pero también de luchas, dando lugar a yuxtaposiciones, superposiciones, exclusiones o supresiones que fueron ampliando el alcance social y cultural del Parque: los aristocráticos paseos en carruaje en torno al Kiosco de Música, la entrada triunfal del gobernador por los Portones, la impronta parisina de los Caballitos de Marly, las conmemoraciones cívicas de los inmigrantes italianos ante la Loba, los recorridos peatonales de los sectores populares en la galería estatuaria del Rosedal, las grandes manifestaciones patrióticas en el Cerro de la Gloria, los actos militares ante el monumento de Matienzo, la intelectualidad mendocina en torno al busto de Agustín Álvarez, la reivindicación del trabajador mediante el Monumento al Obrero y el reconocimiento de las poblaciones nativas con el Monumento Saludo al Sol, entre otros.-

De modo que las imágenes operaron como herramientas discursivas fundamentales y todo tuvo cabida, lo hegemónico y lo democrático; lo extranjero y lo vernáculo; lo patriótico y lo industrial. En este sentido, el Parque se convirtió en una “vidriera privilegiada” de las producciones artísticas y de las representaciones y prácticas sociales, políticas y culturales⁵⁴⁸. Este despliegue de imágenes contribuyó a conformar una cultura visual de enorme gravitación porque inscribía a Mendoza dentro del circuito internacional pero también se verifica elaboración de modelos propios que contribuían en la formulación de una iconografía y una estética local, nacional y latinoamericana.

Del equipamiento artístico emerge una historia de las artes visuales marcada por la tensión entre lo universal y lo particular, lo tradicional y lo moderno, la reproducción y la innovación⁵⁴⁹. La incorporación del “arte universal”, aunque constituía una puesta al día con las producciones del ámbito internacional, establecía la problemática de la dependencia cultural. Y de una dependencia que a través de las obras de arte adquiriría una enorme materialidad y visibilidad. Es lógico, dado que en gran medida los “parques-museos a la europea” fuera de Europa constituyeron tradiciones inventadas. En 1922 el historiador Lucio Funes destacaba una preocupación que se hacía sentir en algunos intelectuales de la sociedad local por la pérdida de las tradiciones, de lo propio, de lo vernáculo. Lamentaba, por ejemplo, la paulatina desaparición de figuras, actividades y costumbres como el gaucho, la hierra, las danzas tradicionales y fiestas campestres, entre otras. Acusaba de esta situación a:

“El cosmopolitismo, que va arrasando con todas nuestras costumbres nacionales, importándonos, conjuntamente con sus productos, sus costumbres exóticas, sus juegos, idiomas, sports, etc., etc., que adoptamos insensiblemente –en un entusiasta afán de imitar lo que viene de afuera- va induciéndonos a relegar al olvido todo lo que nos era propio y característico, al extremo que hoy se miran con menosprecio o indiferencia aquellas simpáticas fiestas, que eran algo así como una expresión genuina del alma de nuestra raza”.⁵⁵⁰

El Parque era justamente el ámbito social, cultural y deportivo en el cual se instalaba, con mayor intensidad, el cosmopolitismo de la población, las costumbres y la cultura. Las expresiones del “arte universal” obtuvieron un gran triunfo, porque tanto los gobiernos conservadores como populistas le asignaron un lugar fundamental, adquiriendo y

548. Tomamos la acepción de “vidriera” de los investigadores de CAIA, entendido como un espacio en que el arte alcanza una gran visualidad y promoción, como también las representaciones y prácticas sociales y políticas. Una vidriera es montada tanto para mostrar como para ser vista. Ver: PENHOS, M.; WECHSLER, D.: Coord. (1999).

549. El término reproducción es usado desde la perspectiva de la sociología de la cultura, como el mecanismo que favorece la repetición de un modelo dominante en sociedades o culturas subordinadas.

550. FUNES, L., Los Andes. (1922, julio 2), p. 11.

reuniendo un vasto conjunto. Aunque en relación a otros parques se trata de un acervo relativamente modesto, alcanzó representatividad debido a la amplitud de temas: dioses mitológicos, sirenas, alegorías agrícolas, amorcillos, servidores y animales que, apropiándonos de los conceptos de Agulhon, creaban un entorno de belleza y refinamiento que se identificaba con el mundo de las humanidades clásicas. Pero también estaba el hecho de que gran parte de estas piezas de hierro fundido, piedra reconstituida o cemento comprimido eran realizadas por modernos sistemas de reproducción, en grandes fundiciones que además de abaratar los costos de una obra, se convertían en paradigmas de la industria y tecnología por lo cual se aunaban “clasicismo” y “modernidad”.

Aún la operación de supresión llevada a cabo hacia 1940 no hizo más que revalidar su importancia. Y lo hace cuando las obras antiguas y modernas de corte clásico, como sistemas estéticos y educativos, habían sido desplazadas desde hacía mucho tiempo. De hecho, las instituciones de educación artística, la Academia Provincial de Bellas Artes (1933), la Academia de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo (1939) y el Museo Provincial de Bellas Artes en la vieja casona de Emiliano Guiñazú (1951), incorporaron un importante caudal de copias en escayola de escultura clásica griega, romana, renacentista y barroca como herramientas fundamentales de la educación artística, en el momento en que estos sistemas de enseñanza tradicional comenzaban a quebrarse.

Sin embargo, lo local también alcanzó un profundo éxito. Es en este ámbito donde se erigió uno de los monumentos más representativos de la Independencia, el “Monumento al Ejército de los Andes” que acaba de cumplir un centenario. Pero también se sumaron otros monumentos que comportaban una ampliación de los procesos consagatorios y las búsquedas formales y estéticas que ponían en entredicho la tradición figurativa y plástica de la escultura conmemorativa. Los monumentos erigidos al Obrero, Agustín Álvarez y Benjamín Matienzo venían a ampliar profundamente el proceso consagatorio desarrollado en Mendoza. Y dentro de un lenguaje figurativo renovado, el Saludo al Sol ponía en escena un movimiento destinado a reivindicar a las poblaciones nativas.

Un importante lugar le cabe también al Ofrendatorio Sanmartiniano que con sus 250 placas constituye un imponente ejemplo en su género. Estas obras, además de fortalecer el sentimiento patriótico, generaban un importante caudal de imágenes que actuaban como soportes para la memoria colectiva y en las que se verifican los lenguajes tradicionales y modernos que se fueron desarrollando en la escultura del siglo XX. En este sentido, un importante rol les cupo a las grandes muestras industriales que incorporaban modernas expresiones escultóricas e instalaciones, dentro de lenguajes de vanguardia.

Podemos considerar que durante gran parte del siglo XX el Parque actuó como epicentro de un vasto movimiento artístico, ya que además del

conjunto de obras decorativas y conmemorativas que generaban un museo al aire libre, dio cabida a numerosas instancias o actividades artísticas. La instalación del primer Museo Provincial de Bellas Artes y las clases de la Asociación Artística de Pintura al Aire Libre, lo convirtieron en un ámbito de enseñanza que se revalidó con la instalación de la Universidad Nacional de Cuyo, que contó entre sus primeras instituciones a la Escuela de Bellas Artes (actual Facultad de Artes y Diseño) y la creación en 1970 del Museo Universitario de Artes (MUA). Las muestras industriales y festejos vendimiales favorecieron la inclusión de producciones artísticas locales, que aunque de carácter efímero, generaban una importante eclosión de imágenes. Los actos cívicos en torno a los monumentos promovieron el sentimiento patriótico y la incorporación de un importante caudal de placas conmemorativas. El propio paisaje fue fuente de inspiración para los artistas locales y extranjeros, especialmente pintores y poetas, que veían el Parque como un caudal de motivos que exploraban en distintos lugares y estaciones.

Hacia 1960 y especialmente en las últimas décadas, se advierte una línea divisoria de aguas, producto de un agotamiento o estancamiento respecto a su mobiliario artístico. Por un lado, porque el Parque ya estaba amueblado, y por otro, porque las alternativas no respondieron a las necesidades simbólicas y plásticas de la sociedad.

Pero en este rico acervo advertimos una notable ausencia: son pocos los nombres de artistas mendocinos. Durante las primeras décadas del siglo XX primó el interés por adquirir obras de artistas foráneos, particularmente por el prestigio de países como Francia, Inglaterra e Italia, propio de la dependencia cultural que se extendió en toda Latinoamérica. Lo extraño es su ausencia durante la segunda mitad del siglo. A excepción de Juan José Cardona, los nombres de mendocinos se han sumado en los últimos años y son realmente pocos. Esta reflexión está lejos de convertirse en una convocatoria, ya que el Parque en su condición actual está saturado de bienes. Pero no deja de ser una llamada de atención para quienes se mueven en los espacios de decisión al gestionar la cultura.

Actualmente este conjunto, tal como se presenta al mendocino, adolece de heterogeneidad, producto tanto del efecto acumulativo como de las supresiones que han tenido lugar a través del tiempo. Sin embargo, no podemos dejar de reconocer su riqueza, ya que es resultado de una tarea convocante a la que se sumaron las administraciones de distinto color político que quisieron dejar su impronta.

Fuentes

Catálogos

A. MOTTEAU. *Catálogo de Lujo N° 4. Muebles y ornatos para Parques, Jardines y Exposiciones*. Buenos Aires. MACFARLANE'S CASTINGS. *Catalogue Sixth Edition (1905)*, Edimburgh, Historic Scotland, 2009, 2 Vol. (Reedición a cargo de David Mitchell). SOCIETE ANONYME DES FONDERIES D'ART DU VAL D' OSNE, *Album N° 2*, Fonts d'Art. París.

Documentos

Boletín Oficial de la Provincia de Mendoza (1918-1950).
Carpetas Parque General San Martín, Archivo Histórico de Mendoza.
Decretos Ministerio de Obras Públicas.
Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados de la H. Legislatura de Mendoza.
Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores de la H. Legislatura de Mendoza.
Registros de Gobierno de la Provincia de Mendoza (1896-1916)
Recopilaciones de Leyes.

Diarios

El Debate
El Diario
El Ferrocarril
La Época
La Industria
La Montaña
La Palabra
La Tarde
Los Andes

Revistas

Andina
La Palabra
La Semana
La Quincena Social
Mundo Cuyano
Revista de Cuyo

Álbumes, Memorias, etc.:

ALPHAND, Adolph (1867-1873). *Les Promenades de París*, París, J. Rothschild. Planches.
ÁLVAREZ, Agustín (1932). *Breve historia de la Provincia de*

Mendoza. Mendoza, Imprenta Oficial.
CENTRO VITI-VINÍCOLA NACIONAL (1910). *La vitivinicultura en 1910*, Buenos Aires.
CONI, Emilio (1897). *Saneamiento de la Provincia de Mendoza*. Buenos Aires, Pablo E. Coni e Hijos.
COROMINAS SEGURA, Rodolfo (1942). *Memoria. Ministerio de Economía, Obras Públicas y Riego. Período 1938-1941*. Mendoza, Imprenta Oficial, Tomo V.
DE SAN MARTÍN, José Benito. (1940). *Mendoza de Ayer. Mendoza de Mañana*. Mendoza, Best.
FUNES, Lucio (1942, 1951). *Gobernadores de Mendoza. La oligarquía*. Primera y Segunda Parte. Mendoza, Best, 2 vol.
FUNES, Lucio (1947). *Recuerdos del pasado*. Mendoza, Best.
GUTIERREZ DEL CASTILLO, Dionisio (1949). *El monumento de “El Cerro de la Gloria”*. *Su verdadero significado*. Mendoza.
HUDSON, Damián (1931). *Recuerdos históricos sobre la Provincia de Cuyo*. Mendoza, Editorial “Revista Mendocina de Ciencias”, 1931.
HURET, J. (1913). *La Argentina. Del Plata a la Cordillera de los Andes*. París, Fasquelle.
LA LIBERTAD (1937). *Mendoza - Guía*. (Anuario, sin otros datos)
LA LIBERTAD (1949). *Edición especial Diario La Libertad*, Mendoza.
LLOYD, Reginal (1911). *Impresiones de la Argentina en el siglo XX*, Londres, Lloyd's Greater Britain Publishing Company.
LOS ANDES (1921). *Vistazo retrospectivo a la región de Cuyo, al cerrar el año 1920*. Edición extraordinaria, Mendoza.
LOS ANDES (1932). *1882- Cincuentenario -1932. [Álbum de las Bodas de Oro]*. Mendoza.
LOS ANDES (1935). *Publicación extraordinaria*. 1° de enero de 1935. Mendoza.
LOS ANDES (1957). *1882-1957. 75 años al servicio de Cuyo*. Mendoza.
LOS ANDES. (1939). *Suplemento dedicado al Paisaje de Cuyo*. Mendoza.
MORENO TERRERO DE BENITEZ, Adela. *Recuerdos de mi abuelo Francisco Pascasio Moreno. El Perito Moreno*. (sin otros datos)
PROVINCIA DE MENDOZA (1909). *Álbum Argentino. Provincia de Mendoza: Su Vida, Su Trabajo, Su progreso*. Mendoza.
PROVINCIA DE MENDOZA (1910). *La provincia de Mendoza en el Primer Centenario de la Independencia Nacional 1810-1910 [Álbum del Centenario]*. Mendoza.
PROVINCIA DE MENDOZA (1938). *3 Años de Gobierno: 1935-1938*. Buenos Aires, Imprenta Gildo D'Accurzio.
PROVINCIA DE MENDOZA. (1928) *Memoria presentada por el Ministro de Industrias y Obras Públicas Dr. José E. Aguilar*. 1926-1927. Buenos Aires, Colombati, 2 vol.
RIPA, Cesare (2007, ed. or. 1593). *Iconología*. Madrid, Akal, 2 vol.
SUÁREZ, Leopoldo (1924). *Memoria. Presentada a la Honorable Legislatura por el Ministro de Industrias y Obras Públicas*. 1922-1923. Buenos Aires, Kraft.
VERDAGUER, José Aníbal (1935). *Historia de Mendoza*. Mendoza, Ediciones Verdaguier.

Bibliografía

General

AGUIRRE ROJAS, Carlos (1999). *La Escuela de los Annales. Ayer, hoy, mañana*. España, Montesinos.

AGULHON, Maurice (1979). *Marianne au combat. L' imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*. París, Flammarion.

AGULHON, Maurice (1994). *Historia Vagabunda*. México, I. Mora.

ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, FCE.

ARGAN, G. C. (1973). *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires, Nueva Visión.

BARASCH, Moshe. (1991). *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza.

BAXANDAL, Michael (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona, G. Gili.

BENÉVOLO, Leonardo (1974). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona, G. Gili.

BENJAMIN, Walter (2003; ed. or. 1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca.

BERMAN, Marshal (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires, Siglo XXI.

BIALOSTOKI, Jan (1973). *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, Barral.

BLUNT, Anthony (1992). *Arte y Arquitectura en Francia 1500-1700*, Madrid, Cátedra.

BOIME, Albert (1996). *Historia Social del Arte Moderno*. Madrid, Alianza, 2 vol.

BOUCHER, Bruce (1999). *La escultura barroca en Italia*. Barcelona, Destino.

BOURDIEU, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.

BURKE, Peter (1996). *La revolución historiográfica francesa. La escuela de los Annales: 1929-1989*. Barcelona, Gedisa.

BURUCUA, José E (2003). *Historia, Arte, Cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires, FCE.

CASTELNUOVO, Enrico (1988). *Arte, Industria y Revolución. Temas para una historia social del arte*. Barcelona, Península.

CASULLO, Nicolás: Comp. (1993). *El debate Modernidad / Posmodernidad*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto.

CHARTIER, Roger (1992). *El mundo como representación. Historia cultural, entre práctica y representación*. Buenos Aires, Gedisa.

CHECA CREMADES, Fernando; MORÁN TURINO, José. (1989). *El Barroco*. Madrid, Istmo.

CROW, Thomas (1989). *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid, Nerea.

DUBY, George; DABAL, Jean Luc: Ed. (1996). *Sculpture. From Antiquity to the Present Day. From the Eighth Century BC to the*

Twentieth Century. Spain, Taschen.

ENGE, Torsten; SCRÖER, Carl. (1992). *Arquitectura de Jardines en Europa 1450-1800*. Alemania, Taschen.

FREEDBERG, David (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1988). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México, Siglo XXI.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.

GELLNER, Ernest (2001). *Naciones y nacionalismo*. Madrid, Alianza.

GINZBURG, Carlo (1989). *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Barcelona, Gedisa.

GOMBRICH, Ernest (1983). *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid, Alianza.

GRIGNON, Claude y PASSERON, Jean- Claude (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires, Nueva Visión.

GRUZINSKI, Serge (1995). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Rummner” (1492-2019)*. México, FCE.

HAMILTON, George (1980). *Pintura y escultura en Europa, 1880-1940*. Madrid, Cátedra.

HASKELL, Francis; PENNY, Nicholas (1997). *El gusto y el arte de la Antigüedad*. (1500-1900). Madrid, Alianza.

HITCHCOCK, Henry-Russell (1998). *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid, Cátedra.

HOBSBAWM, Eric.; RANGER, Terence (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona, Crítica.

HONOUR, Hugh (1982). *Neoclasicismo*. Bilbao, Xarait.

KRAUS, Rosalind (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Akal.

LE GOFF, Jacques (1997) *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona, Paidós.

LOOS, Adolf (1908). *Ornato y delito*. Paperback, N° 7 (versión digital).

MADERUELO, Javier (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid, Biblioteca Mondadori.

MIDDLETON, Robin; WATKIN, David (1979). *Arquitectura moderna*. Madrid, Aguilar.

MITCHELL, David (2012) *The Development of the Architectural Iron Founding Industry in Scotland*. Thesis of Doctor of Philosophy in Architecture The University of Edinburgh, 3 vol., publicación digital.

MITCHELL, W. J. T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago and London, The University of Chicago Press.

NORA, Pierre (1984). *Les lieux de mémoire*. París, Gallimard.

NOVOTNY, Fritz (1978). *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*. Madrid, Cátedra.

PANOFSKY, Erwin (1979). *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza.

PANOFSKY, Erwin (1989). *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza.

PEVSNER, Nikolaus (1982) *Las Academias de Arte*. Madrid, Cátedra.

PICÓ, Josep (1999). *Cultura y modernidad. Seducciones y desencantos de la cultura moderna*. Madrid, Alianza.

POPE-HENNESSY, John (1989). *La escultura italiana en el Renacimiento*. Madrid, Nerea.

POUILLON, Jean et. al. (1967), *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI.

READ, Herbert (1995). *El Arte de la Escultura*. Buenos Aires, Eme.

RICOEUR, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, Arrecife.

RICOEUR, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, FCE.

ROMERO, José Luis (1986). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Argentina, Siglo XXI.

SAXL, Fritz (1989). *La vida de las imágenes*. Madrid, Alianza.

SILVA, Armando (1998). *Imaginario urbano. Cultura y comunicación urbana*. Colombia, Tercer Mundo Editores.

STRONG, Roy (1984). *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*. Madrid, Alianza.

TEYSSÈRE, Bernard (1973). *El arte del siglo de Luis XIV*. Barcelona, Labor.

TODOROV, Tzvetan (1999). *La conquista de América. El problema del otro*. México, Siglo XXI.

WARBURG, Aby. et. al. (1992). *Historia de las imágenes e historia de las ideas*. Buenos Aires, CEAL.

WILLIAMS, Raymond (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, Paidós.

WILLIAMS, Raymond (1997). *La política del Modernismo*. Buenos Aires, Manantial.

WITTKOWER, Rudolf (1980). *La escultura. Procesos y principios*. Madrid, Alianza.

WITTKOWER, Rudolf (1990). *Gianlorenzo Bernini. El escultor del Barroco romano*. Madrid, Alianza.

Específica

AADV. (1995). *El arte entre lo público y lo privado*. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA.

AADV. (2005). *Original- Copia... Original?* IX Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA.

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES (1982-2003). *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires, 9 vol.

AGUILAR, José (1957). *Mendoza en los años 1900 a 1916*. Mendoza, D'Accurzio.

AGUIRRE MOLINA, Raúl (1966). *Mendoza del 900. La ciudad desaparecida*. Buenos Aires, Chiesino.

ALVAREZ, Agustín (1932). *Breve historia de la Provincia de Mendoza*. Mendoza, Imprenta Oficial.

Argentina en el Arte en el siglo XX. *Serie: Escultores* (1981). Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

ARIAS INCOLLÁ, María: Coord. (2006). *Guía Patrimonio Cultural de*

Buenos Aires. *Arte Metalúrgico Francés*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

ARIAS INCOLLÁ, María: Dir. (2009). *Arte Metalúrgico Francés en la Argentina*. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación.

BALDASARRE, María I. (2006) *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa.

BALDASARRE, María I.; DOLINKO, Silvia: Eds. (2011-2012). *Travesías de la Imagen. Historia de las Artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires, CAIA-EDUNTREF, 2 vol.

BERJMAN Sonia.; DI BELLO, Roxana. (2010). *El Rosedal de Buenos Aires 1914-2009*. Buenos Aires, Fundación YPF.

BERJMAN, Sonia: Comp. (2002). *Carlos Thays: sus escritos sobre jardines y paisajes*. Buenos Aires-Madrid, Ciudad Argentina.

BERTONI, Lilia (2001). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Argentina, FCE.

BRACHETTA, María Teresa et. al. (2012). *Te contamos una historia de Mendoza (de la conquista a nuestros días)*. Mendoza, Ediunc.

BRUGHETTI, Romualdo (1991). *Nueva Historia de la Pintura y la Escultura en la Argentina*. Buenos Aires, Gaglianone.

BURUCÚA, José E.: Dir. (1991). *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires, Sudamericana, 2 vol.

CASTRILLÓN-VIZCARRA, Alfonso et. al. (1991). *Escultura en el Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú.

CASTRO, Ana (1996). *El parque General San Martín. Sus primeros cincuenta años*. Mendoza, Junta de Estudios Históricos.

CIRILLO, José et. al.: Comp. (2011). *Arte Público y Espacios Políticos. Interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas*. Brazil, C/Arte.

COLL, Roxana (1986). *Escultura pública en parques, plazas y paseos de la ciudad y del cementerio de Mendoza*. Mendoza, CIUNC, inédito.

CORREAS, Jaime (1992). *Historias de Familias*. Mendoza, Primera Fila.

CUETO, Adolfo et. al. (1998) *Historia Institucional de Mendoza. Segunda parte. Ministerio de Cultura y Educación*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza.

CUETO, Adolfo et. al. (1998). *La ciudad de Mendoza. Su historia a través de cinco temas*. Buenos Aires, Fundación Banco de Boston.

DRIEN FÁBREGAS, Marcela et al.: Ed. (2013). *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del Arte Público en América Latina*. Chile, GEAPL.

ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Teresa et. al.: Comp. (2009). *Arte Público y Espacio Urbano: relaciones, interacciones, reflexiones*. Buenos Aires, UBA. (Publicación en cd-rom).

FAVRE, Patricia (2010 a). *Deudas históricas, reparaciones escultóricas. El programa conmemorativo monumental en la construcción de la identidad (Mendoza, 1887-1917)*. Mendoza, Ediunc.

FUNES, Lucio (1942-1951). *Gobernadores de Mendoza. La oligarquía*. Mendoza, Best, 2 vol.

GÓMEZ DE R. BRITOS, Marta (1999). *Mendoza y su arte en la década del '20*. Mendoza, Editorial FFyL, Uncuyo.

GÓMEZ DE R. BRITOS, Marta (2001). *Mendoza y su arte en la década del '30*. Mendoza, Editorial FFyL, Uncuyo

GÓMEZ DE R. BRITOS, Marta (2008). *Mendoza y su arte en la década del '10*, Mendoza, Editorial FFyL, Uncuyo

GÓMEZ DE R. BRITOS, Marta et. al. (1997). *Las Galerías de Arte en Mendoza 1885-1985*. Editorial FFyL, Uncuyo.

GÓMEZ DE R. BRITOS, Marta et. al. (2002). *Mendoza y su arte en la década del '40*. Mendoza, Editorial FFyL, Uncuyo, 2 vol.

GÓMEZ DE R. BRITOS, Marta et. al. (2009). *Mendoza y su arte en la década del '50*. Mendoza, Editorial FFyL, Uncuyo, 2 vol

GORELIK, Adrián (1998). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; GUTIÉRREZ, Ramón (1997). *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX*. Madrid, Cátedra.

GUTIÉRREZ, Ramón (1982). *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra.

JORAJURIA, Roxana et. al. (2012). *Feria de América. Vanguardia invisible*. Mendoza, Fundación del Interior.

LACARRA DUCAY, María; GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina (2003). *Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920*. Zaragoza, Fernando el Católico.

LACOSTE, Pablo (1991). *Los "gansos" de Mendoza. Aportes para el estudio de los partidos provinciales y del modelo conservador. Argentina (1880-1943)*. Buenos Aires, CEAL.

LACOSTE, Pablo (1993). *El Socialismo en Mendoza y en la Argentina*. Buenos Aires, CEAL

LACOSTE, Pablo (1994). *La Unión Cívica Radical en Mendoza y en la Argentina (1890-1946)*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza.

LACOSTE, Pablo (1995). *La generación del '80 en Mendoza*. Mendoza, Ediunc.

LIERNUR, José F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires, FNA.

LOS ANDES (1982). *Cien años de vida mendocina: 1882-1982*. Mendoza.

MAGÁZ, María (2007). *Escultura y Poder en el espacio público*. Buenos Aires, Acervo.

MALOSETTI COSTA, Laura (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. México, FCE.

MARTÍNEZ, Pedro et. al. (1979). *Historia de Mendoza*. Buenos Aires, Plus Ultra.

MICALE, Adriana (1992). *Historia Institucional de Mendoza. Primera parte*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza.

MORALES GUIÑAZÚ, Fernando (1943). *Historia de la cultura mendocina*. Mendoza, J.E.H.M.

NÁLLIM, C. et. al. (1996). *Centenario del Parque General San*

Martín. Mendoza, MIOP.

OLGUÍN, Dardo (1956). *Dos políticos y dos políticas. Emilio Civit y José Néstor Lencinas. La oligarquía liberal y la democracia popular*. Mendoza, D'Accurzio.

PENHOS, Marta; WECHSLER, Diana: Coord. (1999), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, El Jilguero.

PONTE, Jorge R. (1999). *La Fragilidad de la Memoria. Representaciones, prensa y poder de una ciudad latinoamericana en tiempos del modernismo*. Mendoza, 1885-1910. Argentina, CRICYT.

PONTE, Jorge R. (2008). *Mendoza, aquella ciudad de barro. Historia de una ciudad andina desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Mendoza, CONICET.

REYERO, Carlos (1999). *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid, Cátedra.

ROIG, Andrés (1966). *Breve historia intelectual de Mendoza*. Mendoza.

ROIG, Arturo: Comp. (1993). *Argentina del 80 al 80. Balance social y cultural de un siglo*. México, UNAM.

ROMERA de ZUMEL, Blanca; GOMEZ de RODRÍGUEZ BRITOS, Marta (1999). *Artes Plásticas en Mendoza. Estudio generacional 1850-1919*. Mendoza, Editorial FFyL, UNCUYO.

ROMERO, José Luis (1986). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Argentina, Siglo XXI.

SANTAELLA, Eduardo (1972). *Escultura de Buenos Aires*. Buenos Aires.

SARLO, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.

SCALVINI, Jorge (1965). *Historia de Mendoza*. Mendoza, Spadoni.

SCHIAFFINO, Eduardo (1933). *La pintura y escultura en la Argentina (1783.1894)*. Buenos Aires.

SEVILLA, Ariel; SEVILLA, Fabián (2006) *Vecinos en la eternidad. Historias, arte y simbología del Cementerio antiguo de la Ciudad de Mendoza*. Mendoza, Editorial Municipal.

SOSA, Gerónimo (1964). *El parque General San Martín*. Mendoza.

SQUIRRU, Rafael et. al. (1985). *Buenos Aires y sus esculturas*. Buenos Aires, Manrique Zago.

TAVERNA IRIGOYEN, Jorge (1967). *Aproximación a la Escultura Argentina de este Siglo*. Santa Fe, Colmena.

VOIONMAA TANNER, Luisa (2005). *Santiago 1792-2004. Escultura Pública*. Providencia, Ocho Libros Editores, 2 vol.

WAISMAN, Marina: Coord. (1982) *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Buenos Aires, Summa.

WECHSLER, Diana: Coord. (2000) *Italia en el horizonte de las artes plásticas argentinas, siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri.

Revistas y Artículos

AMIGO, Roberto (1998). "El breve resplandor de la cultura del bazar", en: *II Jornadas de Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, UBA, Buenos Aires.

BAYON, Damián (1988-1989). "La escultura en el espacio público latinoamericano", en: *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Editorial FFyL-UNCUYO, N° 13.

BERJMAN, Sonia. *El paisaje y el patrimonio*. (Documento digital, sin otros datos)

BURUCÚA, José Emilio et. al. (1989). "Influencia de los tipos iconográficos de la Revolución Francesa en los países del Plata", en: *Cahiers des Ameriques Latines*, N° 10.

CIRVINI, Silvia (1989), "Ambiente Urbano en Mendoza a fines del siglo XIX. La higiene social como herramienta del proyecto utópico del Orden", en: RODRÍGUEZ LAPUENTE y CERUTTI GULDBERG: Comp. Arturo A. Roig. *Filósofo e Historiador de las Ideas*. Universidad de Guadalajara, México.

CIRVINI, Silvia (1992). "El Parque General San Martín (antiguo Parque del Oeste), Mendoza", en: BERJMAN, Sonia: Comp. *El tiempo de los parques*. Buenos Aires, FAU, UNBA.

CIRVINI, Silvia (2011), "Daniel Ramos Correas: Su producción arquitectónica en Mendoza", en: GUTIERREZ; Ramón: Comp. *Manifestaciones francesas en Argentina*. Cedodal, Buenos Aires.

CIRVINI, Silvia; PONTE, Jorge (1986). "Daniel Ramos Correas: el oficio de 60 años de buena arquitectura", en: *Summa*, Buenos Aires, N° 226.

CORSANI, Patricia (2007). "Hermosear la ciudad: Ernesto de la Cárcova y el plan de adquisición de obras de arte para los espacios públicos de Buenos Aires", en: *IV Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, UBA, N° 11.

Escultores Argentinos del Siglo XX (1982). Buenos Aires, CEAL (fascículos).

ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Teresa (2004). "La escultura en hierro fundido de origen francés y su difusión en la Argentina" publicación parcial en: *Revitalización y restauración de obras de arte y mobiliario urbano de procedencia francesa del siglo XIX*, Dirección General de Patrimonio, GCBA, Buenos Aires.

ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Teresa et al. (1994 a). "Imágenes para la Nación Argentina. Conformación de un eje monumental urbano en Buenos Aires entre 1811 y 1910", en: CUREL, Gustavo et. al. *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, UNAM.

ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Teresa et. al. (1994 b) "La pirámide de Mayo entre 1811 y 1856: significantes y significados", en: *Estudios e Investigaciones*. Buenos Aires, FFyL-UBA, N° 8.

ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Teresa et. al. (1999). "La trastienda del Centenario. Dimes y directes de una contienda internacional", expuesta en: *VIII Jornadas de Teorías e Historias de las Artes*. Buenos Aires. CAIA (inédita).

ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Teresa; FAVRE, Patricia (2007). "Conjuntos ornamentales de hierro fundido en las capitales de

Provincia. Córdoba y Mendoza", en: *V° Coloquio Latinoamericano e Internacional de Patrimonio Industrial*. Buenos Aires, CEDODAL, (Publicación en cd-rom).

ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Teresa; FAVRE, Patricia (2006). "El catálogo razonado como un medio de rescate de nuestra memoria urbana. El caso de las fuentes en hierro fundido de la ciudad de Mendoza", en: *Tercer Coloquio Latinoamericano de Artes y Diseño*, UNCUYO, (Publicación en cd-rom).

FAVRE, Patricia (1996). "Monumentos escultóricos del Parque General San Martín", en: *Congreso del Centenario del Parque General San Martín*. Mendoza. Publicada parcialmente en: <http://www.parques.mendoza.gov.ar/>

FAVRE, Patricia (1997). "Los Portones del Parque". "Los Caballitos de Marly", en: Lacoste, Pablo: Comp. *Mendoza: Historia y Perspectivas*. Mendoza, UNO-UCONGRESO.

FAVRE, Patricia (2007). "Memoria y olvido en torno a esos mudos testigos de nuestro pasado. Un monumento para el terremoto de 1861 y un sitio sanmartiniano". En: *VII Jornadas de Estudios e Investigaciones*. Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, UBA, Buenos Aires.

FAVRE, Patricia (2009). "El centenario de la Revolución de Mayo. El papel de los monumentos a través de la ley de festejos", en: *Arte público y espacio urbano*. GEAPL, Buenos Aires, Editorial FFyL, UBA (Publicación en cd-rom).

FAVRE, Patricia (2010 b). "Arte, Patriotismo e Identidad en el Centenario. Las instituciones oficiales en Mendoza", en: *Revista de Historia Americana y Argentina*. Mendoza, UNCUYO, 3° Epoca, N° 45.

FAVRE, Patricia (2010 c). "La estatuaría cívica en Mendoza durante la etapa posterremoto: Patriotas, héroes y leales servidores (1861-1880)", en: *Cuadernos de Historia del Arte*. Mendoza, Instituto de Historia del Arte, FFyL-UNCUYO, N° 20.

FAVRE, Patricia (2011). "Héroes de alpargatas. De la reivindicación política al monumento público". En: *Arte Público y espacios políticos*. Brasil, C/Arte.

FAVRE, Patricia; ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Teresa (2008). "Escultura francesa en hierro fundido en las provincias de Mendoza y San Juan", en: www.fontesdart.org; www.e-monumen.net

FONTANA, Esteban (1992). *La Universidad*. Sus orígenes, Mendoza, Primera Fila (fascículo).

GUAYCOCHEA DE ONOFRI, Rosa (1983). "Historia de Ciudades: Mendoza", en: *Historia Testimonial Argentina*. Buenos Aires, CEAL, N° 4.

LACOSTE, Pablo (1992). "El Lencinismo. Un movimiento populista", en: *Hechos y Personajes históricos del siglo XX*. Mendoza, Primera Fila (fascículo).

LARIA, Salvador (1992). "Plazas y Monumentos", en: *Hechos y Personajes históricos del siglo XX*. Mendoza, Primera Fila (fascículo).

LÓPEZ ANAYA, Jorge (1966). "Los comienzos de la escultura" en:

Argentina en el Arte. Buenos Aires, Viscontea.
 MASSINI CORREAS, Carlos (1962). *Consagración escultórica de los próceres argentinos en el siglo XIX. San Martín y Belgrano*. Mendoza, D'Accurzio (separata).
 MICALE, Adriana (1992) “Mendoza en 1900”, en: *Hechos y Personajes históricos del siglo XX*. Mendoza, Primera Fila (fascículo).
 PICCIONI, Raúl (1999). “La ciudad desde las ‘visiones y recuerdos’ de Eduardo Schiaffino”, en: *III Estudios e Investigaciones*. Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró. Buenos Aires, UBA.
 PICCIONI, Raúl (2001). "El Arte Público en Buenos Aires. Imágenes urbanas para un proyecto civilizatorio", en: *IX Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Poderes de la imagen*. Buenos Aires, CAIA.
 RAFFA, Cecilia (2005). “Daniel Ramos Correas. Su obra como Director de Parques, Calles y Paseos de Mendoza en período conservador (1938-1943)”. Buenos Aires, Academia Nacional de Historia (separata).
 ROMANI, Rubén (2002). “La institución museo en Mendoza: el Museo Provincial de Bellas Artes”, en: *Revista Huellas*. Mendoza, FAD-UNCUYO, N° 2,
 SILVA CONTRERAS, M. (2010). “Los catálogos de piezas constructivas y ornamentales en arquitectura: artefactos modernos del siglo XIX y patrimonio del siglo XXI”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, N° 97.
 TAVERNA YRIGOYEN, J. M. (1988-1989) “Apuntes para una valorización de la escultura argentina”, en: *Cuadernos de Historia del Arte*. Mendoza, FFyL-UNCUYO, N° 13.
 VERDAGUER, Graciela (1975). “El monumento al ejército de Los Andes”, en: *Revista de la Junta de Estudios Históricos*. Mendoza, Tomo II, N° 8.

Diccionarios

CIRLOT, José Eduardo, (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor
 CHEVALIER, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.
 CRESPI, Irene; FERRARIO, Jorge. (1989). *Léxico técnico de las Artes Plásticas*. Buenos Aires, Eudeba.
 GESUALDO, Vicente et. al. (1988). *Diccionario de Artistas Plásticos de la Argentina*. Buenos Aires: Inca, 2 vol.
 GRIMAL, Pierre (2006). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Buenos Aires, Paidós.
 MEYER, F. S. (1994). *Manual de ornamentación*. México, Gustavo Gili.
 OCAMPO, Estela. (1992). *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*. Barcelona, Icaria.
 PETRIELLA, Dionisio.; SOSA MIATELLO, Sara. (1976), *Diccionario Biográfico Ítalo-Argentino*. República Argentina, Asociación Dante Alighieri (versión digital)
 REVILLA, Federico. (1995). *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid, Cátedra.

PEREZ-RIOJA, José (1997). *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, Tecnos.

Sitios web consultados:

<http://www.chateamarly.wifeo.com>
<http://www.es.museicapitolini.org>
<http://www.paperback.es>
<http://www.associations-patrimoine.org>
<http://www.chateauversailles.fr>
http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr
<http://www.e-monumen.net>
<http://www.fontesdart.org>
<http://www.karaffensammler.at/gallery>
<http://www.louvre.fr>
<http://www.museodelprado.es/enciclopedia>
<http://www.scottishironwork.org>

Índice temático de imágenes

Academia Provincial de Bellas Artes: p. 134
 Agricultura, La, (modelo 1913): p. 79
 Agricultura, La: p. 180
 Alvarez, Agustín: p. 118
 América, L': p. 83
 Aplhand, Adolphe: p. 22, 23, 24
 Área Fundacional: p. 18, 172
 Atalanta: p. 77
 Aurora, La: p. 124, 174, 175, 176, 177
 Avenida El Libertador: p. 81
 Avenida Las Heras: p. 42
 Avenida San Martín: p. 18, 32, 64, 90, 134
 Avenidas del Parque del Oeste: p. 39, 42, 45
 Banco, p. 116
 Bacante y sátiro: p. 180, 181
 Belgrano, Manuel: p. 163
 Bosque de Bolonia, París, Francia: p. 22, 23
 Bosque de Vincenes, París, Francia: p. 22
 Caballos de Marly: p. 22, 81, 82, 84, 86, 87, 134
 Campos Elíseos, París, Francia: p. 22, 23, 82, 86
 Casa Comercial de Antoine Motteau: p. 65, 113, 123,
 Ciervo atacado por leones: p. 75
 Ciudad Nueva, edificios y vistas: p. 32, 42, 90, 108, 134
 Civit, Emilio: p. 16, 183
 Crepúsculo, El: p. 174, 175, 176, 177
 Diana en el baño: p. 123
 Diana y Endimión: p. 73
 Escudo de Mendoza: p. 134
 Escuela Hogar Eva Perón: p. 165
 Espinario, El: p. 113
 Exposición Industrial y Comercial de 1947: p. 167
 Exposición Universal de París de 1900, Francia: p. 29
 Fader, Fernando: p. 136
 Faro Sanmartiniano, proyecto: p. 157
 Farolas de la Avenida El Libertador: p. 181
 Farolas de la Fundición J. & A.: p. 45, 95
 Farolas de la Isla del Lago de Regatas: p. 174
 Feria de América, Torre alegórica: p. 168
 Ferrari, Juan Manuel: p. 91, 130
 Fiesta de la Vendimia: p. 135
 Fuente de Joven con Delfín: p. 178
 Fuente con niño: p. 116
 Fuente de la Isla del Lago de Regatas: p. 174
 Fuente de los Continentes: p. 66, 67, 69, 70, 71
 Fuente de los Tres niños que regresan de la caza: p. 112, 113, 138
 Fuente en plaza Independencia: p. 18

Fundición Berri: p. 30, 52
 Fundición Durenne: p. 126, 178
 Fundición MacFarlane & Co., Escocia: p. 26, 27, 43, 47
 Fundición Val d'Osne, Francia: p. 28, 64, 66, 71, 73, 75, 77, 78, 113, 124, 174, 181
 Fundición Vasena: p. 30
 Hipomenes: p. 77
 Hospital Provincial Emilio Civit: p. 42
 Isla del Lago de Regatas: p. 173
 Ismael, proyecto: p. 93
 Jabalíes, Los: p. 75
 Jardín Botánico, proyecto: p. 128
 Jardín Frutal, proyecto: p. 128
 Joven de los huesillos: p. 126
 Jóvenes pajes: p. 78
 Kiosco de Música: p. 54, 55, 57, 78, 97, 140, 181
 Lago de Regatas y Tribunales: p. 61
 Loba romana, La: p. 58, 59
 Mástil del Cerro de la Gloria: p. 157
 Mausoleo de Belgrano, Capital Federal, Argentina: p. 34
 Monumento a la Asociación Cultural de Extensión Artística al Aire Libre: p. 165
 Monumento a la Revolución de Mayo, proyecto: p.90
 Monumento a los Caídos en Malvinas: p. 183
 Monumento a los capitanes del ejército de los Andes: p. 183
 Monumento a los dos Congresos, Capital Federal, Argentina: p. 25
 Monumento a Matienzo, Benjamín: p. 120
 Monumento a San Francisco de Asís: p. 185
 Monumento al Ejército de los Andes: p. 93, 97, 98, 100, 101, 102, 128, 138, 145, 146
 Monumento al General José de San Martín: p. 38
 Monumento al Obrero: p. 110
 Monumento al Trabajador Vial: p. 183
 Monumento de la República, París, Francia: p. 25
 Monumento Retorno a la Patria, Tunuyán, Mendoza: p. 157
 Monumento Saludo al Sol: p. 143
 Moyano, Francisco: p. 16
 Murales de Fernando Fader, Casona Guñazú: p. 32, 136
 Murales de la Galería Tonsa: p. 172
 Museo de Ciencias Naturales en el Kindergarden: p. 178
 Museo Provincial de Bellas Artes de Mendoza: p. 127, 170
 Niño con Cisne: p. 178
 Niño con Delfín: p. 178
 Ofrendatorio Sanmartiniano: p. 149
 Orzali, José Américo, monseñor: p. 185
 Palacio de las Tullerías, Francia: p. 20

Palacio de Versalles, Francia: p. 20
 Parque Aborigen: p. 143
 Parque de Monceau, París, Francia: p. 23
 Paseo Alameda: p. 64
 Perón, Eva: p. 165, 183
 Pirámide del Campo Histórico El Plumerillo: p. 35
 Placas conmemorativas: p. 104, 130, 150, 160, 161, 163
 Plano del Parque Público, actual General San Martín: p. 19
 Plano de la Ciudad de Mendoza: p. 16
 Playas Serranas: p. 134
 Plaza Cobos: p. 18
 Plaza de la Concordia, París, Francia: p. 20
 Plaza Independencia: p. 18
 Plaza y Pirámide de Mayo, Capital Federal, Argentina: p. 35, 90
 Portones Monumentales: p. 43, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 87, 95, 138, 140, 152
 Propagandas del Parque General San Martín: p. 114, 128, 138, 139
 Pureza, La: p. 115 y 131
 Retrato de San Martín por Roig Matóns: p. 157
 Ripa, César. Alegorías: p. 83, 178
 Rosedal: p. 112, 113, 114, 115, 116, 124, 131, 138, 139, 140
 Sala de la Bandera de los Andes, antigua Casa de Gobierno: p. 32
 Salón de París: p. 29
 Sirenas: p. 67, 71
 Sociedad de Beneficencia de Mendoza: p. 95
 Tabaré, proyecto: p. 93
 Thays, Carlos: p. 19
 Trofeo Emilio Civit: p. 61
 Vaso de la Fundición Val d’Osne: p. 113
 Venus Itálica: p. 126
 Venus Médici: p. 126
 Venus saliendo del baño: p. 123
 Villa Ludovisi, Roma: p. 20
 Vivienda de Emiliano Guiñazú: p. 32, 136, 175
 Vivienda de Olaya Pescara de Tomba: p. 175
 Zoológico antiguo: p. 42

Abreviaturas usadas:

A.: Álbum
 AGN: Archivo General de la Nación
 AGPM: Archivo General de la Provincia (Mendoza)
 AFH, CEIDER, UNCUYO: Archivo de Fotografía Histórica, Centro Interdisciplinario de Estudios Regionales, Universidad Nacional de Cuyo
 ASPM: Asociación para la Salvaguarda del Patrimonio Metalúrgico, Francia
 Cat. A.M.: Catálogo Antoine Motteau
 Cat. M.F.: Catálogo MacFarlane
 Cat. V.O., AM-UBA: Catálogo Val d’Osne, Archivo Monumenta, Universidad de Buenos Aires
 D.: Diario
 DPC, GM: Dirección de Patrimonio Cultural, Gobierno de Mendoza
 G.: Guía
 Me.: Memoria
 M.: Museo
 Pc.: Placa
 Pl.: Plancha
 R.: Revista
 S.: Suplemento

CATÁLOGO

Distintos organismos nacionales e internacionales han coincidido en la necesidad de unificar criterios, estableciendo lineamientos internacionales en la documentación de bienes culturales. Es por ello, que se han seguido los parámetros del sistema “Object ID” que constituye un estándar internacional para el inventario y catalogación de bienes muebles, en que queda comprendida la escultura¹. Pero considerando que en nuestro caso se trata de bienes que en rigor están vinculados al sitio (inmuebles por accesión), se han incorporado algunas normativas desarrolladas por la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Colombia en el año 2005, referidas a la catalogación de monumentos en el espacio público². En ellos se presentan condiciones particulares como por ejemplo pedestales, cuya inclusión o no en las dimensiones constituye un aspecto relevante para una identificación precisa. Asimismo, en el presente caso, el aspecto descriptivo (iconografía) ha sido desarrollado en el libro, por lo que la catalogación atiende especialmente a los aspectos generales.

En relación al autor, se ha consignado al artista y, en determinadas situaciones, el nombre de la firma o manufactura, dado que numerosas obras fueron creadas para empresas sin la intención de que fueran atribuidas a un determinado autor, por lo cual los creadores han permanecido anónimos. Cuando son copias, se establece el autor de la copia, no del original. La categoría de “taller” ha sido incorporada sobre todo debido a manufacturas o empresas que han formado parte del proceso de ejecución, más que al taller de artista que lógicamente todo creador posee. En algunos casos coincide el nombre de la firma y taller.

En cuanto a la denominación de la obra, los criterios vigentes apuntan a respetar el idioma original, facilitando los sistemas de búsqueda a nivel internacional. Pero considerando que este

catálogo tiene una finalidad educativa, hemos optado por colocar también su versión en español. En el caso de autores, cuando sus nombres son ampliamente reconocidos en su versión española optamos por colocar ésta.

Para las fechas, preferimos colocar tanto la fecha de elaboración como la de colocación o inauguración, evitando situaciones engañosas, dado que una obra puede haber sido creada con mucha antelación a su colocación. Cuando la datación es exacta indicamos la misma, en el caso de fechas bastante seguras usamos “prob.” (probablemente), cuando hay un margen de diez años (antes y después) optamos por “ca.”, y si el margen es más amplio colocamos el período. Cuando se trata de obras decorativas nos referimos a “fecha de colocación” dado que generalmente no cuentan con una inauguración oficial, y excepcionalmente se conoce la fecha precisa de finalización de las tareas de emplazamiento.

Hemos incluido la categoría “Tipo de ejemplar”, debido a que el acervo investigado cuenta con numerosas obras que no constituyen originales únicos. De allí que se establecen las distintas condiciones: original, copia, réplica o producción seriada, a los fines de una clarificación. Ello no implica una valoración, dado que el carácter de original y único no garantiza la calidad estética, así como muchas obras producidas en serie tienen un alto valor artístico. Cuando se trata de copias se indican algunos datos respecto al original.

La inclusión de obras desaparecidas plantea una problemática particular, debido a que ciertos datos han sido imposibles de corroborar, o sólo han podido ser establecidos en forma aproximada en función de elementos subsidiarios como réplicas, fotografías, etc. Por ejemplo, los materiales son difíciles de identificar debido a que muchas obras eran pintadas para simular mármol o bronce, o bien, muchas copias de obras célebres eran realizadas en un tamaño diferente al original. Sin embargo, pese a los vacíos que devengan, consideramos fundamental su inclusión a los fines de iniciar una cartografía de este acervo que ha permanecido desconocido, y que puede ser definido y completado a medida que aparezcan nuevas fuentes.

1. La tarea fue desarrollada a partir de 1993 por el Getty Information Institute y organismos nacionales e internacionales, tales como la UNESCO e INTERPOL, a partir de la preocupación por unificar criterios en los sistemas de inventario y catalogación. Los resultados fueron establecidos especialmente en la Conferencia de Edimburgo en 1995 y la Conferencia de Londres de 1996.

2. Dicho organismo viene elaborando un sistema de catalogación de bienes desde hace más de dos décadas. Ver: COLCULTURA (1991), Bienes culturales muebles. Manual para inventario. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, Editorial Escala

<i>Denominación:</i>	Farola / Lamp Pillar
<i>Autor:</i>	J. & A. Law Ltd. Ironfounders
<i>Taller:</i>	Pinkston Foundry



<i>Tipo de ejemplar:</i>	Producción seriada; Modelo N° 202, Catálogo J. & A. Law Ltd.
<i>Lugar de origen:</i>	Glasgow, Escocia
<i>Fecha elaboración:</i>	1907
<i>Fecha colocación:</i>	1908
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Farola de dos brazos
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Altura: 6.50 m
<i>Otros datos:</i>	Único ejemplar existente del conjunto de 50 farolas adquiridas por el Gobierno en 1907. En la base presenta el escudo de Mendoza y los datos de adquisición: "Gobierno de Mendoza - 1907". Se encuentra alterado, ya que se han reemplazado las lámparas originales.
<i>Legislación:</i>	Declaratoria como bien patrimonial de la Provincia de Mendoza en trámite en la Legislatura de Mendoza
<i>Emplazamiento:</i>	Predio del antiguo hospital Emilio Cívot, Av. Padre Contreras 1250.

<i>Denominación:</i>	Portones de acceso / Entrance Gates
<i>Autor:</i>	Walter MacFarlane & Co.
<i>Taller:</i>	Saracen Foundry



<i>Tipo de ejemplar:</i>	Producción seriada; Modelo N° 900, Catálogo MacFarlane 6ta. Edición
<i>Lugar de origen:</i>	Glasgow, Escocia
<i>Fecha elaboración:</i>	1905-1907
<i>Fecha colocación:</i>	7 de noviembre de 1908
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Portones
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Portón central; Alto total: 9.40 m Ancho: 6.30 m Portones laterales; Alto total: 6.20 m Ancho: 3.90 m Longitud total del conjunto: 31.50 m
<i>Otros datos:</i>	Conjunto original compuesto por tres portones, rejas, pilastras y farolas. Al ser colocados se le anexaron dos portones en los extremos realizados en Mendoza por la Fundición Berry, que fueron retirados en 1942.
<i>Legislación:</i>	Declaratoria como bien patrimonial de la Provincia de Mendoza en trámite en la Legislatura de Mendoza
<i>Emplazamiento:</i>	Intersección Av. Boulogne sur Mer y Av. El Libertador

<i>Denominación:</i>	Trofeo Emilio Cívot
<i>Autor:</i>	Gustave Keller
<i>Taller:</i>	Gustave Keller Orfèvre



<i>Tipo de ejemplar:</i>	Desconocido
<i>Lugar de origen:</i>	París, Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	1908
<i>Fecha colocación:</i>	1910
<i>Categoría:</i>	Conmemorativa
<i>Tipología:</i>	Copa
<i>Material:</i>	Metal
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Copa: Alto: 0.70 m Ancho: 0.94 m Altura total con base de mármol: 0.94 m Pedestal de madera de 1.20 m de altura
<i>Otros datos:</i>	Aunque se trata de una obra adquirida para ser entregada como trofeo, se conserva con sentido conmemorativo. Se desconoce si se trata de un modelo corriente o si fue realizado especialmente. La obra se compone de la copa y una base de mármol.
<i>Legislación:</i>	No presenta
<i>Emplazamiento:</i>	Hall de acceso Club Mendoza de Regatas, Av. de las Palmeras

<i>Denominación:</i>	Fuente Monumental, llamada "Fuente de los Continentes" / Vasque Monumentale, connue "Fontaine des Continents"
<i>Autor:</i>	Mathurin Moreau (francés, 1822-1912); Société Anonyme des Fonderies d' Art du Val d'Osne
<i>Taller:</i>	Fonderies d' Art du Val d'Osne



<i>Tipo de ejemplar:</i>	Producción seriada; Modelo N° 19, Plancha N° 555, Catálogo N° 2
<i>Lugar de origen:</i>	Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	1909-1910
<i>Fecha colocación:</i>	17 julio de 1911
<i>Categoría:</i>	Decorativo
<i>Tipología:</i>	Fuente candelabro
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 9.60 Diámetro del plato mayor: 5.40 m. Diámetro de la piscina: 19.50 m
<i>Otros datos:</i>	Al modelo original se le anexaron 4 sirenas en su perímetro y una piscina. Según T. Espantoso Rodríguez constituye uno de los 3 ejemplares identificados en el mundo actualmente.
<i>Legislación:</i>	Fue declarada patrimonio cultural de la Provincia de Mendoza por Ley Provincial N° 8206 de 2010.
<i>Emplazamiento:</i>	Rotonda, intersección de Av. de los Plátanos y Av. del Rosedal

<i>Denominación:</i>	Sirena / Sirène
<i>Autor:</i>	Société Anonyme des Fonderies d' Art du Val d'Osne
<i>Taller:</i>	Fonderies d' Art du Val d'Osne
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Producción seriada, Modelo N° 810, Plancha N° 624, Catálogo N° 2 2 ejemplares
<i>Lugar de origen:</i>	Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	1909-1910
<i>Fecha colocación:</i>	17 de julio de 1911
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua para fuente
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 1.60 m Ancho: 0.80 m
<i>Otros datos:</i>	Fueron adquiridos 2 ejemplares y colocados en el perímetro de la Fuente de los Continentes, sobre una piscina.
<i>Legislación:</i>	Quedaron comprendidas en la declaratoria de la Fuente de los Continentes, Ley Provincial N° 8206 de 2010.
<i>Emplazamiento:</i>	Fuente de los Continentes (Ver ficha correspondiente)

<i>Denominación:</i>	Sirena / Sirène
<i>Autor:</i>	Société Anonyme des Fonderies d' Art du Val d'Osne
<i>Taller:</i>	Fonderies d' Art du Val d'Osne
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Producción seriada, Modelo N° 811, Plancha N° 624, Catálogo N° 2 2 ejemplares
<i>Lugar de origen:</i>	Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	1909-1910
<i>Fecha colocación:</i>	17 de julio de 1911
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua para fuente
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 1.60 m Ancho: 0.80 m
<i>Otros datos:</i>	Fueron adquiridos 2 ejemplares y colocados en el perímetro de la Fuente de los Continentes, sobre una piscina.
<i>Legislación:</i>	Quedaron comprendidas en la declaratoria de la Fuente de los Continentes, Ley Provincial N° 8206 de 2010.
<i>Emplazamiento:</i>	Fuente de los Continentes (Ver ficha correspondiente)

<i>Denominación:</i>	Los Jabalíes / Les Sangliers
<i>Autor:</i>	Société Anonyme des Fonderies d' Art du Val d'Osne
<i>Taller:</i>	Fonderies d' Art du Val d'Osne
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Producción seriada; Modelo N° 186, Plancha N° 64, Catálogo N° 2
<i>Lugar de origen:</i>	Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	Ca. 1900
<i>Fecha colocación:</i>	Prob. 1910
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Grupo escultórico
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 1.40 m Ancho: 2.10 m Profundidad: 0.85 m Pedestal cuadrangular de material de 1.50 m de altura
<i>Otros datos:</i>	Originalmente se encontraba formando conjunto con el "Ciervo atacado por leones", ubicado del otro lado de la avenida, hasta que el último fue trasladado al Rosedal. Recientemente fue desplazada unos metros, más próxima a la avenida.
<i>Legislación:</i>	Declaratoria como bien patrimonial de la Provincia de Mendoza en trámite en la Legislatura de Mendoza
<i>Emplazamiento:</i>	Av. El Libertador y Av. Boulogne sur Mer, trasponiendo los Portones, lado sur.

<i>Denominación:</i>	Ciervo atacado por leones / Cerf attaqué par lions
<i>Autor:</i>	Société Anonyme des Fonderies d' Art du Val d'Osne
<i>Taller:</i>	Fonderies d' Art du Val d'Osne
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Producción seriada; Modelo N° 251. Plancha N° 634, Catálogo N° 2
<i>Lugar de origen:</i>	Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	Ca. 1900
<i>Fecha colocación:</i>	Prob. 1910
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Grupo escultórico
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 1.10 m Ancho: 1.90 m Profundidad: 0.88 m Pedestal cuadrangular de material de 1.15 m de altura
<i>Otros datos:</i>	Originalmente se encontraba formando conjunto con "Los jabalíes", sobre el lado norte de la Avenida El Libertador, pero fue trasladado al Rosedal hacia 1960. Recientemente fue reubicada unos metros hacia el norte en el mismo paseo.
<i>Legislación:</i>	Declaratoria como bien patrimonial de la Provincia de Mendoza en trámite en la Legislatura de Mendoza
<i>Emplazamiento:</i>	Rosedal, Av. del Rosedal

<i>Denominación:</i>	Diana y Endimión / Diane et Endymion
<i>Autor:</i>	Ernest Damé (francés, 1845-1920); Société Anonyme des Fonderies d' Art du Val d'Osne
<i>Taller:</i>	Fonderies d' Art du Val d'Osne



<i>Tipo de ejemplar:</i>	Producción seriada; Modelo N° 670. Plancha N° 624 (Catálogo N° 2)
<i>Lugar de origen:</i>	Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	Ca. 1900
<i>Fecha colocación:</i>	Prob. 1911
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Grupo escultórico
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 2.75 m Ancho: 1,10 m Profundidad: 1.60 m Pedestal cuadrangular de material de 2.30 m
<i>Otros datos:</i>	El original fue expuesto en el Salón de París de 1899. En un acto vandálico se le quitó parte de un brazo y del manto, y debieron ser fundidos en base a testimonios fotográficos.
<i>Legislación:</i>	Declaratoria como bien patrimonial de la Provincia de Mendoza en trámite en la Legislatura de Mendoza
<i>Emplazamiento:</i>	Rotonda, intersección de Av. del Rosedal y Av. de los Robles

<i>Denominación:</i>	La Agricultura
<i>Autor:</i>	Desconocido
<i>Taller:</i>	Desconocido



<i>Tipo de ejemplar:</i>	Desconocido
<i>Lugar de origen:</i>	Desconocido
<i>Fecha elaboración:</i>	Ca. 1910
<i>Fecha colocación:</i>	Desconocida
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 1.72 m Ancho: 0.70 m Profundidad: 0.40 m Pedestal cuadrangular de material de 1.80 m de altura
<i>Otros datos:</i>	El gobierno adquirió dos obras iguales y donó en 1913 una a la comuna de Guaymallén. No cuenta con marca de fundición y hasta el momento no se ha podido identificar su origen. Fue colisionada por un vehículo en 2012 y retirada para su restauración (en proceso).
<i>Legislación:</i>	Declaratoria como bien patrimonial de la Provincia de Mendoza en trámite en la Legislatura de Mendoza
<i>Emplazamiento:</i>	Rotonda, intersección Av. de las Pichardas y Camino de la Virgen.

<i>Denominación:</i>	Caballo sostenido por un palafrenero, llamado "Caballo de Marly" / Chevaux retenus par un palefrenier, dit "Chevaux de Marly"
<i>Autor:</i>	Berthier (francés) [Prob. Paul Berthier, 1879-1916]
<i>Taller:</i>	Sahores y Ojeda



<i>Tipo de ejemplar:</i>	Copia del original de Guillaume Cousteau (francés, 1677-1746) realizado para el Palacio de Marly entre 1739-1745, actualmente en el Museo del Louvre
<i>Lugar de origen:</i>	Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	1911-1912
<i>Fecha colocación:</i>	9 de setiembre de 1913
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Grupo escultórico
<i>Material:</i>	Mármol de Carrara
<i>Técnica:</i>	Talla
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 1.90 m Ancho: 1.60 m Pedestales cuadrangular de material de 4 m de altura
<i>Otros datos:</i>	Forma conjunto con otro grupo escultórico del mismo tema (no idéntico), colocados enfrentados en la rotonda. El domador personifica un americano, que se identifica por un carcaj en la espalda.
<i>Legislación:</i>	Declaratoria como bien patrimonial de la Provincia de Mendoza en trámite en la Legislatura de Mendoza
<i>Emplazamiento:</i>	Rotonda, intersección Av. El Libertador y Av. de las Tipas, lado sur

<i>Denominación:</i>	Caballo sostenido por un palafrenero, llamado "Caballo de Marly" / Chevaux retenus par un palefrenier, dit "Chevaux de Marly"
<i>Autor:</i>	Berthier (francés) [Prob. Paul Berthier, 1879-1916]
<i>Taller:</i>	Sahores y Ojeda



<i>Tipo de ejemplar:</i>	Copia del original de Guillaume Cousteau (francés, 1677-1746) realizado para el Palacio de Marly entre 1739-1745, actualmente en el Museo del Louvre
<i>Lugar de origen:</i>	Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	1911-1912
<i>Fecha colocación:</i>	9 de setiembre de 1913
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Grupo escultórico
<i>Material:</i>	Mármol de Carrara
<i>Técnica:</i>	Talla
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 1.90 m Ancho: 1.60 m Pedestales cuadrangular de material de 4 m de altura
<i>Otros datos:</i>	Forma conjunto con otro grupo escultórico del mismo tema (no idéntico), colocados enfrentados en la rotonda. El domador personifica un europeo.
<i>Legislación:</i>	Declaratoria como bien patrimonial de la Provincia de Mendoza en trámite en la Legislatura de Mendoza
<i>Emplazamiento:</i>	Rotonda, intersección Av. El Libertador y Av. de las Tipas, lado norte

<i>Denominación:</i>	Al ejército de los Andes
<i>Autor:</i>	Juan Manuel Ferrari (uruguayo, 1874-1916)
<i>Taller:</i>	Arsenal de Guerra de la Nación
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Original
<i>Lugar de origen:</i>	Buenos Aires; Mendoza
<i>Fecha elaboración:</i>	1909-1914
<i>Fecha inauguración:</i>	12 de febrero de 1914
<i>Categoría:</i>	Conmemorativa
<i>Tipología:</i>	Conjunto escultórico
<i>Material:</i>	Bronce y piedra
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto 14 m Ancho: 8.90 m Profundidad: 13 m Estatua de San Martín: 1.80 m alto Frisos granaderos: 1.50 alto; 1.76 ancho cada uno Friso Este (Maestranza): 2.20 alto; 12.00 ancho Friso Sur (Donativos): 2.20 alto; 4.60 ancho Friso Oeste (Partida): 2.20 m alto; 12.00 ancho Grupo superior: 4.60 m alto Pedestal de piedra: 9.40 m alto Cerro de la Gloria: 200 m de altitud aprox.
<i>Condición actual:</i>	El monumento mantiene su forma original, pero su base y entorno fueron modificados.

<i>Denominación:</i>	Al ejército de los Andes
	
<i>Otros datos:</i>	Para su realización el artista contó con la colaboración de: J. C. Oliva, V. Garino, Calistri, Guarini y Cerini. En 1940 Daniel Ramos Correas llevó adelante una importante remodelación. Se construyó la escalinata, se eliminó la rampa de acceso, la base circular del monumento y las balaustradas que lo rodeaban, y se retiraron las farolas de iluminación y los bancos de su perímetro. Se construyó el Ofrendatorio Sanmartiniano en una explanada inferior del Cerro, como espacio conmemorativo de preparación para la visita al monumento. [Ver ficha correspondiente] Durante la restauración de 2010 se cambió de emplazamiento el monolito en que se encontraba el medallón de Juan Manuel Ferrari, y se lo reubicó delante del monumento, lo que interfiere visualmente.
<i>Legislación:</i>	Por decreto provincial del 30 de enero de 1913 se designó el Cerro del Pilar como "Cerro de la Gloria". El monumento y su entorno fueron declarados como patrimonio cultural de la Provincia de Mendoza por Decreto Provincial N° 552 de 1998.
<i>Emplazamiento:</i>	Cerro de la Gloria, Av. del Libertador

<i>Denominación:</i>	Al Obrero
<i>Autor:</i>	Juan José Cardona (nacido en España y radicado en Mendoza, 1884-1967)
<i>Taller:</i>	Fundición Trivium
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Original
<i>Lugar de origen:</i>	Mendoza; Buenos Aires
<i>Fecha elaboración:</i>	1919
<i>Fecha inauguración:</i>	Prob. 1922
<i>Categoría:</i>	Conmemorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua
<i>Material:</i>	Bronce
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 1.65 m Ancho: 0.47 m Profundidad: 0.48 m Pedestal revestido en piedra de 1.90 m de altura
<i>Otros datos:</i>	Originalmente tuvo otro emplazamiento dentro del Parque (posiblemente en el antiguo Zoológico o en su entorno). Fue trasladada al nuevo Zoológico (construido en 1940), y ubicada al traspasar el acceso. No se ha podido establecer la fecha de su inauguración.
<i>Legislación:</i>	No presenta
<i>Emplazamiento:</i>	Zoológico. Cerro de la Gloria, Av. del Libertador

<i>Denominación:</i>	La Pureza
<i>Autor:</i>	A. Belli (italiano)
<i>Taller:</i>	(de artista)
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Prob. original
<i>Lugar de origen:</i>	Floencia, Italia
<i>Fecha elaboración:</i>	Ca. 1923
<i>Fecha colocación:</i>	Setiembre de 1923
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua
<i>Material:</i>	Mármol de Carrara
<i>Técnica:</i>	Talla
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 1.10 m Ancho: 0.80 m Profundidad: 0.86 m Estanque: 2.30 m en su punto más ancho.
<i>Otros datos:</i>	La obra está firmada "Prof. A. Belli /Firenze", pero no se han encontrado datos sobre el artista. Un testimonio oficial refiere a que la obra fue encargada a un prestigioso artista italiano de la época.
<i>Legislación:</i>	Declaratoria como bien patrimonial de la Provincia de Mendoza en trámite en la Legislatura de Mendoza
<i>Emplazamiento:</i>	Rosedal, Av. del Rosedal

Obras existentes

<i>Denominación:</i>	Agustín Álvarez
<i>Autor:</i>	Santiago Costa Vaqué (español, 1895-1984)
<i>Taller:</i>	Fundición F. Arenas y Campaiola
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Original
<i>Lugar de origen:</i>	Buenos Aires
<i>Fecha elaboración:</i>	1924
<i>Fecha inauguración:</i>	30 de agosto de 1924
<i>Categoría:</i>	Conmemorativa
<i>Tipología:</i>	Busto
<i>Material:</i>	Bronce
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 1.15 m Ancho: 0.85 m Profundidad: 0.55 m Pedestal de material de 1.82 m de altura
<i>Otros datos:</i>	Se trata de un busto de medio cuerpo.
<i>Legislación:</i>	No presenta
<i>Emplazamiento:</i>	Rosedal, sector norte, Av. del Rosedal

<i>Denominación:</i>	Benjamín Matienzo
<i>Autor:</i>	Carlos Bazzini Barros (cordobés); Héctor Valazza (cordobés)
<i>Taller:</i>	Arsenal de Guerra de la Nación
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Original
<i>Lugar de origen:</i>	Córdoba; Buenos Aires; Mendoza
<i>Fecha elaboración:</i>	1922-1925
<i>Fecha inauguración:</i>	30 de enero de 1926
<i>Categoría:</i>	Conmemorativa
<i>Tipología:</i>	Conjunto escultórico
<i>Material:</i>	Bronce, piedra
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Estatua: Alto: 2.25 m Ancho: 0.80 m Pedestal: Alto: 8.20 m Base: 5 m x 7 m Altura total: 10.45 m
<i>Otros datos:</i>	El pedestal ha sido concebido como componente material y simbólico del monumento, y alude al Cerro Tolosa, lugar donde murió Matienzo. Las obras escultóricas se realizaron en Córdoba y Buenos Aires, mientras que el basamento fue construido en Mendoza con piedra cordillerana.
<i>Legislación:</i>	No posee
<i>Emplazamiento:</i>	Av. del Rosedal y calle Los Robles

<i>Denominación:</i>	Juan Manuel Ferrari
<i>Autor:</i>	Desconocido (activo en Buenos Aires)
<i>Taller:</i>	Desconocido
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Original
<i>Lugar de origen:</i>	Buenos Aires
<i>Fecha elaboración:</i>	1923
<i>Fecha inauguración:</i>	Prob. noviembre de 1923
<i>Categoría:</i>	Conmemorativa
<i>Tipología:</i>	Medallón
<i>Material:</i>	Bronce
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Diámetro: 0.49 m Muro de piedra de 1.50 m de altura
<i>Otros datos:</i>	Consiste en un monolito que en su frente tiene un medallón y la dedicatoria: "A Ferrari, autor del monumento". Originalmente se encontraba ubicado en la subida del Cerro de la Gloria. En 2010, con motivo de la restauración del Monumento al ejército de los Andes fue dispuesto delante del mismo.
<i>Legislación:</i>	Comprendido en la declaratoria del Monumento al ejército de los Andes, Decreto Provincial N° 552 de 1998.
<i>Emplazamiento:</i>	A un costado del Monumento al Ejército de los Andes, Cerro de la Gloria

Obras existentes

<i>Denominación:</i>	La Aurora / Aurore
<i>Autor:</i>	Mathurin Moreau (francés, 1822-1912), Société Anonyme des Fonderies d' Art du Val d'Osne
<i>Taller:</i>	Fonderies d' Art du Val d'Osne
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Producción seriada; Modelo N° 507, Plancha N° 619, Catálogo N° 2 de la Fundición Val d'Osne
<i>Lugar de origen:</i>	Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	Primeras décadas del siglo XX
<i>Fecha colocación:</i>	Ca. 1930
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua lampadaria
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 1.50 m Ancho: 0.43 m Profundidad: 0.35 m Pedestal cuadrangular de material de 1.50 m de altura
<i>Otros datos:</i>	Se trata de una estatua lampadaria con sentido simbólico, no funcional. Es el mismo modelo de la Isla, pero en menor tamaño.
<i>Legislación:</i>	Declaratoria como bien patrimonial de la Provincia de Mendoza en trámite en la Legislatura de Mendoza
<i>Emplazamiento:</i>	Rosedal, Av. del Rosedal

Obras existentes

<i>Denominación:</i>	Jugadora de huesillos / Joueuse d'osselets
<i>Autor:</i>	Etablissements Métallurgiques Antoine Durenne
<i>Taller:</i>	Etablissements Métallurgiques Antoine Durenne
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Copia de la obra romana existente en el Museo de Pérgamo en Berlín, realizada como producción seriada por Durenne: Modelo CZ, Plancha N° 485, Catálogo A. Durenne
<i>Lugar de origen:</i>	Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	Primera mitad siglo XX
<i>Fecha colocación:</i>	Primera mitad siglo XX
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 0.60 m Ancho: 0.67 m Profundidad: 0.50 Sobre pedestal cuadrangular de material de 1.60 m de altura
<i>Otros datos:</i>	El mármol original existente en el Museo de Pérgamo en Berlín fue ampliamente reproducido por talleres en diversos materiales, dentro del conjunto de "obras antiguas" célebres.
<i>Legislación:</i>	Declaratoria como bien patrimonial de la Provincia de Mendoza en trámite en la Legislatura de Mendoza
<i>Emplazamiento:</i>	Rosedal, Av. del Rosedal

<i>Denominación:</i>	Saludo al Sol
<i>Autor:</i>	Luis Perloti (argentino, 1890-1969)
<i>Taller:</i>	Fundición R. Kolossa
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Original
<i>Lugar de origen:</i>	Buenos Aires
<i>Fecha elaboración:</i>	1932-1938
<i>Fecha inauguración:</i>	1939
<i>Categoría:</i>	Conmemorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua sedente
<i>Material:</i>	Bronce
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 1.45 m Ancho: 1.05 m Profundidad: 0.80 m Pedestal revestido en piedra de 2.05 m de altura
<i>Otros datos:</i>	La obra fue modelada por el artista en 1932 y fue fundida en 1938, con motivo de su adquisición por parte del gobierno de Mendoza.
<i>Legislación:</i>	No presenta
<i>Emplazamiento:</i>	Parque Aborigen, Av. El Libertador a la altura de la intersección con Av. Champagnat

<i>Denominación:</i>	Cóndor
<i>Autor:</i>	Juan José Cardona (nacido en España y radicado en Mendoza, 1884-1967)
<i>Taller:</i>	(Elaborado in situ)
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Original
<i>Lugar de origen:</i>	Mendoza
<i>Fecha elaboración:</i>	1940-1941
<i>Fecha inauguración:</i>	12 de febrero de 1941
<i>Categoría:</i>	Conmemorativa
<i>Tipología:</i>	Mural
<i>Material:</i>	Piedra
<i>Técnica:</i>	Relieve
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 5.20 m Ancho: 8.40 m
<i>Otros datos:</i>	Se encuentra dispuesto en el Ofrendatorio Sanmartiniano, destinado a albergar placas conmemorativas, construido durante la remodelación realizada por Ramos Correas. La figura del cóndor está representada sobre una urna que contiene tierra de los campos de batalla en los que combatió el Ejército de los Andes.
<i>Legislación:</i>	El Ofrendatorio está comprendido en la declaratoria del Monumento al ejército de los Andes, Decreto Provincial N° 552 de 1998.
<i>Emplazamiento:</i>	Ofrendatorio Sanmartiniano, Cerro de la Gloria, Av. El Libertador

Obras existentes

<i>Denominación:</i>	Manuel Belgrano
<i>Autor:</i>	Erminio Blotta (rosarino, 1896-1972)
<i>Taller:</i>	(de artista)
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Original
<i>Lugar de origen:</i>	Rosario
<i>Fecha elaboración:</i>	1950
<i>Fecha inauguración:</i>	20 de junio de 1950
<i>Categoría:</i>	Conmemorativa
<i>Tipología:</i>	Busto
<i>Material:</i>	Cemento
<i>Técnica:</i>	Talla
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 0.70 m Ancho: 0.70 m Profundidad: 0.35 m Pedestal revestido en mármol de 1.80 m de altura
<i>Otros datos:</i>	Sobre el pedestal se encontraba una figura alegórica de La República (relieve, bronce, 0.60 m de altura), realizada por Blotta, recientemente desaparecida.
<i>Legislación:</i>	No presenta
<i>Emplazamiento:</i>	Avenida El Libertador, sobre el costado norte, a la altura de la Av. Las Tipas y a un costado de los Caballos de Marly

<i>Denominación:</i>	Asociación Cultural de Extensión Artística al Aire Libre
<i>Autor:</i>	Juan José Cardona (nacido en España y radicado en Mendoza, 1884-1967)
<i>Taller:</i>	(Realizado in situ)
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Original
<i>Lugar de origen:</i>	Mendoza
<i>Fecha elaboración:</i>	1953
<i>Fecha inauguración:</i>	3 de mayo de 1953
<i>Categoría:</i>	Conmemorativa
<i>Tipología:</i>	Obelisco
<i>Material:</i>	Cemento
<i>Técnica:</i>	Constructiva; talla en relieve
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 2.45 m Ancho: 0.85 m Profundidad: 0.85 m
<i>Otros datos:</i>	En el frente presenta un relieve y una placa en bronce. La placa es idéntica a la ofrecida por la Escuela de Pintura al Aire Libre a Domingo F. Sarmiento en el cincuentenario de su fallecimiento (Casa de Sarmiento, provincia de San Juan).
<i>Legislación:</i>	No presenta
<i>Emplazamiento:</i>	Calle Agrimensor Barrera casi Av. Las Tipas

<i>Denominación:</i>	Farola
<i>Autor:</i>	Desconocido
<i>Taller:</i>	Desconocido
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Producción seriada
<i>Lugar de origen:</i>	Desconocido
<i>Fecha elaboración:</i>	Prob. 1908
<i>Fecha colocación:</i>	25 de marzo de 1972
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Farola
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 5.35 m
<i>Otros datos:</i>	Con la remodelación de la Isla se colocaron farolas que habían pertenecido a la Compañía de alumbrado a Gas de Mendoza. Se trata de diferentes modelos, de los cuales hemos seleccionado uno de los más característicos y que parece mantener su forma original.
<i>Legislación:</i>	No presenta
<i>Emplazamiento:</i>	Sector central de la Isla del Lago de Regatas, Av. Costanera del Lago

<i>Denominación:</i>	Fuente
<i>Autor:</i>	Desconocido
<i>Taller:</i>	Desconocido
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Prob. producción seriada
<i>Lugar de origen:</i>	Desconocido
<i>Fecha elaboración:</i>	Desconocida
<i>Fecha colocación:</i>	25 de marzo de 1972
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Fuente
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 2.10 m Diámetro plato mayor: 1.20 m Ha sido emplazada sobre una piscina octogonal de material
<i>Otros datos:</i>	Posiblemente se trata de una obra antigua que fue reubicada con motivo de la remodelación de la Isla. No presenta marcas de fundición a la vista. No hemos podido identificar el modelo en los catálogos consultados.
<i>Legislación:</i>	No presenta
<i>Emplazamiento:</i>	Sector central de la Isla del Lago de Regatas, Av. Costanera del Lago

<i>Denominación:</i>	Farola
<i>Autor:</i>	Desconocido
<i>Taller:</i>	Desconocido
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Producción seriada; 19 ejemplares existentes
<i>Lugar de origen:</i>	Desconocido
<i>Fecha elaboración:</i>	Prob. 1910-1911
<i>Fecha colocación:</i>	Prob. 1980
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Farola
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 7.50 m
<i>Otros datos:</i>	Se trata de obras adquiridas en 1912, colocadas originalmente en el entorno del Kiosco de Música y en la avenida Emilio Civit, y retiradas en 1940. Hacia 1980 fueron nuevamente instaladas, se reemplazó el sistema eléctrico y se le cambiaron los focos. La parte superior presenta alteraciones.
<i>Legislación:</i>	No presenta
<i>Emplazamiento:</i>	Avenida El Libertador, entre los Portones y la parte posterior de los Caballitos de Marly.

<i>Denominación:</i>	La Aurora / Aurore
<i>Autor:</i>	Mathurin Moreau (francés, 1822-1912); Société Anonyme des Fonderies d' Art du Val d'Osne
<i>Taller:</i>	Fonderies d' Art du Val d'Osne
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Producción seriada; Modelo N° 494, Plancha N° 613, Catálogo N° 2
<i>Lugar de origen:</i>	Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	Prob. 1890
<i>Fecha colocación:</i>	25 de marzo de 1972
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua lampadaria (simbólica, no funcional)
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 2,10 m Ancho: 0.53 m Profundidad: 0.50 m Pedestal cilíndrico de material de 1 m de altura
<i>Otros datos:</i>	Se trata de una estatua lampadaria con sentido simbólico, no funcional. Forma conjunto con la obra "El Crepúsculo" ubicada en el extremo opuesto de la isla. Perteneció a la familia de Antonio Tomba y estuvo emplazada en su vivienda hacia 1900.
<i>Legislación:</i>	Declaratoria como bien patrimonial de la Provincia de Mendoza en trámite en la Legislatura de Mendoza
<i>Emplazamiento:</i>	Extremo norte de la Isla del Lago de Regatas, Av. Costanera del Lago

<i>Denominación:</i>	El Crepúsculo / Crépuscule
<i>Autor:</i>	Mathurin Moreau (francés, 1822-1912); Société Anonyme des Fonderies d' Art du Val d'Osne
<i>Taller:</i>	Fonderies d' Art du Val d'Osne
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Producción seriada; Modelo N° 495, Plancha 613, Catálogo N° 2
<i>Lugar de origen:</i>	Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	Prob. 1890
<i>Fecha colocación:</i>	25 de marzo de 1972
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua lampadaria (simbólica, no funcional)
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 2,10 m Ancho: 0.53 m Profundidad: 0.50 m Pedestal cilíndrico de material de 1 m de altura
<i>Otros datos:</i>	Se trata de una estatua lampadaria con sentido simbólico, no funcional. Forma conjunto con la obra "La Aurora" ubicada en el extremo opuesto de la isla. Perteneció a la familia de Antonio Tomba y estuvo emplazada en su vivienda hacia 1900.
<i>Legislación:</i>	Declaratoria como bien patrimonial de la Provincia de Mendoza en trámite en la Legislatura de Mendoza
<i>Emplazamiento:</i>	Extremo sur de la Isla del Lago de Regatas, Av. Costanera del Lago

<i>Denominación:</i>	Niño del Cisne / Enfant au Cigne
<i>Autor:</i>	Albert Ernest Carrier-Belleusse (francés, 1824-1887)
<i>Taller:</i>	Etablissements Métallurgiques Antoine Durenne
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Producción seriada; Modelo 6, Plancha N° 201A, Catálogo Durenne 1868
<i>Lugar de origen:</i>	Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	Primeras décadas del siglo XX
<i>Fecha colocación:</i>	1989
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Grupo escultórico para fuente
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 1.07 m Ancho: 0.62 m Profundidad: 0.70 m
<i>Otros datos:</i>	Pieza del acervo del Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas Juan Cornelio Moyano (N° inventario 994). Estuvo emplazada en los distintos edificios que ocupó el Museo desde 1915: Kindergarden, subsuelo de la plaza Independencia y actual ubicación. Adquirida como conjunto con el grupo "Niño con Cisne". Aunque constituye un grupo para fuente, es usada como estatua decorativa.
<i>Legislación:</i>	Se encuentra comprendido en la declaratoria de las colecciones del Museo como Patrimonio Cultural de la Provincia por decreto N° 1.733 de 1998.
<i>Emplazamiento:</i>	Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas Juan Cornelio Moyano, edificio de Playas Serranas, extremo sur del Lago.

<i>Denominación:</i>	Niño del Delfín / Enfant au Dauphin
<i>Autor:</i>	Albert Ernest Carrier-Belleusse (francés, 1824-1887)
<i>Taller:</i>	Etablissements Métallurgiques Antoine Durenne
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Producción seriada; Modelo C, Plancha N° 201, Catálogo Durenne 1868
<i>Lugar de origen:</i>	Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	Primeras décadas del siglo XX
<i>Fecha colocación:</i>	1989
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Grupo escultórico para fuente
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 1.09 m Ancho: 41.5 m Profundidad: 54.5 m
<i>Otros datos:</i>	Pieza del acervo del Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas Juan Cornelio Moyano (N° inventario 995). Estuvo emplazada en los distintos edificios que ocupó el Museo desde 1915: Kindergarden, subsuelo de la plaza Independencia y actual ubicación. Adquirida como conjunto con el grupo "Niño con Delfín". Aunque constituye un grupo para fuente, es usada como estatua decorativa.
<i>Legislación:</i>	Se encuentra comprendido en la declaratoria de las colecciones del Museo como Patrimonio Cultural de la Provincia por decreto N° 1.733 de 1998.
<i>Emplazamiento:</i>	Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas Juan Cornelio Moyano, edificio de Playas Serranas, extremo sur del Lago

<i>Denominación:</i>	Desconocida (La Agricultura)
<i>Autor:</i>	Desconocido
<i>Taller:</i>	Desconocido
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Desconocido
<i>Lugar de origen:</i>	Desconocido
<i>Fecha elaboración:</i>	Primera mitad del siglo XX
<i>Fecha colocación:</i>	Prob. 1980
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 1.75 m Ancho: 0.70 m Profundidad: 0.45 m Sobre un pequeño zócalo de material de 0.30 m de altura
<i>Otros datos:</i>	Anteriormente estuvo emplazada en la rotonda de la avenida El Libertador y Monseñor Orzali. No ha podido ser identificada en los catálogos consultados. Ha sufrido una rotura en la mano derecha, pero conserva una espiga en la izquierda, lo que indica que se trata de la alegoría de la agricultura.
<i>Legislación:</i>	Declaratoria como bien patrimonial de la Provincia de Mendoza en trámite en la Legislatura de Mendoza
<i>Emplazamiento:</i>	Jardín del Chalet del Zoológico, Cerro de la Gloria, Av. del Libertador

<i>Denominación:</i>	Bacante y Sático / Bacchante et Satyre
<i>Autor:</i>	Desconocido
<i>Taller:</i>	Desconocido
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Copia del original de Claude Michel, llamado Clodion (francés, 1738-181), realizada hacia 1900.
<i>Lugar de origen:</i>	Desconocido
<i>Fecha elaboración:</i>	Primera mitad del siglo XX
<i>Fecha colocación:</i>	2008
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua
<i>Material:</i>	Cemento
<i>Técnica:</i>	Moldeado
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 1.43 m Ancho: 0.42 m Profundidad: 0.60 m Sobre una pequeña base hexagonal de 0.18 m de altura sobre una cuadrada de 0.18 m de altura
<i>Otros datos:</i>	Clodion proveyó a la fundición Val d'Osne de numerosos modelos, entre los que se encontraba éste, que era producido en hierro. Pero el ejemplar del Parque es de cemento y no hemos podido identificar quién realizó la copia. La obra se encontraba en el depósito del Parque. En 2008 se procedió a restaurarla y emplazada en el Rosedal. Existen fotografías de 1980 aprox. que testimonian que antes estuvo ubicada en el Parque.
<i>Legislación:</i>	No presenta
<i>Emplazamiento:</i>	Rosedal, Av. del Rosedal

<i>Denominación:</i>	Emilio Cívot
<i>Autor:</i>	Rómulo Arellano (mendocino, 1912-1990)
<i>Taller:</i>	Fundición Talleres Cóndor
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Réplica
<i>Lugar de origen:</i>	Mendoza
<i>Fecha elaboración:</i>	1966
<i>Fecha inauguración:</i>	22 de mayo de 1966
<i>Categoría:</i>	Conmemorativa
<i>Tipología:</i>	Busto
<i>Material:</i>	Bronce
<i>Técnica:</i>	Modelado; Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 0.53 m Ancho: 0.65 m Profundidad: 0.47 m Pedestal recubierto con ladrillos de piedra de 2.50 m de altura
<i>Otros datos:</i>	El artista realizó dos vaciados del molde. El otro se encuentra en el hall de acceso del Club Mendoza de Regatas.
<i>Legislación:</i>	No presenta
<i>Emplazamiento:</i>	Avenida El Libertador, traspasando los Portones

<i>Denominación:</i>	Emilio Cívot
<i>Autor:</i>	Rómulo Arellano (mendocino, 1912-1990)
<i>Taller:</i>	Fundición Talleres Cóndor
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Original
<i>Lugar de origen:</i>	Mendoza
<i>Fecha elaboración:</i>	1956
<i>Fecha inauguración:</i>	1956
<i>Categoría:</i>	Conmemorativa
<i>Tipología:</i>	Busto
<i>Material:</i>	Bronce
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 0.53 m Ancho: 0.65 m Profundidad: 0.47 m Pedestal cuadrangular de madera de 1.15 m de altura
<i>Otros datos:</i>	El artista realizó dos vaciados del molde. El otro se encuentra en la Av. El Libertador, traspasando los portones.
<i>Legislación:</i>	No presenta
<i>Emplazamiento:</i>	Hall del Club de Regatas, Av. de las Palmeras

Denominación:	A los capitanes del Ejército de los Andes
Autor:	Desconocido
Taller:	Realizado in situ



Tipo de ejemplar:	Original
Lugar de origen:	Mendoza
Fecha elaboración:	1967
Fecha inauguración:	12 de febrero de 1967
Categoría:	Conmemorativa
Tipología:	Monolito
Material:	Cemento, piedra
Técnica:	Constructiva
Dimensiones:	Alto: 1.85 m
Otros datos:	En su cara frontal se encuentra inciso: "El pueblo y gobierno de Mendoza a los capitanes del Ejército de los Andes, 1817-1967: O'Higgins, Soler, Gregorio de Las Heras, Zapiola, Alvarado, Conde, Cramer, De la Plaza". Se dispusieron grandes rocas jalonando el camino hasta el Cerro de la Gloria, de las cuales se conservan algunas.
Legislación:	No presenta
Emplazamiento:	Avenida El Libertador y Monseñor Orzali

Denominación:	Eva Duarte de Perón
Autor:	Roberto Barroso (mendocino, 1938)
Taller:	Fundición O. Abdala



Tipo de ejemplar:	Original
Lugar de origen:	Mendoza
Fecha elaboración:	1990
Fecha inauguración:	26 de julio de 1991
Categoría:	Conmemorativa
Tipología:	Busto
Material:	Bronce
Técnica:	Fundición
Dimensiones:	Alto: 0.57 m Ancho: 0.36 m Profundidad: 0.24 m Pedestal cuadrangular de material 1.23 m de altura
Otros datos:	La obra reemplazó un busto erigido en 1952, durante la construcción de la Escuela Hogar, destruido por gobiernos de facto.
Legislación:	No presenta
Emplazamiento:	Escuela Hogar Eva Perón, avenida de circunvalación C. Thays

Denominación:	Al trabajador vial
Autor:	Varón Álvarez (mendocino, 1949)
Taller:	De artista



Tipo de ejemplar:	Original
Lugar de origen:	Mendoza
Fecha elaboración:	1995
Fecha inauguración:	5 de octubre de 1995
Categoría:	Conmemorativa
Tipología:	Grupo escultórico
Material:	Cemento
Técnica:	Modelado
Dimensiones:	Alto: 1.50 m Ancho: 3.00 m Profundidad: 3.20 m Se encuentra dispuesto sobre una base de cemento, casi al ras del suelo.
Otros datos:	En el mismo lugar se encontraba emplazado un monumento semejante de menor tamaño realizado por Varón Álvarez hacia 1970. Debido a su mal estado de conservación, el propio artista lo reemplazó por uno nuevo.
Legislación:	No presenta
Emplazamiento:	Frente al edificio de Vialidad Provincial, Av. Carlos Lencinas

Denominación:	Monseñor Américo Orzali
Autor:	Desconocido
Taller:	(de artista)



Tipo de ejemplar:	Réplica
Lugar de origen:	Desconocido
Fecha elaboración:	1963
Fecha inauguración:	16 de noviembre de 1963
Categoría:	Conmemorativa
Tipología:	Busto
Material:	Cemento
Técnica:	Modelado
Dimensiones:	Alto: 0.75 m Ancho: 0.80 m Profundidad: 0.44 m Pedestal de forma cuadrangular de 2.25 m de altura
Otros datos:	Con motivo del centenario del natalicio de Monseñor Orzali se erigieron dos bustos iguales. El otro se encuentra en la plazoleta ubicada en la intersección de avenidas Patricias Mendocinas y General Mosconi, a un costado del zanjón de los Ciruelos, a la cual se le impuso su nombre.
Legislación:	No presenta
Emplazamiento:	Rotonda de Av. El Libertador y Monseñor Orzali

Obras existentes

<i>Denominación:</i>	San Francisco de Asís
<i>Autor:</i>	Beatriz Capra (mendocina, 1922-2006)
<i>Taller:</i>	(de artista)
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Original
<i>Lugar de origen:</i>	Mendoza
<i>Fecha elaboración:</i>	1997
<i>Fecha inauguración:</i>	17 de agosto de 1997
<i>Categoría:</i>	Conmemorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua
<i>Material:</i>	Cemento
<i>Técnica:</i>	Modelado
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 2.20 m Ancho: 0.95 m Pedestal de material de 1.30 m de altura Altura total con pedestal: 3.50 m
<i>Otros datos:</i>	La obra reemplazó una anterior, inaugurada en 1985 y que resultó destruida en un acto vandálico. Por cuestiones de estética -el entorno natural- y para no interferir con el tránsito, el nuevo monumento fue ubicado a un costado de la rotonda.
<i>Legislación:</i>	No presenta.
<i>Emplazamiento:</i>	Intersección de Av. del Libertador y Carlos Thays

Obras trasladadas

<i>Denominación:</i>	A los caídos en Malvinas
<i>Autor:</i>	Ricardo Céspedes (llamado Chipó, mendocino, 1930)
<i>Taller:</i>	(de artista)
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Original
<i>Lugar de origen:</i>	Mendoza
<i>Fecha elaboración:</i>	1986
<i>Fecha inauguración:</i>	10 de agosto de 1986
<i>Categoría:</i>	Conmemorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Chapa batida y soldada
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 1.40 m Ancho: 0.60 m Profundidad: 1.10 m Sobre una estructura de 2.50 m de altura
<i>Otros datos:</i>	Originalmente se encontraba ubicada en el acceso al Estadio Malvinas Argentinas, pero debido a acciones vandálicas fue trasladada a su actual ubicación, en el centro de la Plaza de Armas de la IV Brigada Aérea. El pedestal fue realizado según el proyecto del arquitecto Alejandro Oliva.
<i>Emplazamiento:</i>	[Estuvo ubicada el Estadio Malvinas Argentinas] Actualmente ubicada fuera del Parque.

Obras desaparecidas

<i>Denominación:</i>	Kiosco de Música/ Bandstand
<i>Autor:</i>	J. & A. Law Ltd. Ironfounders
<i>Taller:</i>	Pinkston Foundry
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Producción seriada
<i>Lugar de origen:</i>	Glasgow, Escocia
<i>Fecha elaboración:</i>	Prob. 1907
<i>Fecha colocación:</i>	Mayo de 1909
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Kiosco de música
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Altura: 8.50 m aprox. (inferidas por las personas en distintas fotos)
<i>Otros datos:</i>	Fue retirado hacia 1950. Se desconoce su destino. Contaba en su entorno con farolas, bancos y estatuas, también desaparecidos. Un ejemplar idéntico se encuentra ubicado en el Parque Ward Jackson, Hartlepool, Inglaterra.
<i>Emplazamiento:</i>	[Estuvo ubicado en la Rotonda de Av. de los Plátanos y Av. de los Abedules]

<i>Denominación:</i>	Loba Romana / Lupa Capitolina
<i>Autor:</i>	Desconocido, artista residente en Mendoza (Pos. Alfredo Nenciolini, italiano, 1871-1959)
<i>Taller:</i>	De artista
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Copia del bronce antiguo existente en el Museo Capitolino, Roma, datado como etrusco o medieval.
<i>Lugar de origen:</i>	Mendoza
<i>Fecha elaboración:</i>	1910
<i>Fecha inauguración:</i>	1910
<i>Categoría:</i>	Conmemorativa
<i>Tipología:</i>	Grupo escultórico
<i>Material:</i>	Cemento
<i>Técnica:</i>	Modelado
<i>Dimensiones:</i>	Desconocidas
<i>Otros datos:</i>	Obra realizada con carácter efímero para un carro alegórico del festejo del 25 de Mayo de 1910 y luego instalada con carácter conmemorativo. En 1918, debido a su profundo deterioro, la obra fue quitada. La colectividad italiana levantó otra copia, en bronce, en la Plaza Italia en 1919.
<i>Emplazamiento:</i>	[Desconocido. En las fuentes documentales no se hace referencia al lugar específico]

Obras desaparecidas

<i>Denominación:</i>	Atalanta / Atalante
<i>Autor:</i>	Desconocido
<i>Taller:</i>	Desconocido (Fundición)
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Copia del original de Pierre Lepautre (francés, 1659-1744), realizado en 1705 para el Palacio de Marly, actualmente en el Museo del Louvre
<i>Lugar de origen:</i>	Prob. Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	Ca. 1910
<i>Fecha colocación:</i>	1910
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Desconocidas
<i>Otros datos:</i>	El original se complementó con "Hipomenes" de G. Cousteau. Ambos modelos fueron reproducidos en distintos materiales por talleres y fundiciones, en el conjunto de "obras antiguas" célebres. En Mendoza se adquirieron los dos modelos y fueron colocados en forma adyacente. La ausencia de apoyos en la parte inferior no deja dudas que eran de hierro.
<i>Emplazamiento:</i>	[Estuvo ubicada en el perímetro del Kiosco de Música, junto a Hipomenes]

<i>Denominación:</i>	Hipomenes / Hippomène
<i>Autor:</i>	Desconocido
<i>Taller:</i>	Desconocido (Fundición)
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Copia del original de Guillaume Cousteau (francés, 1677-1746) realizado en 1714 para el Palacio de Marly, actualmente en el Museo del Louvre
<i>Lugar de origen:</i>	Prob. Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	Ca. 1910
<i>Fecha colocación:</i>	1910
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Desconocidas
<i>Otros datos:</i>	Fue realizada para formar conjunto con la "Atalanta" de P. Lepautre. Ambos modelos fueron reproducidos en distintos materiales por talleres y fundiciones, en el conjunto de "obras antiguas" célebres. En Mendoza se adquirieron los dos modelos y fueron colocados en forma adyacente. La ausencia de apoyos en la parte inferior no deja dudas que eran de hierro.
<i>Emplazamiento:</i>	[Estuvo ubicada en el perímetro del Kiosco de Música, junto a Atalanta]

<i>Denominación:</i>	Joven Paje / Jeune Page
<i>Autor:</i>	Mathurin Moreau (francés, 1822-1912); Société Anonyme des Fonderies d' Art du Val d'Osne
<i>Taller:</i>	Fonderies d' Art du Val d'Osne
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Producción seriada; Modelo N° 257; Plancha N° 595, Catálogo N° 2
<i>Lugar de origen:</i>	Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	Primeras décadas del siglo XX
<i>Fecha colocación:</i>	Primeras décadas del siglo XX
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 1.60 m Ancho: 0.50 m (Según el Catálogo)
<i>Otros datos:</i>	Ya se encontraba colocado en la década de 1930, si bien desconocemos desde cuándo. Se trata de un modelo que fue creado por M. Moreau para la Fundición Val d'Osne, firma que lo producía y comercializaba, por lo que no hay dudas respecto a su identificación y características. Formaba conjunto con otra estatua del mismo tema (no idéntica) y fueron compradas ambas. La lámpara es simbólica, no funcional.
<i>Emplazamiento:</i>	[Estuvo ubicada en el perímetro del Kiosco de Música colocado adyacente al otro paje, sobre altos pedestales].

<i>Denominación:</i>	Joven Paje/ Jeune Page
<i>Autor:</i>	Mathurin Moreau (francés, 1822-1912); Société Anonyme des Fonderies d' Art du Val d'Osne
<i>Taller:</i>	Fonderies d' Art du Val d'Osne
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Producción seriada; Modelo N° 258, Plancha N° 595, Catálogo N° 2
<i>Lugar de origen:</i>	Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	Primeras décadas del siglo XX
<i>Fecha colocación:</i>	Primeras décadas del siglo XX
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 1.60 m Ancho: 0.50 m (Según el Catálogo)
<i>Otros datos:</i>	Ya se encontraba colocado en la década de 1930, si bien desconocemos desde cuándo. Se trata de un modelo que fue creado por M. Moreau para la Fundición Val d'Osne, firma que lo producía y comercializaba, por lo que no hay dudas respecto a su identificación y características. Formaba conjunto con otra estatua del mismo tema (no idéntica) y fueron compradas ambas. La lámpara es simbólica, no funcional.
<i>Emplazamiento:</i>	[Estuvo ubicada en el perímetro del Kiosco de Música colocado adyacente al otro paje, sobre altos pedestales].

Obras desaparecidas

<i>Denominación:</i>	Vaso / Vase
<i>Autor:</i>	Société Anonyme des Fonderies d' Art du Val d'Osne
<i>Taller:</i>	Fonderies d' Art du Val d'Osne
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Producción seriada; Modelo N° 269, Plancha N° 502, Catálogo N° 2
<i>Lugar de origen:</i>	Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	Ca. 1910
<i>Fecha colocación:</i>	1919
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Vaso
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Fundición
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 1.55 m Diámetro de la boca: 1.30 m (Según el Catálogo)
<i>Otros datos:</i>	La obra era producida por Val d'Osne e importada y comercializada por A. Motteau en Buenos Aires, por lo que pudo ser adquirida en forma directa o indirecta.
<i>Emplazamiento:</i>	[De fondo se advierte la Avenida de las Palmeras]

<i>Denominación:</i>	Tres niños que regresan de la caza /Trois enfants qui reviennent de la chasse, Marmouset
<i>Autor:</i>	Desconocido
<i>Taller:</i>	Desconocido
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Copia del original diseñado por Charles Le Brun (francés, 1619-1690) y realizado por Pierre Mazeline (francés, 1633-1708) entre 1670-1678 para los Jardines del Palacio de Versalles.
<i>Lugar de origen:</i>	Desconocido
<i>Fecha elaboración:</i>	Ca. 1910
<i>Fecha colocación:</i>	Prob. 1919
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Fuente
<i>Material:</i>	Desconocido
<i>Técnica:</i>	Desconocida
<i>Dimensiones:</i>	Altura: 1.20 m aprox. Inferidas por personas junto a la obra
<i>Otros datos:</i>	El original forma parte del conjunto de "Marmouset" (Pequeños niños) de la Avenida del Agua de Versalles. Antoine Motteau comercializaba dicha obra en piedra reconstituida (Modelo N° 1721), con una base cuadrada de 0.63 m de lado, a diferencia del original que presenta una base circular. Sin embargo, el desconocimiento de ciertos datos no permite establecer fehacientemente quien produjo o comercializó esta copia.
<i>Emplazamiento:</i>	[Estuvo ubicada en el Rosedal]

Obras desaparecidas

<i>Denominación:</i>	El Espinario/ Lo Spinario
<i>Autor:</i>	Desconocido
<i>Taller:</i>	Desconocido
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Copia del bronce del siglo I a.C. existente en el Museo Capitolino
<i>Lugar de origen:</i>	Desconocido
<i>Fecha elaboración:</i>	Primeras décadas del siglo XX
<i>Fecha colocación:</i>	Prob. 1919
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua
<i>Material:</i>	Desconocido
<i>Técnica:</i>	Desconocida
<i>Dimensiones:</i>	Desconocidas
<i>Otros datos:</i>	Talleres y fundiciones de Europa ofrecían copias en distintos materiales (bronce, hierro, mármol, cemento) y tamaños, dentro del conjunto de "obras antiguas". Las fotografías no permiten identificar el material y no hemos encontrado documentación al respecto.
<i>Emplazamiento:</i>	[Desconocido]

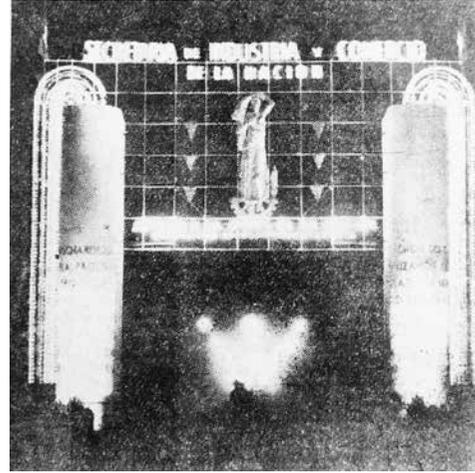
<i>Denominación:</i>	Desconocida (Fuente con Niño)
<i>Autor:</i>	Desconocido
<i>Taller:</i>	Desconocido
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Desconocido
<i>Lugar de origen:</i>	Desconocido
<i>Fecha elaboración:</i>	Primeras décadas del siglo XX
<i>Fecha colocación:</i>	Prob. 1923
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Fuente y estatua
<i>Material:</i>	Prob. mármol de Carrara
<i>Técnica:</i>	Prob. talla
<i>Dimensiones:</i>	Fuente: 1.20 m aprox. Estatua: 0.60 m aprox. Inferidas por personas junto a la obra y en relación a otras cuyas dimensiones son conocidas
<i>Otros datos:</i>	Existe documentación de 1923 respecto a la compra de una estatua en mármol de Carrara junto con la Pureza, a la firma Harrod's de Buenos Aires. La documentación fotográfica indica que la obra fue emplazada hacia 1923.
<i>Emplazamiento:</i>	[Estuvo ubicada emplazada en el Rosedal]

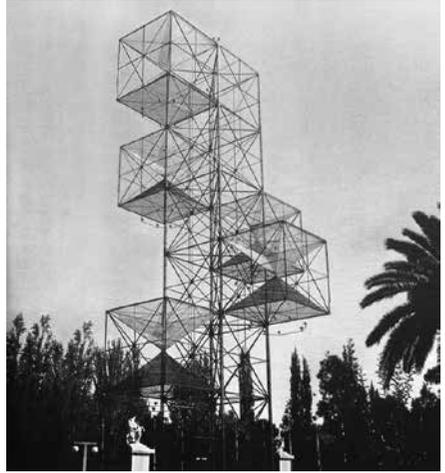
Obras desaparecidas

<i>Denominación:</i>	Diana en el baño
<i>Autor:</i>	Desconocido
<i>Taller:</i>	Desconocido
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Copia del original de Christophe-Gabriel Allegrain realizada entre 1776-78 para el Castillo de Louvenciennes, actualmente en el Museo del Louvre.
<i>Lugar de origen:</i>	Prob. Francia
<i>Fecha elaboración:</i>	Ca. 1920
<i>Fecha colocación:</i>	Prob. 1927
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua
<i>Material:</i>	Desconocido
<i>Técnica:</i>	Desconocida
<i>Dimensiones:</i>	Desconocidas
<i>Otros datos:</i>	Fue adquirida en Francia en 1927 y llegó a la provincia en noviembre del mismo año.
<i>Emplazamiento:</i>	[Desconocido]

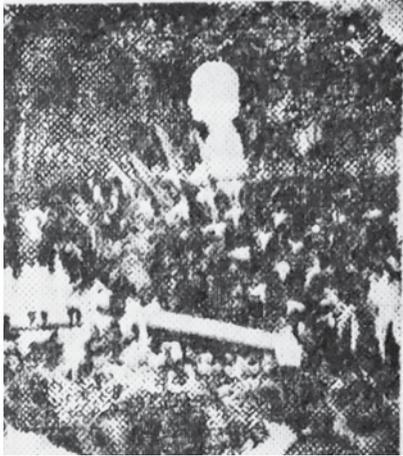
<i>Denominación:</i>	Venus Itálica / Venus Italica
<i>Autor:</i>	Desconocido
<i>Taller:</i>	Desconocido
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Copia del original de Antonio Cánova (italiano, 1757-1822) realizada en 1819, actualmente en la Galería Palatina del Palacio Pitti, Florencia.
<i>Lugar de origen:</i>	Desconocido
<i>Fecha elaboración:</i>	Primeras décadas del siglo XX
<i>Fecha colocación:</i>	Prob. 1927
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua
<i>Material:</i>	Desconocido
<i>Técnica:</i>	Desconocida
<i>Dimensiones:</i>	Desconocidas
<i>Otros datos:</i>	Probablemente formaba parte de un conjunto adquirido a Francia en 1927. La copia mendocina permaneció en el chalet hasta fines de la década de 1930, en que fue reemplazada por otra estatua, según atestiguan fotografías. Se desconoce el motivo por el cual fue retirada y su destino.
<i>Emplazamiento:</i>	[Estuvo ubicada en el Jardín del Chalet del Cerro de la Gloria, actualmente comprendido en el Zoológico]

Obras desaparecidas

<i>Denominación:</i>	Portal de ingreso
<i>Autor:</i>	Jorge Sabato (proyectista)
<i>Taller:</i>	Secretaría de Industria y Comercio de la Nación
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Original
<i>Lugar de origen:</i>	Mendoza
<i>Fecha elaboración:</i>	1947
<i>Fecha colocación:</i>	9 de abril de 1947
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Portal
<i>Material:</i>	Acero y otros (desconocidos)
<i>Técnica:</i>	Constructiva y escultórica
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 12 metros aprox.
<i>Otros datos:</i>	Se trata de una obra de carácter efímero realizada para la Exposición Industrial y Comercial de 1947. Contaba con efectos fílmicos y lumínicos. Fueron traídos artistas y decoradores de Buenos Aires para su construcción.
<i>Emplazamiento:</i>	[Estuvo ubicada en Avenida Emilio Civit, en el acceso al Parque]

<i>Denominación:</i>	Torre alegórica
<i>Autor:</i>	César Janello y Gerardo Clusellas (proyectistas)
<i>Taller:</i>	Oficina Técnica de la Feria de América
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Original
<i>Lugar de origen:</i>	Argentina.
<i>Fecha elaboración:</i>	1954
<i>Fecha colocación:</i>	14 de enero de 1954
<i>Categoría:</i>	Decorativa
<i>Tipología:</i>	Torre
<i>Material:</i>	Hierro
<i>Técnica:</i>	Constructiva
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 50 metros
<i>Otros datos:</i>	Se trata de una obra de carácter efímero realizada para la Feria de América de 1954. Comprendía un espectáculo de luz y sonido.
<i>Emplazamiento:</i>	[Estuvo ubicada en Av. El Libertador, entre los Portones y los Caballos de Marly]

Obras desaparecidas

<i>Denominación:</i>	Eva Perón
<i>Autor:</i>	Desconocido
<i>Taller:</i>	Desconocido
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Desconocido
<i>Lugar de origen:</i>	Desconocido
<i>Fecha elaboración:</i>	1953
<i>Fecha inauguración:</i>	1 de marzo de 1953
<i>Categoría:</i>	Conmemorativa
<i>Tipología:</i>	Busto
<i>Material:</i>	Desconocido
<i>Técnica:</i>	Desconocida
<i>Dimensiones:</i>	Desconocidas
<i>Otros datos:</i>	El busto fue destruido por los gobiernos de facto en la década de 1970. En 1990 el personal de la institución hizo realizar otro busto para ser colocado en el sitio.
<i>Emplazamiento:</i>	[Estuvo ubicada en la Escuela Hogar Eva Perón, avenida de circunvalación C. Thays]

<i>Denominación:</i>	San Francisco de Asís
<i>Autor:</i>	Betina Tarquini (mendocina, actualmente residente en San Luis, 1960)
<i>Taller:</i>	(de artista)
	
<i>Tipo de ejemplar:</i>	Original
<i>Lugar de origen:</i>	Mendoza
<i>Fecha elaboración:</i>	1985
<i>Fecha inauguración:</i>	4 de octubre de 1985
<i>Categoría:</i>	Conmemorativa
<i>Tipología:</i>	Estatua
<i>Material:</i>	Marmolina
<i>Técnica:</i>	Modelado
<i>Dimensiones:</i>	Alto: 2.60 m
<i>Otros datos:</i>	En esta rotonda estaba la estatua alegórica (La Agricultura) trasladada al jardín del chalet del Zoológico, y se colocó el monumento. En agosto de 1996, la obra fue destruida en un acto vandálico. Al año siguiente se inauguró un nuevo monumento, de Beatriz Capra que fue emplazado a un costado de la rotonda.
<i>Emplazamiento:</i>	[Estuvo ubicada en la Rotonda de Av. del Libertador, Carlos Thays y Monseñor Orzali]



Se terminó de imprimir
el 5 de marzo de 2015 en
Inca Editorial y Talleres Gráficos
Cooperativa de Trabajo Ltda.
José Federico Moreno 2164/2188
5500 - Ciudad de Mendoza
República Argentina
Telefax (0261) 429 0409 - 425 9161
E-mail: incasterio@incaeditorial.com
www.incaeditorial.com



Publicación recomendada por la ASPM.
«Madame Patricia Favre, étudiante depuis de nombreuses années la statuaire publique en Argentine, en relation avec le projet Archivo Monumenta et l'ASPM. Son travail est reconnu en France puisqu'elle a été invitée à faire une communication sur le mobilier artistique dans le processus de modernisation urbaine de Mendoza lors du colloque international organisé par l'ASPM à Saint-Dizier en septembre 2014 sur le thème de la diffusion de la Font d'art dans le monde.

Le sujet de sa publication sur la statuaire du Parc Général San Martín, conçu par le paysagiste français Charles Thays en 1896 est du plus intérêt: le parc recèle une importante et remarquable collection d'œuvres représentatives de la production des fondeurs d'art haut-marnais aux XIXe et début du XXe siècles. Elle forme l'un des plus beaux exemples au monde de la diversité des thèmes abordés dans l'édition en série de fontes d'art, allant de la reproduction d'œuvres antiques aux créations des sculpteurs contemporains.

Le travail de Madame Favre participe à la valorisation du patrimoine de Mendoza ainsi qu'à celle d'une influence française en Argentine toujours très présente dans l'aménagement de ses villes. L'ouvrage complètera les travaux qui ont déjà été publiés sur les fontes d'art de Mendoza et de l'Argentine».

Élisabeth Robert-Dehault
Saint Dizier, février 2015

En 1896, fue creado el Parque del Oeste, actual Parque General San Martín. Desde su origen surgió el interés por dotarlo de un importante equipamiento artístico que lo colocara a la altura de los más prestigiosos parques existentes en las grandes capitales del mundo. La idea resultaba un verdadero desafío, considerando que se trataba de un parque de más de 300 hectáreas y el largo proceso de reconstrucción que había enfrentado la Provincia a consecuencia del terremoto de 1861. Sin embargo, la inclusión de obras de arte adquirió un rol preponderante y sus resultados alcanzaron una excepcional envergadura.

El libro recorre la historia de un amplio repertorio de creaciones –estatuaria, monumentos, grupos escultóricos, portones, rejas, bancos, fuentes, farolas y pabellones– a lo largo de un siglo, brindando un estudio sistemático y completo de este acervo. La autora va desentrañando los mecanismos de producción, circulación y consumo tanto a nivel local como nacional e internacional que se pusieron en juego, los significados simbólicos y estéticos de las obras, y las representaciones y prácticas políticas y sociales que tuvieron cabida. A través del análisis de los “Escenarios del poder” que se montaron logra develar el papel que ha desempeñado el arte público en la configuración o afirmación de ideologías e identidades de distintos grupos, y las apropiaciones y resistencias que generaron.

De esta reconstrucción surge una cartografía histórica del mobiliario escultórico del Parque General San Martín que permite llenar un importante capítulo de la historia del arte de Mendoza y conocer este monumental conjunto a partir de una perspectiva original. Al mismo tiempo resulta ponderable la nutrida inclusión de fotografías antiguas y actuales –más de 300 imágenes–, muchas de ellas inéditas, y un catálogo de las obras existentes y desaparecidas. Textos e imágenes contribuyen a cubrir grandes vacíos sobre la conformación de este importante conjunto, y lo convierten en un libro de cabecera en la materia, fundamental para el público en general, la educación, el turismo, la puesta en valor y conservación.

