

El monumento a España de Arturo Dresco, en Buenos Aires.

Autor:
Florencia Galesio y Cristina Serventi

Revista:
Estudios e investigaciones

1996, 1, 53-72



Artículo

EL MONUMENTO A ESPAÑA DE ARTURO DRESCO, EN BUENOS AIRES.

TERESA ESPANTOSO RODRÍGUEZ
FLORENCIA GALESIO
CRISTINA SERVENTI

La utilización de los monumentos como parte de las estrategias de penetración de las ideologías oficiales tuvo en las primeras décadas del siglo un intenso desarrollo en nuestro país, sobre todo en ocasión del Centenario, en relación con un programa tendiente a la afirmación de una identidad nacional. En el mismo se insertó la recuperación de España como "Madre Patria": en ese carácter y con esa intención se propuso dedicarle un monumento, el que fue encargado al escultor Arturo Dresco.

En este trabajo, a partir de la carta-memoria del escultor y de la evolución que sufriera el proyecto hasta su planteo definitivo. analizamos las coincidencias y divergencias entre el discurso escrito y su plasmación plástica, entre el discurso oficial y las ideas del artista.

MONUMENT TO SPAIN BY ARTURO DRESCO. BUENOS AIRES.

In Argentina, the use of monuments as part of the strategies of penetration of official ideologies had a great development during the first decade of the Century. Related to a program of affirmation of national identity this development reached a high point specially on the occasion of the Centennial Celebration. Spain as "Madre Patria" was one of the ideas to be stressed and consequently a monument was dedicated to it, which was commissioned to the sculptor Arturo Dresco.

This paper examines coincidences and divergencies between written expression and the artistic form, as well as between official ideas and those of the artist taking into consideration some documents written by the artist himself and the different changes undergone by his monument.

EL MONUMENTO A ESPAÑA DE ARTURO DRESCO, EN BUENOS AIRES

TERESA ESPANTOSO RODRÍGUEZ
FLORENCIA GALESIO
CRISTINA SERVENTI

Introducción

Entre 1853 y 1889, la necesidad de “construcción de una nacionalidad argentina” que aglutinara a una sociedad heterogénea se planteó en términos de “construir una tradición patria” que vinculara aquel presente con el pasado argentino.¹ Los recursos implementados entonces tuvieron como función hacer que la visión del pasado elaborada por la historiografía, con Mitre a la cabeza, fuera incorporada efectivamente a la memoria colectiva. Hasta ese momento, España tenía poca cabida en esa construcción, donde aparecía básicamente como “fantasma causante de nuestras desgracias y autora de nuestras taras”²: componente insoslayable del pasado nacional, pero con una carga fundamentalmente negativa.

El proceso de reconstrucción de los lazos con España se inició lentamente a partir de la reanudación de relaciones diplomáticas en 1858, proceso en el que intervino activamente Juan Bautista Alberdi. Recibió un impulso importante a partir de 1880, como reacción ante el surgimiento de Estados Unidos como una potencia industrial en expansión, con necesidad de captar mercados y proyectar su hegemonía sobre el continente. James Blaine gestó su doctrina “panamericanista” en ese contexto, provocando la reacción argentina de reafirmación de los lazos que la unían con Europa. Esta postura fue expresada por Roque Sáenz Peña en la Primera Conferencia Panamericana celebrada en Washington en 1889, al recordar a España como madre patria, a Italia como amiga y a Francia como hermana mayor.³

Esta declaración, dictada por el acatamiento a la política económica inglesa y alimentada por nuestra “soberbia cultural [...]” sólo atenta a los movimientos ideológicos e intelectuales europeos,⁴ mostraba coincidencias con un nuevo concepto que

cobró primero forma entre los intelectuales hispanoamericanos residentes en París, quienes encontraban en las tradiciones de la latinidad una nueva posibilidad de autoconciencia y cohesión en América latina, como opuesta a la América del Norte anglosajona, que permitía establecer un vínculo solidario con la Europa igualmente latina.⁵

La guerra hispano-norteamericana de 1898 actuó como un catalizador en ese proceso, al dar nuevo impulso a un movimiento de redefinición de la imagen española, alimentado desde España por la Generación del '98, que enfatizó los valores hispanos. Los intelectuales hispanoamericanos valoraron las características "espirituales" de España frente al "materialismo" de Estados Unidos, oposición que cobró forma en el "Ariel" de José Enrique Rodó.

Ese clima de ideas possibilitó que España se convirtiera en un referente insustituible para quienes veían la necesidad de reaccionar ante el peligro de disgregación social que acarrearía la extranjerización producto del aluvión inmigratorio. Esa recuperación se insertó pues en el conjunto de estrategias destinadas a afirmar la nacionalidad, elaboradas por los grupos tradicionales de poder, a partir de propuestas de intelectuales como Ricardo Rojas. Para él, "la nacionalidad debe ser la conciencia de la personalidad colectiva" y fundarse "[...] por la conciencia de su territorio, de la solidaridad cívica [...] y por la conciencia de una tradición continua y de una lengua común, que la perpetúa, lo cual es la memoria colectiva [...]".⁶ La tradición y la lengua remitirían a los argentinos a su herencia hispana, que Rojas consideraba urgente recuperar tanto por ser uno de los componentes de la identidad como porque España representaba el vínculo con Europa y con la tradición latina.

Joaquín V. González, por su parte, en el Senado de la Nación, se refería a España como "esa noble nación que ha engendrado la nuestra". A lo largo del discurso, hacía hincapié en la idea de España como madre patria y la importancia del idioma como lazo vinculante, destacando también la presencia de los inmigrantes españoles como "fuerzas eficaces en el conjunto dinámico de nuestra civilización".⁷

Dentro de este marco ideológico, desaparece el carácter paradójico que a primera vista podría encontrarse en la decisión de efectuar un homenaje a España como parte de los festejos destinados a celebrar el Centenario de la Revolución de Mayo.

En este punto, no podemos dejar de hacer referencia a posturas contemporáneas disidentes, como la expresada por Adolfo P. Carranza en una carta a Wenceslao Tello de 1912:

[...] No somos, pues, como erróneamente se dice. una extensión de España, de la que nos alejamos día a día en el espíritu, que es nuevo, y aún en el idioma, que será propio, [...]

[...] Me permito agregarle lo que podría llamarse notas de un programa del civismo argentino:

[...] No tener más tradición que la de Mayo ni más culto que el de nuestros próceres y nuestras glorias, ni otro ideal que la grandeza y prosperidad de nuestra patria, sin cortesías que no son correspondidas ni complacencias que no se nos agradecen.⁸

Sin embargo, prevaleció el discurso tendiente a plantear una recuperación de los orígenes a través de la herencia hispana, acompañada por una visión del pasado tendiente a instaurar una interpretación optimista del descubrimiento, conquista y colonización, como procesos que permitieron en América la instalación de una nueva Europa. El objetivo de este trabajo es analizar el papel que desempeñó el “Monumento a España” de Arturo Dresco, como una de las estrategias implementadas para este fin.

Antecedentes

El monumento fue incluido en la ley del Centenario⁹ a raíz de la petición presentada por la Comisión presidida por el diputado Deñ Barco¹⁰, quien fundamentó este pedido señalando que

[...] las principales modificaciones que la Comisión ha introducido se refieren a la erección de un monumento a la Madre Patria en esta capital. Se ha creído de justicia hacerlo así, por tratarse de sentimientos que deben siempre estimularse en toda forma y demostrar el cariño que se profesa a los que nos legaron todas las virtudes que tenemos [...].¹¹

Esta enmienda fue aprobada sin discusión, aunque hubo una curiosa sugerencia por parte del diputado Carlés, quien propuso “[construir] un monumento escolar, destinado a perpetuar la memoria de la Madre Patria.”¹²

Debemos agregar a esto que en 1910 hubo también una iniciativa tendiente a erigir un monumento a Isabel la Católica, ya que “[...] la República Argentina le debe [a España] una demostración especial que recuerde la nueva vinculación creada con una demostración de altísima justicia histórica.”¹³

El diputado La Casa se refería a la visita de la Infanta Isabel con motivo de los festejos del Centenario. Esta ley fue sancionada y disponía la erección del monumento en el Paseo Colón.¹⁴ No hemos encontrado referencias sobre la suerte corrida por este proyecto, ya que la obra no se llevó a cabo; nos preguntamos si no habrá existido la

voluntad de unir ambas ideas y considerar el homenaje a Isabel como incluido en el Monumento a España.

A diferencia de lo que ocurre con la mayoría de los monumentos conmemorativos, el emplazamiento de esta obra no aparecía indicado en la ley respectiva, que sólo decía: "Erigir un monumento a España."¹⁵

La primera indicación al respecto surgió de la Municipalidad que en 1914 dispuso su erección en Plaza España.¹⁶ Suponemos que se trata de la actual plaza de ese nombre, ya que desde 1900 se llamó así la ubicada entre las avenidas Caseros y Amancio Alcorta y la calle Vieytes.¹⁷

Sin embargo, un decreto municipal de 1935, cuando era inminente la inauguración del monumento, señalaba como "[...] no adecuado el emplazamiento en los jardines frente a avenida Alvear entre Tagle y Bustamante [...], Plaza España; por haber muchas obras escultóricas [...] se fija como lugar de emplazamiento los jardines de la avenida Costanera Dr. Tristán Achával Rodríguez."¹⁸ Sorprende la mención de otro predio con el nombre de plaza España pero no hemos podido aclarar el motivo de esta confusión. Sabemos que en 1932 hubo un proyecto de ordenanza proponiendo llamar España a la actual Plaza República de Chile.¹⁹ Nos preguntamos entonces si esto provocó el error del decreto de 1935 o bien si al cambiarse el nombre de la plaza hubo efectivamente un cambio en la ubicación originalmente prevista para la obra.

Lo cierto es que el citado decreto determinó el que sería su emplazamiento definitivo, que estaba, por otra parte, de acuerdo con las ideas expresadas por Dresco en su memoria donde sugería levantar la obra "al término de una avenida."²⁰

Como todos los monumentos previstos en la ley del Centenario, el encargo surgió de la Comisión creada por la misma ley. Hasta febrero de 1909 no se había tomado ninguna decisión al respecto, ya que el señor Delcasse, miembro de la Comisión, propuso en esa fecha que se le encargara la obra a Rogelio Yrurtia "[...]merecedor - bajo todo concepto - de obtener lo que tantos otros, sin sus títulos y sin su genial talento, han conseguido [...]"²¹

Aparentemente, hasta 1911 no volvió a tratarse la cuestión, pero en julio de ese año, el señor Guerrico presentó una moción para que se le encomendara a Arturo Dresco, ya que el Monumento a Pedernera en San Luis que se le iba a encargar, había sido dejado de lado. Esta sugerencia fue aprobada por unanimidad²², realizándose el encargo de manera directa, sin mediar concurso alguno.

En la misma sesión, se decidió pedirle al escultor que presentara "[...] una *maquette* que comprenda la idea general de ese monumento [...]" para que, una vez aprobada, se redactara el contrato correspondiente.²³

Dresco se apresuró a cumplir con este pedido, a punto tal que el 29 de julio ya tenía concluida su maqueta, que hizo llegar a la Comisión, acompañada de una breve carta-memoria donde explicaba su obra:

[...] La idea general que debo simbolizar en el Monumento a España, la he traducido en la *maquette* que acompaño, en forma de una página de historia, que comprende las esforzadas vidas y la inteligencias superiores con que la Nación conquistadora, se hiciera sentir en los destinos de la América durante el transcurso de casi tres siglos y medio [...]”²⁴

Según esta comunicación, el monumento iba a estar coronado por “[una] majestuosa figura que simboliza a España.” La Comisión consideró más apropiado reemplazar esa única figura por “un grupo escultórico en que aparezca España y la República Argentina.”²⁵ Dresco se hizo eco de este pedido inmediatamente y pocos días después presentó el grupo requerido, con lo cual se aprobó definitivamente el proyecto²⁶, firmándose el contrato el 23 de setiembre de 1911.²⁷

Etapas de realización

A partir de la firma del contrato, Dresco inició su trabajo en Florencia, donde ejerció las funciones de vice-cónsul desde 1911 hasta 1916 y donde había recibido parte de su formación artística.

Dado el carácter histórico del programa iconográfico elegido, Dresco consideró necesario documentarse, para lo cual se trasladó a Madrid. Allí consultó al pintor José Moreno Carbonero, al escultor Mariano Benlliure, al catedrático Odón de Brien y al presidente de la Academia de la Historia, Ramón Menéndez Pidal.²⁸ Aunque ignoramos en qué consistió este asesoramiento, es lógico que Dresco al plantear su obra como “una página de historia” buscara la mayor información posible que asegurara la fidelidad histórica de su trabajo, en una actitud semejante a la del pintor que trataba esa temática. Esto habría justificado su consulta con Menéndez Pidal, aunque no exista constancia documental al respecto.²⁹ Por otra parte, creemos que la elección de Benlliure pudo haber obedecido a otro tipo de motivaciones, por ejemplo al hecho de que éste era “[...] para la sociedad madrileña del 1900 el “escultor por excelencia [...]”³⁰, autor del monumento “La Reina Católica y Colón” (Granada, 1892), relacionado con uno de los temas de la obra proyectada.

En 1914, Dresco envió las fotografías de los últimos grupos modelados para su aprobación por la Junta³¹, para proceder a su fundición.³² La Junta se sintió obligada a aceptarlos, teniendo en cuenta el estado avanzado del trabajo, aunque disienta con el planteo de la obra ya que “[...] hubiera preferido una representación simbólica de la acción histórica de España en el descubrimiento, conquista y población de estas tierras

de América, caracterizada en un monumento de concepción inspirada y desarrollo más amplio y artístico que la simple alineación de figuras [...].”³³

La obra se demoró ya que, debido al estallido de la guerra, el gobierno italiano prohibió fundir bronce para la exportación³⁴ pero la mayor parte de las piezas fue enviada a Buenos Aires en 1921, con excepción del grupo del coronamiento que aún no había sido ejecutado. Como ocurrió con otros monumentos realizados en ese periodo, su costo se había incrementado considerablemente y la insuficiencia del monto originalmente acordado fue uno de los motivos que demoró la conclusión de la obra.³⁵

En 1933, al ampliarse el contrato, Dresco pudo dar término a una obra que, al permanecer inconclusa durante largos años, había suscitado en él tal sentimiento de frustración e impotencia que en 1930 declaró:

He de lograrlo [...] no tuve todavía la libertad que necesitaba para evolucionar ampliamente. Me lo impidió el Monumento a España, al cual he permanecido ligado por no sé qué fibra recóndita.[...] Hace poco me propuse un dilema: o yo termino el Monumento a España o el Monumento a España termina conmigo.³⁶

Lo cierto es que de los monumentos originados en la intensa actividad monumental generada por el Centenario e inaugurados escalonadamente durante las dos décadas siguientes, el que más se demoró fue el que nos ocupa: su inauguración se realizó en coincidencia con los festejos por el IV^o Centenario de la Primera Fundación de Buenos Aires, el 13 de octubre de 1936.³⁷

Proyecto y obra definitiva.

El sentido que los comitentes querían dar al monumento, formulado desde la propuesta inicial, condicionó el tono exaltador con que Dresco proyectó su obra, al tiempo que procuró darle un carácter histórico, tal como se advierte en la carta memoria de 1911. Acompañaba la misma una lista con el nombre de veinte figuras históricas que compondrían el conjunto³⁸, las que a manera de arquetipos fueron elegidas porque se consideró que encarnaban los distintos aspectos y sucesivas etapas de la acción de España en América. El núcleo significante estaba representado por el grupo de Isabel y Colón “[...] ya que no hubiera estado completo mi pensamiento, si no hubiera incorporado al glorioso grupo, la más gloriosa efigie de la reina que auspiciara el descubrimiento de América [...]”³⁹ Una única figura alegórica, España, lo presidía. Fue en este punto donde la Comisión se manifestó en desacuerdo por lo que, como ya

señalamos, Dresco debió modificarlo. Tenemos acá un ejemplo claro del poder de decisión que tiene el comitente sobre el artista, quien no tiene total libertad en la elección del programa iconográfico, sobre todo cuando se trata de un encargo oficial y la obra tiene un carácter público.

- En el segundo proyecto, que conocemos por reproducciones fotográficas⁴⁰, ya **10** puede verse la estructura que en líneas generales tuvo la obra definitiva: un basamento arquitectónico formado por tres cuerpos prismáticos, el central sobreelevado, unidos por un muro al que se adosaban grupos de personajes en altorrelieve. Coronaba el monumento el grupo de España y la Argentina, delante del cual se ubicaba el de Colón e Isabel. En los laterales las figuras de Solís y Magallanes, con alegorías a sus pies y pequeñas fuentes semicirculares.

Entre este proyecto y la obra definitiva se observan varios cambios importantes. Inicialmente, el parapeto que unía los cuerpos prismáticos, al que se adosaban los grupos de figuras, era de menor altura que éstas y no actuaba por lo tanto como separador de los grupos delanteros y posteriores, lo cual restaba claridad compositiva a la obra, dificultando su lectura. Esto fue subsanado posteriormente, ya que en el monumento los grupos tienen como fondo un muro que corre de pilar a pilar, cuya altura sobrepasa la de las figuras.

- Creemos que este cambio fue introducido en 1914 por la Dirección General de **11** Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas “[...] para mejorar sus condiciones estéticas, en la parte arquitectónica[...]”, en ocasión del pedido de aprobación de Dresco anteriormente mencionado.⁴¹

La segunda modificación atañe a la ubicación de las figuras que forman los cuatro grupos, ya que el orden en que aparecen en la maqueta no corresponde al definitivo. Según la fotografía de la maqueta y las de dos de los grupos enviados para su aprobación, se deduce que primitivamente el escultor había dispuesto los relieves de los personajes correspondientes al descubrimiento y colonización en el lado derecho del monumento, al frente y en la parte posterior, y en el izquierdo los correspondientes al Virreinato -aunque algunos de ellos no correspondan estrictamente a este periodo-. La lectura se planteaba, entonces, partiendo del grupo de Colón e Isabel, en el eje central, hacia la izquierda del espectador con el conjunto encabezado por las figuras de Mendoza y Garay, para seguir en la parte posterior con el de Centenera y Elcano; continuaba con representantes de la última etapa del Virreinato para terminar en el frente, a la derecha del espectador, con Francisco Solano y Hermandarias. Por lo tanto, es evidente que tanto esta disposición como la definitiva, que analizaremos más adelante, no respetan el orden cronológico propuesto inicialmente por el escultor.

Otra novedad fue la inclusión de Félix de Azara, que no figuraba en la memoria. De esta forma, el número de personajes que componen los cuatro grupos se elevó a dieciocho.

Parece ser que también hubo modificaciones en las indumentarias, muy

evidentes en algunos personajes, así como en la figura de Isabel. Creemos que probablemente hubo otras, fruto tal vez de su consulta con el pintor José Moreno Carbonero, autoridad indiscutida en el estudio de las vestimentas y con una preocupación permanente por la exactitud en sus cuadros de historia.⁴²

La última modificación destacable es la del grupo del coronamiento, ejecutado muchos años después que el resto. En la maqueta, España aparecía sentada sobre una suerte de trono, cubierta por una túnica de voluminosos pliegues y sujetando protectoramente con su brazo izquierdo a la República Argentina, de pie junto a ella. El trono sobreelevado producía una marcada diferencia de altura entre ambas figuras; por su actitud y ubicación, la idea expresada no dejaba lugar a dudas: España cobijaba a la nación más joven, que parecía subordinarse a ella. En la obra definitiva, España, sentada y frontal, no aparece elevada, perdiendo su anterior preeminencia. La República Argentina, de pie junto a ella, también frontal, ha adquirido mayor importancia: está ubicada delante de España que apoya su mano sobre su hombro y que “ya no [la] cobija sino la presenta como una figura que todavía respalda pero que ya no se subordina a ella.”⁴³

La parte arquitectónica, de granito rojo lustrado, está resuelta sobre la base de la horizontal del basamento y las verticales del eje central y de los laterales, que estructuran el conjunto con un fuerte carácter tectónico.

El ordenamiento tiene en cuenta dos ejes principales, el horizontal, donde se desarrolla el plano histórico, y el vertical, donde confluyen lo histórico y lo simbólico.

En el eje horizontal, donde Dresco pretendió plantear una lectura cronológica, se desarrolla la idea central de la obra:

[...]He tenido toda la intención, por modesta que ella aparezca, de compendiar en este monumento y en las figuras preclaras de tanto varón ilustre, propiamente un pedazo de historia Hispanoamericana, que podría ser la del descubrimiento, la conquista, la colonización y el virreinato[...].⁴⁴

Otra frase de la memoria condensa la visión heroica que Dresco tenía de los protagonistas de ese periodo:

[...] En esa larga falange, desfilan bravos capitanes, misioneros, estadistas, navegantes, descubridores y gobernantes cuyas hazañas han grabado gloriosamente el nombre de España en la historia universal[...].⁴⁵

El planteo cronológico elegido por el escultor se iniciaba “[...] por don Pedro de Mendoza [...]concluyendo en el virrey Cisneros, prestando acatamiento a la propiedad de los trajes, según las épocas, las clases y los fueros[...].”⁴⁶

El programa iconográfico pretendía así dar forma visual a una imagen optimista y positiva de la intervención hispana, destacando el aspecto heroico y civilizador, la acción evangelizadora que la justificaba y legitimaba a los ojos de la época y por último, el período modernizador, “iluminista”, del siglo XVIII. Enfatiza este mensaje la inscripción grabada en el cuerpo central del basamento:

A
ESPAÑA
FECUNDA
CIVILIZADORA
ETERNA
MDCCCX - MCMX

Las figuras que sintetizan estas ideas se organizan en cuatro grandes composiciones, dos anteriores dedicadas al descubrimiento, la conquista y la colonización, y dos posteriores que tratan el período de organización y desarrollo del virreinato. Por su ubicación semejan hallarse en un proscenio donde cada personaje es presentado aislado en la actitud y con los accesorios que lo caracterizan.

Las actitudes responden a los estereotipos vigentes en la pintura de historia. Los descubridores y fundadores aparecen erguidos, resueltos según la solución clásica del *contrapposto*, con traje militar, con la intención de darles un carácter heroico.

Pedro de Mendoza, primera figura en el frente a la derecha del espectador, lleva un atuendo que señala su condición de gentilhomme, en contraste con el severo traje militar de Garay. Entre ambos, el arado y la rueda ponen el acento en la intención civilizadora de este último. Igualmente Gaboto, con sus brazos apoyados en la espada, aparece flanqueado por un timón y los cabos que subrayan el carácter mariner de su empresa. Otro navegante, Sebastián Elcano, abre el grupo de la izquierda, seguido por el fundador de Córdoba, Jerónimo Luis de Cabrera y Domingo de Irala arrodillado. Concluye con el segundo adelantado, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, delante de un caballo que hace referencia a su viaje desde las costas del Brasil hasta Asunción del Paraguay. Debajo, las espigas, *topos* alusivo a la riqueza de la tierra.

Dresco tuvo la intención de diferenciar los distintos roles desempeñados por militares y clérigos en esta empresa. Al carácter heroico de los primeros quiso hacer corresponder la actitud intelectual y caritativa de los segundos. Así, representó a Fray Bartolomé de las Casas inclinándose protectoramente hacia una india desnuda y el obispo Martín del Barco Centenera, sentado, concentrado en una tarea intelectual, con

su vista en un libro ubicado sobre sus rodillas, llevando la pluma al mentón con el gesto habitual del pensador.

En la parte posterior hay una mayor variación en las posturas y una actitud distinta en los personajes, a los que Dresco ha procurado dar un carácter eminentemente civil, acorde con el de la etapa en la que actuaron.

El grupo de la derecha comienza con dos virreyes: Vértiz, en actitud meditativa, 14 contrapuesta a la altiva de Cevallos, que sostiene el bastón de mando. Se ha querido subrayar la postura progresista del primero por libros y planos, entre los que se ve el 15 de la Casa de Niños Expósitos por él fundada. En el extremo opuesto del monumento, otros dos virreyes cierran la galería de personajes: Joaquín del Pino y Rozas, de pie, envuelto en el capote, y Bartolomé Hidalgo de Cisneros, sentado, con expresión taciturna. Junto al virrey del Pino, los dos miembros de la Comisión Demarcadora de Límites, Pedro de Cerviño y Félix de Azara, son presentados con un carácter laxo y distendido.

Las tres figuras restantes corresponden a protectores de los indios: Juan Patricio Fernández junto a un pequeño indio al que enseña a leer, en el grupo de la izquierda; en el de la derecha, otro niño indígena se abraza a Hermandarias y a su lado, Francisco Solano ejecuta su violín. Todos ellos se inclinan con la actitud con que tradicionalmente se distingue a quienes realizan una acción piadosa. Obsérvese que los sacerdotes incluidos habían actuado no sólo como propagadores de la fe sino como defensores de los indios, al igual que Hermandarias. La selección de Dresco, que incluyó a Fray Bartolomé de las Casas, a pesar de no haber intervenido en el Río de la Plata, deja clara la intención programática de destacar el aspecto humanitario que reivindicaba el desempeño español en América. En ese contexto, las figuras de indios se encuentran en un rol claramente subordinado, funcionando casi como un atributo, sujetos pasivos, receptores y no actores de una empresa europea. Enfatiza aún más ese carácter dependiente el hecho de que se representa a niños y una mujer, no al indio adulto.

En la organización de estos cuatro grupos, Dresco contradijo el planteo estrictamente cronológico enunciado en su memoria, al permitirse ciertos anacronismos en la ubicación de las figuras. Por ejemplo, en el frente ubicó a Garay junto a Pedro de Mendoza, cuando debería encontrarse a continuación de Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Seguramente el escultor prefirió enfatizar la acción de ambos como fundadores de Buenos Aires.

Estos primeros grupos comprenden las figuras realizadas en primer lugar por el escultor. Su tratamiento responde a una idealización académica con pretensiones de verosimilitud histórica, que se detiene en la descripción minuciosa de los atuendos sin llegar a la caracterización fisonómica. En su interés por plasmar los detalles, Dresco trató de manera analítica las superficies de las vestimentas, dividiendo los planos en numerosas zonas correspondientes a los distintos elementos que componen los trajes,

destacando las gorgueras, los botones, las plumas, los lazos, los petos y armaduras, las puntillas y encajes. En capas y hábitos, trabajó con superficies más amplias, tratadas con mayor síntesis, teniendo en cuenta el aspecto del tipo de tela propia de los mismos.

Hay una intención individualizadora en la cuidadosa diferenciación de los atuendos, medio que Dresco utilizó para lograr lo expresado en su memoria: el reconocimiento de esas figuras ejemplares por parte del público.⁴⁷ Corroboración el hecho de que años después aceptara la propuesta de Benito Quinquela Martín de colocarles el nombre.⁴⁸

El monumento se completa lateralmente con grupos formados por Magallanes a la derecha y Solís a la izquierda, acompañados por alegorías acuáticas sedentes -el Estrecho de Magallanes y el Río de la Plata-⁴⁹ a cuyos pies se ubican pequeñas fuentes semicirculares. Su presencia le permitió a Dresco dar al cuerpo central una altura tal que sin ellos hubiera resultado excesiva. A su vez, al cumplir la función de nexos entre el frente y la parte posterior, impulsan al espectador a efectuar el recorrido que le permita comprender el partido cronológico propuesto por el escultor. En estas figuras se observa un cambio en el tratamiento, siendo evidente el alargamiento de las proporciones. Por otra parte, las figuras vestidas difieren de los desnudos reclinados por el modelado tosco de los paños. Los desnudos sedentes muestran una elongación aún más pronunciada, manifiesta por su extrema delgadez, el alargamiento de los brazos y piernas, la pequeñez de las cabezas, que les da un carácter casi "manierista".

Una concepción estilística diferente encontramos tanto en el grupo de Isabel y Colón como en el de España y la Argentina, en los que se observa una tendencia a una síntesis mayor en el planteo de los volúmenes y en el tratamiento de las telas.

El grupo de Isabel y Colón, situado en la intersección de los ejes horizontal y vertical, se ubica en un plano adelantado y aislado respecto de lo estrictamente histórico, funcionando a manera de nodo que vincula los dos niveles de significación, ya que el eje vertical está rematado por las alegorías de España y la Argentina.

El momento representado por el grupo de Isabel y Colón, la entrega de las joyas por parte de la reina, a pesar de su falta de fundamento histórico, fue adquiriendo a lo largo del tiempo un carácter de hecho fundacional trascendiendo lo humano y proyectándose a un nivel mítico. Esto justificaría su ubicación sobre el eje horizontal-histórico pero en un plano avanzado que lo aísla y jerarquiza, pudiendo cumplir así su función de nodo.

Por otra parte, en el grupo que corona el monumento vemos a España sedente, tocada con una corona murada y a su lado Argentina, de pie, con su cabeza cubierta con el gorro frigio.

Cuestiones iconográficas

16 1. Isabel la Católica y Cristóbal Colón

[...]

No hubiera estado completo mi pensamiento, sino (sic) hubiera incorporado al glorioso grupo, la más gloriosa efigie de la Reina que auspiciara el descubrimiento de América, ofrendando al ilustre genovés, según la leyenda, sus propias joyas, para equipar las naves; por eso he colocado debajo de la majestuosa figura que simboliza a España, su símbolo más delicado en la persona de la Reina Isabel y á los pies de esta, recibiendo la real ayuda suya, la imagen de Colón. [...] ⁵⁰

En este párrafo Dresco introdujo conscientemente la leyenda en su pretendida “página de historia”, valorizándola como poetización del hecho histórico, y sintetizó el relato reuniendo a las figuras de Isabel y Colón en una imagen de fuerte impacto.

Al investigar las posibles fuentes de este motivo iconográfico, Isabel entregando a Colón el cofre con sus joyas, nos encontramos con que no parece haber sido representado antes en la escultura.⁵¹ En el caso de la pintura los ejemplos son escasísimos. Cuando en el siglo pasado se desarrolló el ciclo iconográfico colombino en el arte español, los pintores que trataron esta temática se basaron tanto en los textos históricos -que recogían como cierta la noticia de Fernando Colón y de Bartolomé de las Casas según la cual Isabel habría expresado ante miembros de la corte su intención de empeñar sus joyas para ayudar a solventar la empresa colombina⁵² -como en la leyenda, reconocida como tal, de la venta efectiva de las mismas para ese fin. Carlos Reyero⁵³, Enrique Arias Anglés y Wifredo Rincón⁵⁴ pudieron relevar muy pocas obras relativas a este tema. Sólo tres pintores lo trataron, aunque con matices distintos: Francisco Jover, Francisco de Mendoza y Antonio Muñoz Degrain.

Muñoz Degrain, en “Isabel la Católica cede sus joyas para la empresa de Colón” siguió el relato histórico de Zamora y Caballero.⁵⁵ Por su parte, Jover representó el hecho legendario en su obra “Isabel la Católica vendiendo sus joyas para la empresa de Colón”.⁵⁶ Sólo Francisco de Mendoza, el primero en tratar este tema, incluyó la figura de Colón cuando pintó “Isabel la Católica anuncia a Cristóbal Colón que si el tesoro real no es suficiente para pagar los gastos de su expedición, está dispuesta a vender sus joyas”, según se deduce del título. Esta obra, expuesta en la Exposición Universal de París de 1855 y que fuera propiedad de Isabel II, no ha podido ser vista por los autores citados por no figurar en la actualidad en las colecciones del patrimonio nacional español.⁵⁷

A pesar de la exigua producción sobre esta temática y la diversidad de enfoques, vemos que aparentemente no habría antecedentes para el tratamiento que Dresco le dio al tema.

Por otro lado, en la memoria colectiva, al menos en nuestro país, parece tener vigencia una reelaboración de la leyenda que le da una mayor carga emocional: Isabel entrega a Colón el cofre con las joyas.

Por la lectura del párrafo citado de la carta-memoria presentada por Dresco, por el análisis del grupo escultórico y teniendo en cuenta que el viaje a España para documentarse es posterior a la presentación de su proyecto, nos preguntamos si el escultor se basó en una reelaboración de la leyenda, cuyo origen aún desconocemos, o si fue su interpretación de la leyenda española la que originó este giro, que le otorgó mayor valor a lo mítico que a lo histórico, a la poesía que a la realidad.

2. La alegoría de España

Otro de los puntos de conflicto en el estudio de este monumento es la representación de España con una figura femenina, sedente, y tocada con una corona murada. Nuestra búsqueda se orientó en dos sentidos, por un lado la representación alegórica de España mediante una figura femenina y por otro el motivo de la corona murada.

En el primer caso, encontramos antecedentes relevantes por su ubicación y relación con la monarquía, ya en el siglo XVIII. Tiépolo la representó en el techo del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid (1762-1764), en el centro de la "Apoteosis de España" como una mujer entronizada que apoya su mano izquierda en una torre almenada ubicada a su lado.⁵⁴ Por su parte, Juan Antonio de Ribera la presentó como una figura femenina entronizada con corona de rayos y sujetando una corona de laurel con la mano derecha y una rama de olivo con la izquierda. Esta se incluye en su fresco "Parnaso de los grandes hombres de España" en el techo de una sala del Palacio del Pardo (1825), composición que presenta una interesante analogía con la idea del Monumento a España, ya que flanquean a esta alegoría cuatro grupos correspondientes a "Descubridores y conquistadores", "Escritores", "Artistas", "Reyes y personajes relacionados con la monarquía".⁵⁵

Por otra parte, la corona murada fue utilizada oficialmente en el siglo XIX por el Gobierno Provisional (1868-1870) y la Primera República (1873-1874): en el siglo XX, por la segunda República (1931-1939).⁶⁰

Rastreamos estos motivos en los sellos postales españoles por ser un referente oficial preciso: en 1870 aparece la efigie alegórica de España, con corona torreada y una estrella de cinco puntas en el centro; en 1873, el único elemento alegórico es una corona semejante a la mencionada en el caso anterior; en 1874, el sello "Alegoría de

España” muestra a una mujer sentada de perfil, con una rama de laurel en su mano derecha y bajo el codo izquierdo, el escudo español; 1874: “Escudo de España”, sobre éste, la corona torreada -se repite en 1875-; este motivo no reaparece hasta 1936.⁶¹

Si bien desconocemos el origen de esta representación, cuestión cuya dilucidación requeriría un estudio exhaustivo que excede los límites de este trabajo, nos preguntamos si podría hallarse en la asimilación del motivo castellano de la torre almenada. ¿Surge de la imagen de la “Tike” o de la asociación de Castilla con la representación de la Fortaleza, tal como vemos en el grabado “Alegoría de la monarquía Aragonesa-Castellana” de Rafael Ximeno y Planes y Fernando Selma?⁶² Lo cierto es que la encontramos en Buenos Aires y no sólo en el Monumento a España: en 1917 la hallamos en la portada del libro que la colectividad española regaló al Presidente Yrigoyen en reconocimiento por la declaración del 12 de octubre como Día de la Raza⁶³, según la propuesta formulada por la Asociación Patriótica Española.⁶⁴ En ella, el texto del decreto correspondiente se ubica en el centro y a sus costados la representación de Argentina a la izquierda y España a la derecha: ambas como mujeres de pie, vestidas con túnicas blancas, la Argentina con gorro frigio y cubierta con la bandera celeste y blanca y España tocada con la corona torreada y cubierta por la bandera española .

¿A qué se debió la elección de Dresco? Si bien vemos que la colectividad española la utilizó, en la época del Centenario también circuló otra imagen de la alegoría de España: una matrona de pie con túnica ornada por torres, el collar del toisón de oro y corona imperial, tal como se la ve en una tarjeta postal editada para esa conmemoración; en este caso en pie de igualdad con la Argentina que se halla a su lado en actitud fraterna, con similar riqueza en el atavío.

Aunque la fotografía del boceto de 1911 no es clara, España no parece estar tocada con corona murada; a ello debe agregarse que el escultor no describe en ningún momento la figura al redactar su carta-memoria. Sabemos, por otra parte, por el convenio firmado en 1933 que el grupo de España y la Argentina era el único que aún no estaba realizado.

No hemos encontrado documentación que nos permita asegurar cuál fue la razón que llevó a Dresco a utilizar este tipo de alegoría, si respondía a una idea inicial o si tuvo en cuenta la vigencia de este motivo durante la Segunda República española , coincidente con la época en que la ejecutó.

Conclusión

En las décadas que mediaron entre la intención de levantar el monumento y su inauguración, no faltaron las muestras de interés por la suerte corrida por esta obra, que

se manifestó en diversos artículos periodísticos, acentuándose en los primeros años de la década del '30, expresándose al respecto en términos tales como "deuda de honor contraída" y "compromiso patriótico".

Esta situación se resolvió en 1933 cuando el Congreso Nacional dio su aprobación al convenio firmado por Dresco y la Dirección General de Arquitectura, que permitió que el monumento fuera inaugurado en el marco de los festejos del IV° Centenario de la Primera Fundación de la Ciudad de Buenos Aires, en coincidencia con la celebración del Día de la Raza.

Tal como lo recogió la prensa, el nutrido programa incluyó actos culturales, como la representación de "Santa María del Buen Ayre", de Enrique Larreta, en el Teatro Colón; intervenciones urbanísticas, como la inauguración del último tramo de avenida Corrientes entre Florida y Leandro N. Alem; actos religiosos, como el Tedeum en la catedral y la inauguración de la cruz monumental en Plaza Flores, a cuyo pie se celebró una misa de campaña; festejos populares, como la procesión de la Virgen del Buen Aire en San Telmo, en la que participaron mujeres con peinetones y mantillas y comparsas de negros candombros, mientras que el mantenimiento del orden estaba a cargo de agentes civiles vestidos como mazorqueros. Por último, los actos oficiales comprendieron la colocación de la piedra fundamental del Monumento a Don Pedro de Mendoza, la inauguración del Monumento a España y el discurso por radio del presidente Agustín P. Justo.⁶⁵

A través de la cobertura dada por *El Diario Español* a estos festejos, vemos que la conflictiva situación política en la península influyó en su tratamiento, limitándose el día 12 de octubre a la nota "España está de duelo", en la cual comunicaba la suspensión del número especial que iba a estar dedicado a esta conmemoración.⁶⁶ Esto no impidió que a partir del 11 de octubre las distintas instituciones de esa colectividad invitaran a sus miembros a la inauguración del monumento⁶⁷, acto que halló eco en el diario a través de una breve nota.⁶⁸

A esta misma actitud obedeció la parquedad del discurso del embajador de España, que en esa ocasión expresó "no son éstos para los españoles momentos para hablar. A la acción que llena de sangre nuestras provincias y de lamento nuestros hogares, no puede responder dignamente lejos de ella más que un silencio reconcentrado[...]."⁶⁹

El discurso del presidente Justo con motivo del Día de la Raza mantuvo la visión valorativa de la intervención hispana en América: una de las ideas fundamentales alrededor de la cual giró su discurso fue la de España como "creadora de naciones". A este concepto, gestado como señalamos en la introducción a mediados del siglo pasado y firmemente arraigado para entonces, se sumó otro: América como tierra de paz, bienestar y libertad, heredera de la cultura europea, contrapuesta a la dolorosa situación del Viejo Mundo.⁷⁰

Ante esto, no deja de causar extrañeza que la autoridad oficial que tuvo a su cargo la inauguración del monumento no fuera un funcionario de mayor jerarquía que Atilio dell'Oro Maini, secretario de la Municipalidad.

Los términos de su discurso reiteraron la alabanza hiperbólica hacia España, haciendo hincapié en la evangelización como uno de los aportes fundamentales del proceso de conquista y colonización, remontándose a los orígenes latinos de nuestra cultura.⁷¹

A pesar del tiempo transcurrido y de los cambios producidos en el contexto nacional e internacional, vemos que el mensaje original mantenía aún su vigencia, aunque se introdujeran matices distintos dictados por la situación contemporánea. El monumento seguía así actuando como emisor y difusor del conjunto de ideas que le habían dado origen, en virtud de su fuerza de penetración, producto de su inserción urbana y de su carácter "parlante", a lo cual se sumó la importancia del lugar de su emplazamiento, la Costanera Sur, que aún conservaba su carácter de lugar de paseo y esparcimiento de la élite porteña.

Llegados a este punto nos preguntamos sobre la vigencia actual de la obra.

Una vez inaugurada permaneció sin discusiones, al parecer, hasta 1955 cuando una verdadera "fiebre de traslado" comenzó a amenazar su futuro. Desde entonces y hasta 1992, se sucedieron numerosos intentos de reubicarlo en sitios pretendidamente más apropiados.⁷² Primero desde la órbita privada y luego desde la oficial se realizaron propuestas en este sentido, como un reconocimiento a España y para una mejor apreciación de la obra, dado que la vigencia de la Costanera Sur como lugar de esparcimiento parece haber quedado en la nostálgica memoria de los porteños y por ende el monumento fuera del circuito habitual del público.

Estos sucesivos intentos, nunca concretados, culminaron en 1992, en ocasión del Vº Centenario del Descubrimiento de América, con la firma de un convenio entre el entonces Intendente de la Ciudad de Buenos Aires, Carlos Grosso y la Reina Sofía de España, para la remodelación del cruce de las avenidas de Mayo y 9 de Julio.⁷³ Se convino entonces el traslado del monumento a una de las plazoletas previstas en dicha remodelación. Realizado el concurso respectivo, en el proyecto ganador del estudio Benadon-Berdichevsky-Cherry se previó su ubicación en la plazoleta central de la avenida 9 de Julio, en el sentido de la avenida de Mayo, teniendo como *pendant* una fuente de agua del otro lado de la misma.⁷⁴

Esta serie de proyectos de traslado y sus fundamentos dejan traslucir la vigencia que, en este caso, tiene todavía hoy el monumento como instrumento transmisor de ideologías, si bien parece no comprenderse la estrecha relación que se establece entre la obra y el espacio que la contiene desde el momento mismo de su inauguración.

Emplazado como cabecera de una avenida que años más tarde tomó el nombre de avenida España, este monumento cargó de significado el espacio urbano circundante, creándose entre ambos un fuerte lazo que involucra lo simbólico así como lo estético

y lo urbanístico. Sumado a esto, la presencia en este conjunto del Boulevard de los Italianos en el que se encuentra la Antena Monumental con que la colectividad italiana conmemoró la visita del Príncipe de Saboya en 1926. la Costanera Sur cobra un interés particular como expresión de la importancia que tuvieron para el país los aportes de estas dos comunidades de inmigrantes.

Notas

- ¹ **Bertoni, Lilia Ana**, "Construir la nacionalidad. Héroe, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891." En: *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. E. Ravignani"*, Buenos Aires, 1992, 3a. serie. No. 5, 1er. semestre, pp.77-9.
- ² **Levene, Ricardo**, *Lecciones de Historia Argentina*, Bs.As., Editorial de Belgrano, 1978. Tomo I. Prólogo a la 4a. edición, noviembre 1918, p.37.
- ³ **Floria, Carlos A. y César A. García Belsunce**, *Historia de los Argentinos*, Bs.As., Kapelusz, 1975. T. II, p.156.
- ⁴ *Ibidem*, p. 155.
- ⁵ **Ardao, Arturo**, "Panamericanismo y latinoamericanismo". En: **A.A.V.V.**, *América Latina en sus ideas*, Méjico/Paris, SigloXXI/UNESCO, 1986, pp.160-1.
- ⁶ **Rojas, Ricardo**, *La Restauración Nacionalista*, Bs.As., A. Peña Lillo editor. 1971, p.47.
- ⁷ **Congreso Nacional**. Cámara de Senadores. Diario de Sesiones 1908, T. II, Sesión del 1 de Diciembre , pp. 55-65.
- ⁸ **Carranza, Adolfo**, "La nueva raza". En: *Argentinas*, Bs.As., G.Mendesky e hijo ed., 1913.
- ⁹ Ley No. 6286, del 30/IX/1908, en: **Da Rocha, Augusto (comp.)**. *Colección Completa de Leyes Nacionales sancionadas por el Honorable Congreso*. T. XIV, 2o. v., 1918, pp. 1017-8.
- ¹⁰ **Congreso Nacional**. Cámara de Diputados. Diario de Sesiones. 1908, T. III, Bs.As., 1908, Sesión del 28 de octubre.
- ¹¹ *Ibidem*, p.9
- ¹² *Ibidem*, p.18.
- ¹³ *Ibidem*,. 1910, T.1, Sesión del 6 de junio, p.123.
- ¹⁴ Ley No. 7069, del 12/IX/1910, en: **Da Rocha, A. (comp)**, *op.cit.*, T. XVI, p.47.
- ¹⁵ Ley No. 6286, en: *Ibidem*, nota 1, art.1, inc.3.
- ¹⁶ **Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires [MCBA]**, Sección Monumentos y Obras de Arte [MOA], Legajo No. 295.
- ¹⁷ **Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires**, Legajo "España", No. 230.
- ¹⁸ Decreto del 16/V/1935, en: **MCBA**, *Boletín Municipal*, No. 4013-14, 22 y 23/V/

35, p.1101. Se denominaba avenida Alvear a la actual avenida del Libertador.

¹⁹ **Ibidem**, No. 3238, 1932, p.714.

²⁰ *Revista Atlántida*, Bs. As., 1911, T. IV, p.128.

²¹ **Archivo General de la Nación [A.G.N.]**; Comisión Nacional del Centenario, *Estatuas y Monumentos*. Comunicación del Sr. Peña del 1 de febrero de 1909.

²² **Ibidem**, Libro de Actas 1910-11, Sesión del 7/VII/1911, p.336-7.

²³ **Ibidem**.

²⁴ **Ibidem**, *Estatuas y Monumentos*. Carta memoria de Dresco a la Comisión, del 29/VII/1911.

²⁵ **Ibidem**, Libro de Actas, 1910-11. Sesión del 25 de agosto de 1911, p.352.

²⁶ **Ibidem**, Sesión del 6 de septiembre de 1911.

²⁷ Ley N° 11862, del 18/VII/1934, art.1, en: **Da Rocha, A. (comp)**, *op.cit.*, 1935, T.XXVIII, p.28. El contrato destinaba la suma de \$ 200.000 m/n para su construcción.

²⁸ *La Nación*, 27/I/1912, p.8.

²⁹ Hemos consultado por carta al doctor Eloy Benito Ruano, secretario de la Real Academia de la Historia de España, quien nos comunicó (15/II/94) lo que le informara al respecto el hijo de Ramón Menéndez Pidal, D.Gonzalo Menéndez Pidal.

³⁰ **Lozoya, Marqués de**, *Historia del Arte Hispánico*, Salvat, Barcelona, 1949, T. V, p.477.

³¹ Nos referimos a la Junta de Monumentos de la Revolución que había reemplazado a la Comisión Nacional del Centenario.

³² Carta de A. Dresco al Director General de Arquitectura del 21/IV/1914. En: **MOA**, Legajo No. 295.

³³ Carta dirigida al Ministro de Obras Públicas D.Manuel Moyano por la Junta Asesora de Monumentos de la Revolución, del 30/V/1914. En: **Ibidem**.

³⁴ *La Nación*, 16/V/1930, p.11, c.2-6.

³⁵ Presentación del proyecto de ley. Mensaje del Poder Ejecutivo. En: **Congreso Nacional**, Cámara de Senadores, *op.cit.*, 1933, T. I, pp. 778-9. Sesión del 24 de agosto.

Ley No. 11862 del 18/VII/34. En: **Da Rocha, A. (comp)**, *op.cit.*, T. XXVIII, p.28. En 1926 se había realizado una ampliación del contrato que había caducado por no haber sido tratado en el Congreso oportunamente.

³⁶ *La Nación*, 16/IV/1930, p.11.

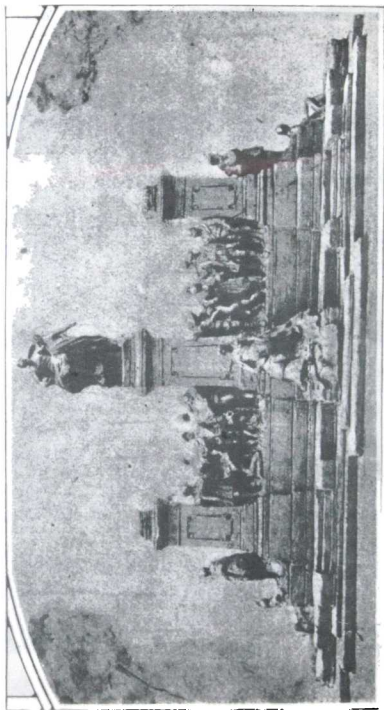
³⁷ *La Prensa*, 14/X/1936.

³⁸ Isabel la Católica y Colón, Pedro de Mendoza, Juan de Garay, el Obispo Las Casas, Sebastián Gaboto, Juan Díaz de Solís, Sebastián Elcano, Del Barco Centenera, Martín Rodríguez de Irala (sic), Jerónimo A. de Cabrera, Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, Hernandarias, Francisco Solano, Pedro de Cevallos, Juan José de Vértiz, el

-
- sacerdote Fernández (sic), Joaquín del Pino, Pedro de Cerviño, Baltasar Hidalgo de Cisneros, Hernando de Magallanes.
- ³⁹ Carta memoria de Dresco a la Comisión, del 29/VII/1911. En: A.G.N., *op.cit.*
- ⁴⁰ *La Nación*, 16/IV/1930.
- ⁴¹ *La Nación*, 26/II/1914. Consultado el Ministerio de Obras Públicas, nos informaron que no guardan ninguna documentación al respecto.
- ⁴² Lozoya, Marqués de, *op. cit.*, p.440.
- ⁴³ Espantoso Rodríguez, María Teresa et al., "Los monumentos, los centenarios y la cuestión de la identidad", en: A.A.V.V., *Las Artes en el debate del Vº Centenario. IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Bs.As., C.A.I.A.-F.F.yL., 1992, p. 83.
- ⁴⁴ Carta memoria de Dresco a la Comisión del 29/VII/1911. En: AGN, *op cit.*
- ⁴⁵ *Ibidem.*
- ⁴⁶ *Ibidem.*
- ⁴⁷ *Ibidem.*
- ⁴⁸ MOA, Legajo 295.
- ⁴⁹ "En los extremos del monumentos extendiendo su vista hacia la inmensidad de los mares, he colocado a la izquierda al arriesgado Juan Diaz de Solís, tratando de señalar con un símbolo, que llamaré elocuente, al descubridor del gran estuario del Río de la Plata. En el otro extremo [...] he colocado la figura del ilustre español que dio su nombre al estrecho del Sur de nuestro país." El destacado es nuestro. En: AGN, *op. cit.* Carta memoria de Dresco a la Comisión del 29/VII/1911.
- ⁵⁰ *Ibidem.*
- ⁵¹ Carta del Dr. Wifredo Rincón García, del 20/IX/93.
- ⁵² Colón, Fernandc, "Historia del Almirante Don Cristóbal Colón". v.I, en: *Colección de Libros Raros ó Curiosos que tratan de América*, Madrid, 1892, T. V, p. 72.
- ⁵³ Reyero, Carlos, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, Arte 3, pp. 281-282.
- ⁵⁴ Arias Anglés, Enrique y Wifredo Rincón García, "La imagen del Descubrimiento de América en la pintura de historia española del siglo XIX", en: Consejo Superior de Investigaciones Científicas [C.S.I.C.], Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", *Relaciones Artísticas entre España y América*, Madrid, 1990, p. 314-317.
- ⁵⁵ *Ibidem*, p. 315. De esta obra se conserva el boceto y la obra definitiva.
- ⁵⁶ *Ibidem*, p. 316-317. De esta obra se conserva el boceto y la obra definitiva.
- ⁵⁷ *Ibidem*, p. 314.
- ⁵⁸ Morassi, Antonio, *Giovanni Battista Tiepolo, his life and his works*, London, Phaidon Press, 1955, p.35, fig.90.
- ⁵⁹ Egea, Pilar de Miguel, "Frescos de Juan Antonio de Ribera en el Palacio de El Pardo y en el Palacio Real de Madrid". En: *Reales Sitios*, No. 70, 1981, pp.17-24.

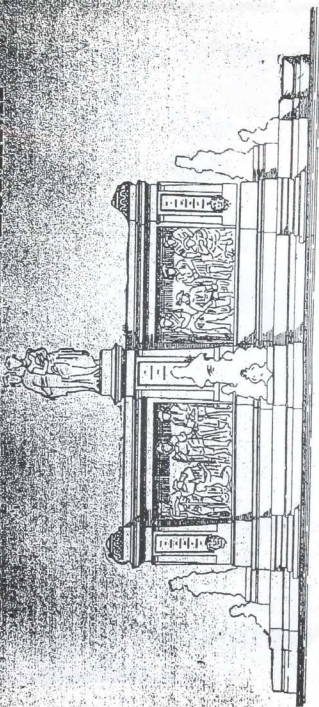
-
- ⁶⁰ Carta del doctor Eloy Benito Ruano, Secretario Perpetuo, Real Academia de la Historia, 15/II/1994, en respuesta a nuestra consulta del 3/XI/1993.
- ⁶¹ *Catálogo unificado de sellos España*. Europa CEPT, EDIFIL, 1989. *1987 Standard Postage Stamps Catalogue*, Scott Publishing Co., v. IV.
- ⁶² Grabado realizado para la Historia General de España del P.Mariana, publicada en Valencia por Benito Monfort, 1783-1797. Citado por Adela Espinós Díaz en su artículo "Rafael Ximeno y Planes ilustrador de la Historia General de España del P.Mariana". En: CSIC, *op.cit.*, p.174.
- ⁶³ El libro regalado por la colectividad española se conserva en el Museo de la Casa de Gobierno (Buenos Aires).
- ⁶⁴ *Anales de la Institución Cultural Española (1916-1917)*, Bs.As., 1947, T.I, p. 239.
- ⁶⁵ *La Nación*, 12/X/1936, p. 8. *Ibidem*, 13/X/1936, p. 9-10.
- ⁶⁶ *El Diario Español*, 12/X/1936, p.1, c.2-6.
- ⁶⁷ *El Diario Español*, 11/X/1936, p.3, c.4; 12/X/1936, p.2,c.4; 13/X/1936, p.2, c.7.
- ⁶⁸ *Ibidem*, 14/X/1936, p.2, c.1-2.
- ⁶⁹ *La Prensa*, 14/X/1936, p.12.
- ⁷⁰ *La Nación*, 13/X/1936, p.9, c.3-4. *El Diario Español*, 14/X/1936, p.1.
- ⁷¹ *La Nación*, 14/X/1936, p.10,c.8 y p.11,c.1. *La Prensa*, 14/X/1936, p.12.
- ⁷² M.O.A., Legajo 295.
- ⁷³ *Clarín*, 22/V/1992, Sección Arquitectura, p.2. "Plaza del Quinto Centenario", en: *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, Bs.As., Mayo-Junio 1992, pp.48-49.
- ⁷⁴ *Ibidem*.

10. A. Dresco. Monumento a España. Segundo Proyecto



H. A. Dresco, Monumento a España. Proyecto modificado 1914

EL MONUMENTO A ESPAÑA



FRENTE PRINCIPAL

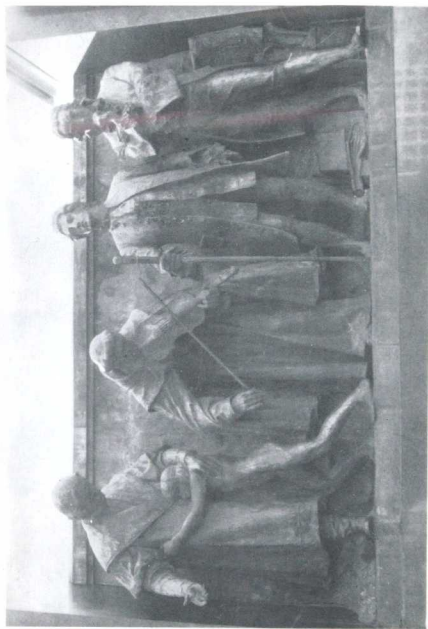
12. A. Dresco. Monumento a España. Grupo España y la Argentina



13. A. Dresco. Monumento a España



14. A. Dresco. Monumento a España. Grupo posterior derecho



15. A. Dresco. Monumento a España. Grupo posterior izquierdo



16. A. Dresco. Monumento a España. Grupo Isabel y Colón

